



HAL
open science

**La basse continue. (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet,
Louis Seguin)**

François Fronty

► **To cite this version:**

François Fronty. La basse continue. (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Louis Seguin). Cinéma : revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma, 2007, 13. hal-03168225

HAL Id: hal-03168225

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03168225>

Submitted on 15 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA BASSE CONTINUE (Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Louis Seguin).

Soit un plan de *Chronique d'Anna Magdalena Bach*. Gustav Leonard interprète Jean-Sébastien Bach, il est debout devant un clavecin et parle à des élèves que la caméra ne filme pas : « On l'appelle aussi basse continue ou selon la terminaison italienne basso continuo, parce qu'elle joue continuellement, pendant que les autres voix se taisent de temps à autre ; bien qu'aussi de nos jours cette basse se taise trop souvent, surtout dans les choses composées avec artifice. De la définition : la basse continue est le fondement le plus accompli de la musique, on la joue avec les deux mains, la main gauche joue les notes écrites, mais la droite frappe en sus des consonances et dissonances, afin que cela sonne harmonieusement pour la gloire de Dieu et la réjouissance permise pour l'âme ; comme toute la musique, le but de la basse continue doit être la gloire de Dieu et la récréation de l'âme. Où il n'est pas pris garde de cela, il n'y a pas de musique, mais crierie et monotonie diaboliques. »

Cet extrait d'une lettre de Bach peut ressembler à une provocation, tant « la gloire de Dieu et la récréation de l'âme » sont à l'opposé des films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Depuis *Non réconciliés ou Seule la violence aide où la violence règne* (1964) leurs films sont placés sous le signe de la non-réconciliation, du déséquilibre, du scandale, de l'irritation, de l'insurrection. « Straub et Huillet partent, au fond, d'un fait simple, irrécusable : il y a eu le nazisme. Le nazisme fait qu'aujourd'hui le peuple allemand n'est pas réconcilié avec lui-même (*Machorka-Muff, Nicht Versöhnt*), il fait aussi que les juifs ne le sont pas plus (*Moses und Aron, Einleitung*) ». Ce constat dressé par Serge Daney en 1975¹ reste valable, mais leur non-réconciliation ne se limite ni à la société allemande ni au capitalisme de ces années-là, et les films des Straub ne cessent de lutter contre « artifice », « crierie et monotonie ».

Soit la « Nouvelle édition augmentée et complétée par Freddy Buache » du livre de Louis Seguin, ayant pour titre *Jean-Marie Straub Danièle Huillet* et pour sous-titre « Aux distraitements désespérés que nous sommes ». Édité dans la collection Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. 303 pages de textes écrits par Louis Seguin entre 1964 et 2003, dont certains sont inédits. Les films² de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet sont exposés, analysés, documentés par ce livre. Leur cinéma est constitutif du texte lui-même, lui conférant parfois le statut d'une expérience « straubienne » en soi.

Que serait une expérience straubienne ? Sans prétendre répondre à cette question, il me semble utile de travailler avec elle. Lorsque Louis Seguin écrit « Le cinéma, comme le communisme de Friedrich Hölderlin et de Karl Marx, est une terre promise et un paradis perdu »³, la formule pourrait correspondre assez exactement à une tentative de définition du cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. La *non-réconciliation* de cette promesse et de cette perte n'est-elle pas au cœur de la *basse continue* de leurs films ? Et du livre de Louis Seguin ? En même temps, cette formule pourrait suggérer une sorte d'homothétie entre leur cinéma et quelque chose qui serait de l'ordre de l'essence d'un cinéma « moderne ». C'est peut-être pourquoi il est difficile d'échapper à une certaine doxa élaborée par « l'Internationale Straubienne »⁴, voire à la quasi-piété qui s'est développée autour de leurs films.

Mon texte n'a pas (non plus) l'ambition de proposer le dépassement critique d'une orthodoxie straubienne, mais cherche à mettre en relation ma lecture du livre de Louis Seguin avec mon expérience *vivante* des films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Cela à partir d'un constat : leur *non-réconciliation* ne me semble pas le produit d'un matérialisme-dialectique appliqué au cinéma. J'y vois le résultat d'un *matérialisme cinématographique* aussi rigoureux que la musique de Jean-Sébastien Bach, et j'observe qu'il me conduit plus loin que son simple énoncé.

