

« Des choses très anciennes mais oubliées ». Notes sur Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

Andrea Cavazzini

Il est sans doute inutile d'insister, aujourd'hui, sur la signification « politique » du cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Mais cette valeur politique risque constamment d'être réduite à l'évidence immédiate des positions des cinéastes à l'égard du monde contemporain et de l'industrie culturelle, ou aux résonances idéologiques évoquées par les écrivains dont les textes ont inspiré tel ou tel film des Straub. Certes, la critique straubienne de la société capitaliste actuelle est incontestablement lucide et les « rencontres » des deux cinéastes avec des auteurs et des textes ne sont jamais anodines. Mais leur cinéma est tout le contraire tant du cinéma à thèses que de l'allégeance à une « famille » idéologique. Si le cinéma a une valeur politique, ce n'est certainement pas en tant qu'outil pédagogique transmettant des catéchismes, ni comme *schibboleth* circulant entre les membres d'un groupe ou d'une tendance :

Tout est politique, tout ce que vous faites dans la vie. Donc le cinéma, l'art le plus proche de la vie, est aussi l'art le plus politique. Ça ne veut pas dire que les films appelés « agit-prop » sont davantage politiques- souvent ils le sont moins (...). Il arrive qu'un film entièrement... disons, poétique... joue un rôle politique plus important qu'un film dont le sujet est directement politique¹.

La signification politique d'un film est inscrite dans l'arc qui se tend entre la *forme* de l'œuvre esthétique (l'aspect « poétique ») et la totalité de la vie que l'œuvre cinématographique restitue à un degré maximal. Cela implique nécessairement un décalage d'avec les modes immédiats de la pratique politique, un décalage dont Straub a une conscience aiguë :

Je m'adresse à des citoyens singuliers, pas en tant que peuple, mais en tant que particuliers. Comme disait Lénine : « Il faut faire des films pour les minorités d'aujourd'hui qui seront les majorités de demain »².

Ce que l'art contient de politique s'écarte de l'immédiateté du présent et de la plénitude supposée d'un sujet socio-historique donné. La forme fait vivre le discours de la politique dans une temporalité plus longue, tissée de l'absence et du vide qu'entraînent l'anticipation et l'attente, mais aussi de la patience qui soutient la non-réconciliation. C'est la temporalité adéquate à un sujet qui a accepté de se laisser diviser entre la fausse totalité de l'instant présent et l'espérance révolutionnaire qui devra, selon une phrase que Straub attribue à Péguy, « remettre en place des choses anciennes mais oubliées ».

L'absence du peuple

La distance prise d'avec les coordonnées sociales et politiques immédiatement assignables ne pouvait manquer de susciter des polémiques interminables :

Là, je vous renvoie à des gloses qui m'ont un peu agacé, des gloses qui n'en finissent plus. Jacques Rancière dit qu'*Othon*, « c'est un film sur l'absence du peuple »³.

Cependant, la problématique de l'« absence du peuple » est réellement centrale dans l'œuvre des Straub. Mais il importe de distinguer cette absence d'un rapport purement négatif à l'action collective des opprimés. L'impossibilité de *présenter* immédiatement les luttes des exploités ne

¹ « Conversation entre Pierre Clémenti, Miklos Jancsó, Glauber Rocha et Jean-Marie Straub » (1970), in *Dérives autour du cinéma*, www.derives.tv, <http://www.derives.tv/Conversation-entre-Pierre-Clémenti>.

² J.-M. Straub, « Entretien avec J.-L. Raymond et S. Zanotti » (2007), in *Rencontres avec J.-M. Straub et D. Huillet*, Paris, Editions des Beaux-Arts, 2008, p. 94.

³ *Ibid.*

relève pas d'un constat pessimiste, mais s'inscrit dans une dialectique complexe entre les strates temporelles qui composent l'histoire. L'avènement de l'émancipation collective s'absente de ce que l'image peut présentifier sous forme d'action et d'actualité, mais il en est d'autant plus renvoyé aux dimensions de l'anticipation de l'avenir et de la réactivation du passé.