Les textes de Louis Seguin transmettent au lecteur la même exigence que celle d'un cinéma où « le spectateur est incité, jusqu'au vertige, à y mettre du sien, à entendre et à voir

¹ *Un tombeau pour l'œil*, Cahiers du cinéma n° 258, juillet 1975, page 29

² Tous les films sont analysés à l'exception d'*Une visite au Louvre* (2003) et de *Ces rencontres avec eux* (2005), pour lesquels Freddy Buache écrit le texte conclusif du livre. Manque toutefois une filmographie détaillée.

³ page 281

⁴ selon l'image utilisée par Serge Daney (*Libération* du 03.10.84)

sans que rien ne fasse obstacle ou n'atténue la douleur de l'écoute et du regard. »⁵ Pour ma part, je n'y trouve pas de *douleur*, et si *vertige* il y a, c'est celui d'un cinéma où chaque plan, chaque film, révèle l'intensité de ce qui *existe*.

Prenons leur matérialisme de façon littérale : le volume organisé des constructions humaines dans l'espace de leurs films, l'architecture : « Il est peu de leurs films, du couvent détruit de *Non réconciliés* au monument mutilé de la Piazza Mentana, dans *Fortini-Cani* où Jean-Marie Straub et Danièle Huillet ne s'en prennent à l'architecture, à ce qui la vante, la vend, l'invente et l'éventre »⁶.

Il s'agit de filmer l'architecture, et l'urbanisme, comme ce qu'ils sont : une forme visible et peu vue de mise en scène de la violence politique. La filmer, c'est la révéler. Par exemple, le long travelling circulaire filmé depuis une voiture qui tourne autour de la place de la Bastille à Paris, en ouverture de *Trop tôt trop tard*. Il faut deviner le lieu, reconstituer l'énigme du plan. Le monument n'est pas montré, c'est sa fonction qui est filmée : axe spatial, souvenir occulté alors même qu'il est érigé, centre de gravité d'un quartier de la ville, rayonnement d'un soleil noir qui garde trace de son explosion. Le plan met en scène la mise en scène de l'espace.

Louis Seguin donne la formule de cette stratégie : « Il ne s'agit plus de reproduire les « sentiments » des personnages et d'inscrire leurs significations dans un espace, mais de décrire d'abord l'espace qui les détermine. La mise en scène est une mise en scène de la séparation et de l'affrontement ; elle reprend, à son niveau, sur et par son théâtre, le principe inaugural du marxisme-léninisme tel que le formule Althusser : « Pour qu'il y ait des classes dans une « société » il faut que la société soit divisée en classes : cette division ne se fait pas *après coup*, c'est l'exploitation d'une classe par une autre, c'est donc la lutte des classes, qui constitue *la division* en classes ». »⁷

Manière utile de rappeler que filmer la lutte des classes n'a rien perdu de sa nécessité.

(deux images : *Amerika rapports de classes* - le plan dans le carré des officiers, dans l'axe du commandant, de l'officier et de l'Oncle ; *A l'ouest des rails, Vestiges*, (3^e partie) de Wang Bing : - un plan d'un intérieur ouvrier)

Pour filmer *Moïse et Aaron*, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub choisissent le théâtre romain d'Alba Fucense, dans les Abruzzes, parce que « L'arène courbe dessine, au-delà de l'enthousiasme, le champ du conflit et de la rupture. »⁸. À propos de la genèse du projet, Danièle Huillet précise l'importance du tournage en extérieur : « Ce qui était clair pour nous tout de suite, c'était les couleurs et le plein air. »⁹. Sur le tournage de *Moïse et Aaron*, les *Notes sur le Journal de travail de Gregory Woods*¹⁰ rédigées par Danièle Huillet sont un document indispensable pour comprendre la méthode de travail des Straub, et irremplaçable pour mesurer l'importance du rôle de Danièle Huillet dans la réalisation de leurs films. Ces notes peuvent être lues comme le manifeste d'un cinéma en tant que *praxis* ne se limitant pas à des opérations techniques mais englobant l'ensemble de leurs existences.

LE POINT QUI BRÛLE

Louis Seguin est érudit, helléniste, et sa *basse continue* commence avec le théâtre grec il y a 2500 ans. Son livre fait résonner l'architecture (décor), la topographie (mise en scène), et la géométrie (cadre). « La représentation obéit aux lois d'une physique implosive. Elle regarde vers le milieu et méprise les marges grandes ouvertes de la latéralité. L'invention du décor et sa soumission presque immédiate aux lois d'une perspective, bien loin de briser la clôture, l'organise et la meuble. Elle facilite la vision et lui donne des lois. Elle place un point

⁵ page 12

⁶ page 113

⁷ pages 50 et 51

⁸ page 50

⁹ *Conversation avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Cahiers du cinéma n° 258, juillet 1975, p.6

¹⁰ Cahiers du cinéma n° 260, octobre 1975,

idéal et trace un axe qui, à un bout, passe par la marque géométrique de l'infini et, à l'autre extrémité, transperce l'œil du Prince. Le Théâtre, et à sa suite le Cinéma se règlent sur la nécessité de ce foyer et sur le privilège de ce regard.»¹¹

Puis le cinéma accomplit la révolution copernicienne contenue en puissance dans le théâtre, il fait voler en éclats *l'œil du Prince* : « Au cinéma tout le monde occupe le même siège et regarde le même écran, voit le film d'un même œil et s'arrange d'un même cadre. »¹²

Au mépris des « marges grandes ouvertes de la latéralité », chaque plan des films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet est une entité, un « bloc » de matérialité qui est à la fois indépendant, autosuffisant, et travaille de façon dialectique avec le hors champ et le plan suivant ou précédent. Par exemple, le premier plan d'*Amerika rapports de classes* : plongée sur les jambes d'un personnage et sur une valise, suivant un angle caractéristique des cadres de Bresson : c'est la mécanique du déplacement des corps qui est filmée, sa motricité, sa « cause matérielle ». Comme chez Bresson¹³ le son règne sur le plan. Mais chez les Straub, la voix « Mon parapluie ! » indique l'action (sortie du personnage) sur un mode contradictoire : une valise est filmée, est c'est un parapluie qui est nommé. Autonomie de chaque plan, là où Bresson travaille sur l'articulation des plans entre eux. Chaplin d'un côté, Griffith de l'autre. Matérialisme contre idéalisme.

(deux images : Pickpocket - la première partie du premier plan, quand le Neveu tient sa valise à la main, *Amerika rapports de classes* - première séquence dans la gare, le plan sur l'homme qui pose sa valise, fait au achat au bureau de tabac, reprend sa valise et marche parmi les voyageurs : troisième partie du plan, quand il marche sa valise à la main)

Louis Seguin rappelle la contradiction formulée par André Bazin dans *Peinture et cinéma* : « le cadre est centripète, l'écran est centrifuge »¹⁴ contradiction dont, écrit-il, « Bazin ne réussit à se sortir que par une « métaphysique » de la « création » ».¹⁵

Danièle Huillet et Jean-Marie Straub ne cherchent pas à réconcilier le cadre et l'écran. Ils s'ouvrent à la matérialité de leur disjonction. À l'évidence, les *Noces de Cana* de Véronèse sont organisées autour de la figure centrale rayonnante du Christ, mais sans idéalisme, parce que, comme le dit Cézanne à Joachim Gasquet dans *Une visite au Louvre*, « on ne peint pas des âmes, on peint des corps ». Plus charnel encore, dans *Femmes d'Alger* de Delacroix le point de fuite combine la profondeur sombre du tableau et le visage de la femme située au centre du cadre. Le plan de la *Nature morte, pommes et oranges* filmée dans *Cézanne* est littéralement *transpercé* par une pomme située à l'exact centre focal du tableau et du film.