Serge Daney a bien mis en lumière cette dialectique temporelle dans *Trop tôt/Trop tard*. Les défaites des opprimés et de leurs révoltes sont inscrites dans une logique du retard et de l'anticipation qui « sauve » ce qui est banni de l'actualité historique, tout en renvoyant au delà de l'ordre actuel et de la loi du présent : « Les paysans se révoltent *trop tôt* et arrivent *trop tard* quand il s'agit du pouvoir. Ce battement obsessionnel est le "contenu" du film. Tel un motif musical, il est donné tout au début : "que les bourgeois ici comme toujours furent trop lâches pour soutenir leurs propres intérêts/que dès la Bastille la plèbe dut faire tout le travail" (Engels) »⁴. La « paysannerie » est donc la figure de tout ce qui échappe, dans l'histoire, à la présentification de l'ordre établi et du retour éternel de l'oppression. C'est tout le sens d'une remarque de Deleuze à propos des films des Straub : « Il y a quelque chose de paysan dans l'histoire »⁵. Ce que l'histoire contient de plus décisif est ce qui échappe au présent immédiat – un événement qui s'enracine dans les strates enfouies du non-actualisé :

L'histoire est inséparable de la terre, la lutte de classes est sous terre, et si l'on veut saisir un événement, il ne faut pas le montrer, il ne faut pas passer le long de l'événement, mais s'y enfoncer, passer par toutes les couches géologiques qui en sont l'histoire intérieure (et pas seulement un passé plus ou moins lointain) (...). Saisir un événement, c'est le rattacher aux couches muettes de la terre qui en constituent la véritable continuité, ou qui l'inscrivent dans la lutte des classes⁶.

La lutte des classes relève de cette historicité intime : passé absolu qui n'a jamais été présent, qu'aucun présent ne saurait épuiser, mais dont les virtualités cachées nourrissent l'histoire d'une réserve de réactivations possibles. Or ce passé absolu n'est accessible que grâce aux ressources de ce que Deleuze appelle l'image-temps, qui ne vise pas à représenter « positivement » l'unité organique d'une action mais qui se fonde au contraire sur les potentialités des écarts entre la sensibilité et l'action, le visuel et le sonore, la perception et le langage :

Tel est bien chez les Straub le statut de l'image sonore et de l'image visuelle : des gens parlent dans un espace vide, et, tandis que la parole monte, l'espace s'enfonce dans la terre, et ne laisse pas voir, mais fait lire ses enfouissements archéologiques, ses épaisseurs stratigraphiques, atteste les travaux qui furent nécessaires et les victimes immolées pour fertiliser un champ, les luttes qui se déroulèrent et les cadavres jetés (*De la nuée...*, Fortini/Cani)⁷.

Theodor W. Adorno et Hanns Eisler ont suggéré que la disjonction entre le son et l'image pourrait permettre la présentation paradoxale d'une action collective manquante, refoulée ou impossible. Le paradigme de cette présentation absente est la scène finale de *Hangmen also die* de Fritz Lang, dont Brecht a écrit le scénario : « Juste avant la fin, on montre une vue générale de Prague comme pour présenter le véritable héros du film : le peuple (...). La musique représente la collectivité : non la collectivité répressive qui s'enivre de son propre pouvoir, mais la collectivité opprimée, invisible, qui n'a aucune place sur l'image, et qui trouve un recours dans cette idée, laquelle est ici exprimée paradoxalement par la musique, par la distance qui sépare celle-ci de l'image »⁸. Il importe de souligner le statut de cette distance. L'impossibilité de représenter le peuple relève certes d'une situation de défaite et de passivité ; mais elle correspond aussi à une exigence dialectique : il faut que le « peuple » soit séparé de sa figure positive et organique, dont le déploiement en acte serait représentable par la « belle apparence » de l'image. La plénitude de

⁴ S. Daney, « *Trop tôt/Trop tard* », in *Ciné-Journal I*, Préface de G. Deleuze, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 127.