Dans *Non réconciliés*, Johanna va chercher un pistolet au fond de l'axe central du plan dans l'obscurité de la serre. Chaque panoramique de *Lothringen !* se termine par un cadre axé sur un centre focal. Il n'est pas un plan de *Sicilia !* qui ne soit *transpercé* par ce point de fuite. Il peut être ouvert ou lumineux, à l'extrémité de la jetée du port de Messine, au coin de la fenêtre de la cuisine. Il peut être sombre ou fermé, dans la cheminée de la cuisine ou dans la porte de l'église en haut des marches derrière le rémouleur. Mais ce point de fuite n'est jamais idéalisé, artificiel, tracé par un géomètre invisible. Il est découvert par le « réceptacle » (Cézanne) de la sensation des cinéastes. En tant que spectateur, j'expérimente la sensation du film comme matrice de la pensée.

Dans le film de Pedro Costa, *Où gît votre sourire enfoui ?*¹⁶, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub travaillent le montage de la séquence dans *Sicilia !* où la mère et le fils dialoguent dans une cuisine. Jean-Marie Straub se déplace au rythme de sa parole entre la salle de montage, le couloir et la porte, il confronte sa pensée avec celle de Danièle Huillet, il s'adresse à ceux qui le filment et à nous spectateurs : « Il faut que chaque centimètre carré,

¹¹ page 19

¹² page 224

¹³ «Lorsqu'un son peut remplacer une image, supprimer l'image ou la neutraliser » *Notes sur le cinématographe* p. 62

¹⁴ *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, page 188

¹⁵ page 163

¹⁶ *Cinéastes de notre temps*, 2001

chaque millimètre carré du plan ait la même importance, mais il faut néanmoins qu'il y ait un point focal là-dedans, c'est-à-dire quelque chose qui brûle quelque part. »

(quatre images : *Cézanne* - le tableau Nature morte, pommes et oranges ; *Lothringen !* - le chemin et les arbres ; *Noir Péché* - Pausanias assis ; *Toute révolution est un coup de dés* - Danièle Huillet assise dans l'herbe)

Contrairement à l'apparence, les personnages filmés de dos ne me tournent pas le dos, par exemple dans les premiers plans de *Sicilia !* et de *Ces rencontres avec eux*. Peut-être qu'ils m'invitent, moi spectateur, à les rejoindre dans le cadre pour voir avec eux. Si chaque spectateur est à la place du Prince, c'est, dans les films des Straub, au nom de la démocratie et en vertu d'une intranquillité fondamentale : « Le point de fuite ajuste la vérité de la scène et l'offre à la vue du Maître mais il sous-entend du même coup les possibilités de sa transgression. Il provoque à l'ivresse et à la tentation. Qu'y a-t-il, là-bas, au-delà de la fiction de l'infini ? Qu'en est-il de ce territoire inconnu, inexplorable, où le réel absorbe les limites raisonnables de ses apparences ? »¹⁷ Pour Louis Seguin, dans le fond du décor depuis l'Athènes de Périclès, « La porte est bien le point faible de l'édifice. La fermeté et les ordres de l'architecture y vacillent. Les rigueurs du récit et la sécurité de la politique s'y décomposent. Cette angoisse et cette gangrène sont les sujets de *Non réconciliés*. »¹⁸

Il me semble que le « point de fuite » est à la fois le lieu du renversement du pouvoir et le point d'une autre disjonction, que Louis Seguin évoque à propos de *La mort d'Empédocle* : « il faut bien voir que ce qui se joue là, sur cet écran, sur ce théâtre, sur fond des collines et puis entre les deux arbres, c'est bien, presque simultanément, une défaite et une revanche sur le Divin. »¹⁹ Il force le trait avec *Ouvriers, paysans* : « Le cinéma ne règle pas les affaires courantes de la reproduction, il n'est pas l'agent immobilier d'un « père tout puissant, créateur du ciel et de la terre ». Il est une épiphanie. La forêt est un endroit où il devient possible de se perdre, où il n'y a plus de topographie, de cartes, de rues, de places et de moyens de transport, où les sentiers ne mènent pas toujours quelque part et où les parallèles se rejoignent ou s'écartent. Elle est, ça s'est déjà-vu, le lieu sublime où se manifeste le divin. »²⁰

Pourtant, dans les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, pas de téléologie, pas de déterminisme idéal, pas de *deus ex machina*, d'une certaine façon, pas de métaphysique²¹. Chaque plan constate la matérialité des sons, des corps, des paysages. Plutôt qu'une « épiphanie » (néo bazinienne ?...) il me semble que nous sommes du côté d'une présence *mate*, intransitive, à ce qui est.

C'est mon expérience du long travelling qui clôt *Amerika-Rapports de classes*. Ou des panoramiques de *Cézanne*, et de *Noir Péché*. Ou de la durée des plans, dans *Trop tôt, trop tard* et dans *Ces rencontres avec eux*. Dans le *matérialisme cinématographique* des Straub, je vois et j'entends travailler une hypothèse où le transcendant et l'immanent ne seraient ni réconciliés, ni *séparés* l'un de l'autre.

UN MATÉRIALISME SACRÉ

Le texte le plus long du livre de Louis Seguin s'intitule *Bernard de Clairvaux / Hölderlin / Straub-Huillet*.²² Il commence par retracer le conflit qui opposa Bernard de Clairvaux au pouvoir clunisien, dont l'esthétique opulente et chargée en images dominait le début du 12^e siècle européen. « *L'horreur* et les invectives de Bernard de Clairvaux montrent au moins ceci, que l'art n'arrive jamais à se défaire de l'épouvante originelle. Le « sacré » le

¹⁷ page 19

¹⁸ page 20

¹⁹ page 206

²⁰ pages 278-279

²¹ « *Cézanne* est aussi un film sur la fin de la métaphysique » page 156

²² 37 pages à partir de la page 180. Par ordre de longueur, deux textes viennent ensuite : l'un sur *Chronique d'Anna Magdalena Bach* et *Moïse et Aaron*, l'autre sur *La mort d'Empédocle* et *Noir Péché*. (33 pages chacun)

ramène à la pesanteur de sa matérialité. »²³ Puis Louis Seguin cite intégralement²⁴ le texte qui accompagne une photo de Jean-Marie Straub au travail, au début de *La mort d'Empédocle*. Ce texte précise l'altitude (1900 mètres) du cratère de l'Etna auprès duquel le film a été tourné, la focale des sept objectifs (de 18 mm à 100 mm) qui ont été utilisés pour la caméra, et la valeur de l'angle (« environ 340° ») qu'elle couvrira. Louis Seguin cite également, toujours à propos de *La mort d'Empédocle*, une lettre datée du 20 août 1987 dans laquelle Jean-Marie Straub décrit avec précision les quatre versions du film. Le film est constitué de 147 plans dont la longueur varie au maximum de 13 mètres d'une version à l'autre, en fonction des prises choisies. Jean-Marie Straub énonce l'enjeu de cette démarche : « Nous sommes très fiers, avec ces trois versions de notre film (et peut-être avec une quatrième - dernière ! -, que nous avons déjà triée), d'avoir commis un attentat contre la reproduction de l'œuvre d'art à l'époque de la technique, mais – aussi – un attentat contre l'unicité de l'œuvre d'art. »²⁵

Bernard de Clairvaux, Hölderlin, Straub et Huillet. Pour Louis Seguin, « Le Saint et puis, après le Poète, les cinéastes doivent inventer leur trigonométrie et tirer leurs plans. »²⁶ Il n'y a ici aucun maniérisme : « Au bord de son cratère, Jean-Marie Straub remet en jeu le bon ordre du sacré. »²⁷ Il n'y a là aucune ambiguïté : le mot clé est *matérialité*. Contre la « robe sans couture de la réalité » de Bazin, « La matière défait le réel. Le cinéma n'est pas du côté de la croyance mais du côté de la « dialectique », de ce qui fissure le discours contre ce qui l'obstrue. »²⁸

Dans la *basse continue* du cinéma des Straub, la matérialité est tout particulièrement *sonore*. Du côté de « l'artifice » et de la « crierie », comme l'écrivait Jean-Sébastien Bach, autrement dit, dans l'industrie culturelle, « les ambiances sonores » visent à fabriquer une continuité doublement illusoire : d'une part, si notre oreille capte un panorama sonore ininterrompu, elle interprète et sélectionne des événements sonores²⁹. D'autre part la reconstitution de cette sélection est généralement fondée sur des critères esthétiques, donc politiques, donc moraux, qui ne s'affirment jamais comme ce qu'ils sont : des normes de la représentation dominante. Pas chez Jean-Marie Straub et Danièle Huillet³⁰.