⁵ G. Deleuze, *Cinéma II. L'image-temps*, op. cit., p. 332.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Th. W. Adorno-H. Eisler, *Musique de cinéma* (1947), traduit par J.-P. Hammer, Paris, L'Arche, 1972, p. 35

l'apparence ne saurait représenter que le simulacre ou la perversion de ce qui est visé comme manquant : l'action libératrice du collectif émancipé apparaîtrait comme déjà advenue, et non comme à-venir. La présence du « faux collectif » est encore un mode de l'éclipse de l'humanité libérée, de la distance qui sépare sa vérité de sa réalisation. La tâche de la forme esthétique est de présenter le potentiel de vérité de cette distance, et c'est une tâche éminemment dialectique.

Dissonance et réconciliation

Selon l'esthétique dialectique d'Adorno, la forme qui présente la non-réconciliation est déjà une première anticipation de la réconciliation. Ainsi, le traitement dialectique de l'absence chez les Straub relève de l'articulation formelle des dissonances dans un site commun :

[Straub et Huillet] dépassent l'opposition son/image par un troisième terme, mais en donnant à percevoir entre ces deux éléments le gouffre qui les sépare d'abord. [Chez eux], on entend d'autant mieux le gouffre entre le son et l'image que ceux-ci ont été rigoureusement pris ensemble (...). C'est dans la terre même – troisième terme, instance unificatrice – que s'enracine l'unité du son et de l'image gardés dans le rapport qui fut le leur en un lieu et moment⁹.

La terre est la figure¹⁰ symbolique de cette unité-disjonction paradoxale du son et de l'image : elle ne se donne que dans la forme esthétique, comme résultat du travail artistique qui tisse la synthèse formelle des matières. Au tissage de la forme chez les Straub pourraient convenir les analyses que Leo Popper a consacrées à Bruegel l'Ancien :

[La peinture a produit], non pas la diversité de matières de pesanteur inégale, mais un matériau d'un poids spécifique unique : une matière lourde ou légère, à qui est échu arbitrairement le rôle mystique d'unir ce que Dieu avait séparé, mais qui [peut] assumer cette tâche avec une immense gravité, et, en tant qu'« omnimatière », exprimer toutes les matières¹¹.

Mais, pour que cette « omnimatière » surgisse dans l'image cinématographique, la synthèse qu'elle doit réaliser est, comme le rappelle Michel Chion, celle entre le « moment » et le « lieu », le temps et l'espace. Nul n'est plus conscient que Straub de l'importance de cette synthèse : il affirme, d'une part, que « Le cinéaste travaille avec l'espace (...). L'espace a trois dimensions et il faut sentir qu'on pose les pieds sur un sol (...). Il faut apprivoiser les espaces avant de les filmer (...). Un cinéaste devrait aussi être un peu arpenteur (...). Pour filmer sur cette planète il faut être un petit peu géographe. Géographe, ça veut dire décrire la terre »¹² ; et, d'autre part, que « On croit que le cinéma est l'art de l'espace. C'est vrai, mais au fond c'est faux, c'est comme la musique, c'est l'art du temps »¹³. L'espace et le temps doivent être pris ensemble, par un seul acte synthétique de saisie :

Chaque image est le fruit d'une imagination, et chaque image est un cadrage, et chaque cadrage est ce que les Allemands appellent une *Einstellung*, c'est-à-dire que l'on doit savoir comment se situer par rapport à ce que l'on montre, à quelle distance, et à quelle distance de refus et de fraternité¹⁴.

⁹ Michel Chion, *La toile trouée*, Paris, Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1988, p. 164.

¹⁰ Sur la notion de *figure*, distincte tant du symbole que de l'allégorie, voir Gabriele Fichera, « Ruines que nous devrions reconnaître. Le dernier Fortini et la *figura* », in *Cahiers du GRM*, VIII, 2015, <https://grm.revues.org/666>.