Leur cinéma est fondé sur la présence sonore *ici et maintenant* du film dans le film lui-même : c'est l'exigence du son synchrone, enregistré avec une plénitude inconnue ailleurs (à mes oreilles). Par exemple les sons de *cette* ville (Paris dans *Toute révolution est un coup de dés*) ou les sons de *cette* forêt (la Toscane de *Ces rencontres avec eux*).

Avec eux, l'enregistrement de la voix humaine n'est ni naturaliste ni artificiel. Grâce, notamment, à l'art de la scansion, le contenu textuel et la précision rythmique expriment à *la fois* la dimension physique (souffle, vibration) et la dimension pneumatique (*pneuma* = esprit) de la voix. Jean-Marie Straub explique la base (matérialiste) de leur méthode de direction d'acteurs : « La construction et le travail à la table, c'est d'abord le sens, on n'est pas là pour jongler avec des rythmes de manière gratuite. La scansion vient ensuite, elle a souvent l'air d'aller contre le sens, mais en réalité elle en émane, c'est pour trouver le sens le plus profond. Ce n'est pas de la musique ! C'est de la grammaire. »³¹

C'est Robert Bresson qui a formulé la différence essentielle entre le son et l'image au cinéma : « Les images sur l'écran ne sont pas de la même nature que la nature, alors que les sons oui. »³² Pour notre oreille, l'expérience matérielle, sensorielle, du son produit et celle du son re-produit sont identiques. Et cette expérience existe toujours *maintenant*. Parce qu'ils sont matérialistes, les films des Straub sont exactement *sonores*.

Pour eux, la musique ne peut jamais être illustration. Soit elle est bloc de synchronisme (*Chronique d'Anna Magdalena Bach, Moïse et Aaron*), soit elle creuse la

²³ page 196

²⁴ pages 196 et 197

²⁵ page 150

²⁶ *ibid.*

²⁷ page 198

²⁸ page 201

²⁹ cf. . . les travaux de Daniel Deshays, notamment *Pour une écriture du son*, éditions Klincksieck

³⁰ ni, évidemment, chez Jean-Luc Godard.

³¹ entretien avec Jacques Bontemps, Pascal Bonitzer, et Serge Daney, les Cahiers du cinéma n° 616, octobre 2006, p.38

³² dans *Bresson ni vu ni connu*, *Cinéma de notre Temps*, François Weyergans, 1994

tension, questionne l'unité illusoire. Le premier plan du film *Le fiancé, la comédienne et le maquereau* est un travelling nocturne en voiture le long d'une rue allemande où l'on voit des prostituées, et nous entendons Jean-Sébastien Bach. Louis Seguin documente la musique : « le choral final (« O tag, du Tag wenn wirst du sein... ? », « Oh jour, toi jour, quand viendras-tu... ? » de la *Cantate pour le jour de l'Ascension*, BWV 11. Le titre de la cantate n'est pas indifférent. « *Lobet Gott in seine Reichen* », « *Louer Dieu en son royaume* ». »³³

Le profane et le sacré *en même temps*.

(deux images : *Moïse et Aaron*- Le premier plan de danse, quand les danseurs sautent ; *Ces rencontres avec eux* - Le deuxième dialogue du film, sous les arbres, la femme assise, l'homme debout)

Schoenberg écrit *Moïse et Aaron* en voyant arriver le nazisme. Le film des Straub est dédié à Holger Meins, combattant irréconcilié de la Fraction Armée Rouge. Son enjeu est le combat entre l'idée et l'image, l'irreprésentable et la représentation. En juillet 1975, les *Cahiers du cinéma* dialoguent avec Jean-Marie Straub et Danièle sur l'histoire du projet : « - Qu'est ce qui vous accrochait dans *Moïse et Aaron* ? L'aspect théologique, poétique, musical, scénographique ? – Straub : Musical, pas du tout. Sans doute parce qu'on préparait alors un film musical (le *Bach*). Ce qui m'a touché d'abord, c'est le côté théologique. Quand on a envie de faire un film, ça part toujours d'un noyau, et là, le noyau, c'était la dernière scène musicale de *Moïse et Aaron* après la disparition du veau d'or, l'affrontement de Moïse et Aaron qui termine la partition quand ils sont tous les deux devant l'autel. »³⁴ Plus loin, Jean-Marie Straub précise que, malgré l'anti-communisme explicite de Schoenberg, *Moïse et Aaron* est fondé sur le monothéisme libérateur : « Sa façon de traiter et de présenter le monothéisme, c'est exactement celle d'Engels. »³⁵ L'étape suivante de sa réflexion est issue des repérages et du tournage de deux plans du film en Égypte, donc de sa praxis de cinéaste : « En Égypte, j'ai découvert le monothéisme en quelque sorte, par révolte vraiment. Mais je crois que le film est en fin de compte le contraire. Il trahit une immense tendresse pour le polythéisme. »³⁶ Enfin, à propos de la séquence des sacrifices humains et animaux, qui a « désarçonné et déconcerté » les gens des *Cahiers*, Straub rappelle qu'il s'agit de « sortes de mythes » dont il donne une définition assez énigmatique : « Un mythe, pour moi, ça consiste à filmer quelque chose dont on ne sait pas ce que ça veut dire mais qui est très évident et sans justement se demander ce que cela veut dire. »³⁷

Pour moi, il y a du sacré au travail dans le matérialisme du cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Une dimension dont Louis Seguin situe les racines dans le lointain : « *Ouvriers, paysans*, comme toute grande œuvre contemporaine, est fondamentalement archaïque. Elle entend refluer vers l'origine, mettre au défi la vraisemblance et prend un pari sur le naturel, comme s'il était décidé, là aussi, d'éliminer du cinéma tout ce qui relève de la « stéréo », de la gonflette culturelle et technique. »³⁸

Écho sacré à l'énigme du mythe qui se re-jouerait avec la présence matérielle du film ? Dans son journal de travail, Gregory Woods, assistant à la mise en scène sur *Moïse et Aaron* note : « La beauté de regarder le film en train de se faire, c'est de voir cela comme un documentaire sur les quinze ans de travail et de préparation qui ont mené les Straub à la simplicité d'un concept bien informé pour chaque plan, où tout a déjà été prévu, enregistré, laissant ainsi l'acte de filmer libre d'être lui-même un document sur le travail qui l'a précédé. »³⁹

En rûchachant est sans ambiguïté : une certaine forme de pédagogie est vaine. Il ne s'agit pas d'amener le spectateur à une extase esthétique et politique par la grâce d'un lyrisme révolutionnaire. Il s'agit de filmer la matérialité d'un processus en déséquilibre, en tension. « La main gauche joue les notes écrites, mais la droite frappe en sus des consonances et

³³ page 169

³⁴ *Conversation avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, *Cahiers du cinéma* n° 258, juillet 1975, p.6

³⁵ *ibid.* p.18

³⁶ *ibid.* p.19

³⁷ *ibid.* p.20

³⁸ page 273

³⁹ *Un journal de travail*, Gregory Woods, *Cahiers du cinéma* n° 260, octobre 1975, p.27

dissonances ». Les questions restent ouvertes. Il n'y a pas d'unité idéale à découvrir, il y a l'altérité irréductible de la matière, là et quand l'énigme du film touche à l'archaïsme du mythe. Dans un mouvement aporétique, la physique du cinéma n'invalide pas sa métaphysique. S'il y a *du* sacré dans le cinéma des Straub, c'est peut-être parce que leurs films transmettent le mouvement d'une conscience sensualisée (sonore et visuelle) qui ne sépare pas le corps et la pensée, de ce qui existe ici et maintenant. Paul Cézanne le disait très simplement : « il y a des sérénités passionnelles ».

À mes yeux et à mes oreilles, « l'expérience straubienne » fait résonner les mots d'Arnold Schoenberg « N'attendez pas la forme avant l'idée ! Mais elle sera là en même temps. »⁴⁰ avec la basse continue de Jean-Sébastien Bach. Je vois et j'entends travailler dans les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet *l'insurrection d'un matérialisme sacré*.

François Fronty, 26.02.07.

⁴⁰ dans *Moïse et Aaron*