¹¹ L. Popper, « Peter Bruegel l'Ancien » (1910), in *Pesanteur et abstraction : essais*, Paris, Circé, 2009, p. 58-59. L'influence de ces analyses sur la pensée esthétique de Lukács est bien connue.

¹² J.-M. Straub, « Rencontre à l'Ecole supérieure des beaux-arts du Mans » (1994), in *Rencontres avec J.-M. Straub et D. Huillet*, op. cit., p. 18-19.

¹³ J.-M. Straub, « Entretien avec J.-L. Raymond et S. Zanotti » (2007), in *Rencontres avec J.-M. Straub et D. Huillet*, op. cit., p. 90.

¹⁴ J.-M. Straub, « Rencontre à l'Ecole supérieure des beaux-arts du Mans » (1994), in *Rencontres avec J.-M. Straub et D. Huillet*, op. cit., p. 27.

La *Einstellung* est la « position », voire la « prise-de-position » qui permet de saisir la matière comme une synthèse des hétérogènes : c'est grâce à elle que le multiple sensible se noue en une unité disjonctive. L'*Einstellung* compose les « matières », les « lieux » et les « moments » dans la loi d'une singularité chargée de résonances émotionnelles, intellectuelles et historiques :

Pour filmer un village, il faut savoir exactement où l'on se trouve, il faut savoir où est le clocher de l'église, où est la mairie (...), il faut avoir une idée de ce qu'est la géologie. On ne peut pas filmer un arbre ou une montagne sans savoir ce qu'il y a dessous. Il faut en revenir à Cézanne qui disait : « Regardez cette montagne – il avait mis des années à la voir – autrefois elle était du feu »¹⁵.

Car la terre n'est pas qu'un paysage : elle incorpore l'histoire des hommes, qui a disparu dans le multiple sensible du lieu, tout en devenant elle-même de la matière sensible unifiée par la forme :

L'unité se ressent chez [les Straub] en tant qu'acte symbolique, car il s'agit pour ces auteurs, avec le son direct, de respecter non seulement le moment du tournage mais aussi son *lieu*, un lieu précis choisi par eux avec soin, lieu de la terre des hommes avec son histoire (...), où ils placent leurs comédiens pour dire ou chanter les mots d'un poème¹⁶.

L'anamnèse matérielle

Ainsi, le matérialisme explicite des Straub (« Nos films, c'est de la matière ! »¹⁷) n'a rien à voir avec une position naturaliste ou impressionniste. Il ne s'agit pas de contempler l'immédiateté sensible, mais de l'exprimer par la forme afin d'en extraire des vérités singulières. Ces vérités portent en dernière instance sur le rapport des hommes à l'histoire et à la culture, un rapport marqué par la division en classes de la société. C'est pourquoi le moment et le lieu, le son et l'image, n'accèdent à la plénitude de leur sens qu'à travers leur rapport avec des textes lus par une voix humaine. D'où l'importance du travail sur la « lecture » :

Le texte n'est ici justement pas un texte qui est donné à lire (...), mais à l'origine c'est un texte qui est donné à entendre (...). Il y a là une opération d'expropriation du livre, de la page écrite, imprimée, c'est-à-dire de monsieur Gutenberg. Une tentative de retour à une culture précédente, à celle des gens qui se racontaient des histoires au coin du feu par exemple, avant que l'imprimerie n'existe¹⁸.

Le texte écrit est à la fois dé-objectivé et ré-matérialisé : il perd son autonomie au fur et à mesure qu'il est réinscrit dans des « corps qui respirent », porteurs de gestes et de regards à chaque fois singuliers¹⁹ :

Il faut répéter jusqu'à ce que le corps, le texte, la respiration, et ensuite l'air ambiant et l'espace dans lequel ces gens-là se trouvent, fassent un tissu, disons prétentieusement, un tissu dialectique d'éléments hétéroclites, différents, et créent une matière. A partir de là, il y a également ce que l'espace réussit à devenir si le film existe vraiment, c'est-à-dire du temps condensé à l'intérieur d'une courbe qui est la construction et la courbe du film²⁰.

Ainsi, les textes, les voix, les visages et les gestes sont incorporés à l'« omnimatière » qui réunit le lieu et le moment : ils la concrétisent en lui conférant l'épaisseur humaine de l'histoire individuelle et collective. Symétriquement, les objets et les vestiges de la culture sont transformés en matière « naturelle » :

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ M. Chion, *La toile trouée*, op. cit., p. 164.

¹⁷ J.-M. Straub, « Entretien avec J.-L. Raymond et S. Zanotti » (2007), in *Rencontres avec J.-M. Straub et D. Huillet*, op. cit., p. 83.

¹⁸ J.-M. Straub, « Rencontre à l'Ecole supérieure des beaux-arts du Mans » (1994), in *Rencontres avec J.-M. Straub et D. Huillet*, op. cit., p. 22.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23-24.

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

Le texte est un texte écrit, abstrait sur du papier imprimé, c'est Gutenberg. Le texte ensuite devient de la culture orale et cela ne suffit pas, il faut passer de la culture orale à une incarnation, et l'incarnation c'est les lieux. Et à ce moment-là il arrive au cours du travail (...) que les lieux l'emportent sur le texte, le mangent, le bouffent ou le vampirisent ou le subvertissent. Il y a une subversion qui a lieu par l'espace et la lumière, le vert, le bleu, le rouge, l'air, les poules, les petits oiseaux, les chèvres qu'on entend, les insectes...²¹.

La saisie formelle d'une singularité matérielle et sensible est indissociable d'un travail sur les strates enfouies de l'histoire et de la culture : l'*Einstellung* qui organise dans une forme un multiple singulier implique un geste archéologique, visant la réappropriation de possibilités refoulées :

Le travail, c'est concret, c'est-à-dire qu'avant de parler de l'inconscient du spectateur, il y a l'inconscient de l'acteur. C'est cela aussi qui se révèle dans un texte si on travaille jusqu'au bout, c'est en cela que c'est souvent beaucoup plus intéressant et que l'on apprend beaucoup plus sur quelqu'un s'il dit un texte qui n'est pas de lui, qui le dérange (...). Quelqu'un qui vous raconte sa vie se révèle beaucoup moins (...), tandis que s'il dit un texte qui lui est vraiment étranger, ce qui remonte lentement, c'est ce qui vient de lui, du fond...²²

La matérialisation fait émerger dans la forme un « fond » caché qui s'inscrit certes dans les corps et les langages des individus, mais qui renvoie en dernière instance aux blessures profondes qui traversent l'histoire de l'humanité divisée en classes. Ainsi, la lutte entre le texte de Corneille et les voix « incarnées » des acteurs dans *Othon* montre que, comme Benjamin le rappelait, tout document de culture est en même temps un document de barbarie :

[Le film] n'était quand même pas fait pour les gens qui fréquentaient Corneille à l'Université. C'était fait pour les gens qui rencontraient Corneille pour la première fois et cela dans une matière audiovisuelle (...). Et ça, ça vaut pour tous les autres films²³.

Mais cette première rencontre peut être difficile, voire douloureuse, car ce qui a éloigné une partie de l'humanité de l'usage de la langue qui est propre à Corneille est une blessure anthropologique qui divise les hommes d'avec eux-mêmes : « J'avais le rêve fou de montrer [*Othon*] dans les usines. Mais c'est des abstractions, on ne peut pas accabler les gens, quand ils ont travaillé neuf heures dans la journée, avec des films »²⁴. Ces hommes sont exclus du privilège que représente la langue de Corneille parce que la division en classes de la société les a rivés à une existence mutilée, dans laquelle ils subissent leurs propres corps et leur temporalité comme un pouvoir étranger, un sort ou une malédiction. Le refoulé que la forme réactive est finalement la *situation* des hommes dans l'histoire, selon une perspective qui relie le présent aux dimensions du passé immémorial et de l'avenir possible :

Il faut renvoyer les gens à quelque chose qu'ils ont refoulé ou oublié, qui par ce refoulement-là fait d'eux des esclaves du présent et de la mode, de la globalité impérialiste. Et de la technologie et du progrès et du développement et de tous ces mensonges-là qui font que les gens étouffent lentement, que l'éventail des sentiments se rabougrit, se restreint, se resserre et que l'éventail des sentiments qu'il y avait encore du temps d'Hölderlin n'existe plus²⁵.

²¹ Jean-Marie Straub, « Entretien avec J.-L. Raymond et S. Zanotti » (2007), in *Rencontres avec J.-M. Straub et D. Huillet, op. cit.*, p. 86.

²² D. Huillet, « Rencontre à l'Ecole supérieure des beaux-arts du Mans » (1994), in *Rencontres avec J.-M. Straub et D. Huillet, op. cit.*, p. 42

²³ Jean-Marie Straub, « Entretien avec J.-L. Raymond et S. Zanotti » (2007), in *Rencontres avec J.-M. Straub et D. Huillet, op. cit.*, p. 84.

²⁴ « Conversation entre Pierre Clémenti, Miklos Jancsó, Glauber Rocha et Jean-Marie Straub » (1970), in *Dérives autour du cinéma*, www.derives.tv, <http://www.derives.tv/Conversation-entre-Pierre-Clémenti>.

²⁵ *Ibid.*, p. 94.

L'image straubienne reste fidèle à cette tâche archéologique : elle fait coexister des strates historiques décalées, non-contemporaines, et lorsque Deleuze parle de « plan » il faut entendre par là une allusion tant au cinéma qu'à la géologie : « Qu'est-ce qu'un plan straubien (...) ? C'est une coupe comportant les lignes pointillées de *facies* disparus et les lignes pleines de ceux qu'on touche encore. L'image visuelle, chez Straub, c'est la roche »²⁶. Mais cette coexistence d'ordres temporels irréductibles est elle-même une réalité divisée. Les strates enfouies de l'histoire portent témoignage de la division en classes de la société, de l'exploitation immémoriale des vastes masses déshumanisées, et du retour perpétuel du sacrifice humain :

[Dans les paysages stratigraphiques vides et lacunaires de Straub], les mouvements de caméra (quand il y en a, notamment les panoramiques) tracent la courbe abstraite de ce qui s'est passé, et où la terre vaut pour ce qui y est enfoui : la grotte d'*Othon* où les résistants cachaient leurs armes, les carrières de marbre et la campagne italienne où furent massacrées des populations civiles, dans *Fortini/Cani*, le champ de blé dans *De la nuée à la résistance* fertilisé par le sang des victimes sacrificielles (ou le plan de l'herbe et des acacias), la campagne française et la campagne égyptienne de *Trop tôt/Trop tard*²⁷.

Mais les profondeurs géologiques du temps historique ne représentent pas le dernier mot du cinéma des Straub. Depuis les abîmes de l'histoire, les vestiges du sang et des violences qu'ils recèlent demandent avec insistance leur délivrance. Ce qui est enfoui sous la terre conserve certes les traces de l'oppression venue du fond des âges mais propose silencieusement son dépassement. La dialectique entre anticipation et réactivation débouche finalement sur une *césure* qui interrompt le cycle mortifère de la domination et des sacrifices. C'est ce que Deleuze retrouve dans l'acte de parole :

L'acte de parole, l'image sonore, est acte de résistance (...). Il faut maintenir à la fois que la parole crée l'événement, le fait lever, et que l'événement silencieux est recouvert par la terre. L'événement, c'est toujours la résistance, entre ce que l'acte de parole arrache et ce que la terre enfouit²⁸.

La disjonction entre l'image sonore et l'image visuelle renvoie à la condition des hommes pris dans une histoire écartelée entre des couches temporelles non-présentifiables. Mais l'œuvre des Straub n'explore la disjonction des temps et l'impossibilité de leur unification organique que pour renvoyer à leur *rédemption*. C'est pourquoi la rupture avec le retour éternel de l'oppression implique une transformation radicale de l'histoire et de la nature, ainsi que de leur rapport. Les décalages et les discontinuités dans la matière sonore et visuelle renvoient moins au conflit héraclitéen entre des hétérogènes qu'à l'exigence inassouvie d'un dénouement futur susceptible d'interrompre la loi du monde. Ces films montrent les décalages du multiple sensible qui compose le monde pour renvoyer à quelque chose qui n'est pas donné dans le monde lui-même mais que la forme évoque par son geste d'unification. L'image cinématographique est fissurée par le renvoi à ce qui échappe à la matière sensible du monde, mais qui ne peut s'annoncer qu'à travers les ruptures qui présentent cette matière comme non-réconciliée. C'est la *déposition* de la forme du monde faux que les Straub visent à travers la présentation de la non-réconciliation, et c'est pourquoi la « résistance », suggérant la « mauvaise infinité » d'un conflit éternel sans rupture décisive, ne saurait représenter une catégorie politique suffisante pour caractériser l'exigence qui anime leurs films.

La résistance s'oppose certes à l'oppression, mais le problème est d'en finir avec toute oppression ; ainsi, la résistance n'a de valeur que par l'interruption qu'elle introduit dans le cycle immémorial des violences et des inégalités. Les actes de résistance tirent leur sens d'une question plus vaste, qui porte sur la promesse d'un monde par-delà la figure présente de celui-ci : « *Non pas*

²⁶ *Ibid.*, p. 318-319.

²⁷ *Ibid.*, p. 318.

²⁸ *Ibid.*, p. 334.

ici mais ailleurs est la pensée dominante du film [Fortini/Cani]. Mais ceci signifie en vérité : *Non pas aujourd'hui, mais hier et demain* »²⁹. Car « quelque chose a été détruit, arraché ou étouffé. L'histoire est un piège immonde de monuments, de pierres, de souvenirs » ; mais « le panoramique des Apouanes ne "dit" pas seulement ce qui y est arrivé ni quel calme recouvre les lieux des massacres antiques et modernes ; il "dit" aussi que *cette* terre est lieu habitable pour les hommes, qu'il est celui que nous *devons* habiter »³⁰. La non-réconciliation ne consiste pas seulement à laisser ouverte la contradiction, mais aussi à ne pas céder sur son dépassement : c'est l'« espérance aveuglante », qui coïncide chez les Straub avec la « rigueur de l'attention »³¹.

La rupture absente

La déposition du monde faux renvoie toujours à l'échec, à l'absence, à l'oubli, mais aussi, et par là-même, à la promesse. Cette œuvre cinématographique qu'inaugure *Non réconciliés* n'a de cesse de rappeler que la réconciliation reste nécessaire, mais à condition de ne pas méconnaître l'impossibilité de sa réalisation actuelle. Elle reste une dimension virtuelle, à la fois oubliée et annoncée, de l'histoire, qui seule pourrait délivrer les hommes du cauchemar qu'est l'histoire des classes et des oppressions :

Nicht versöhnt est l'histoire d'une frustration : la frustration de la violence (celle qu'appelle Sainte Jeanne des Abattoirs quand elle crie : « seule la violence aide où la violence règne ») d'un peuple qui a manqué sa révolution en 1849, qui ne s'est pas libéré de lui-même du fascisme et qui pour cette raison reste prisonnier de son passé³².

Le film élimine « tous les éléments dramatiques, anecdotiques et pittoresques » dans le roman de Heinrich Böll dont il est tiré, et « en mettant sur le même plan le passé (1910-1914-1934) et le présent, fait du film une réflexion sur la continuité du nazisme avec ce qui l'a précédé et ce qui le suit : l'anticommunisme (bien avant l'antisémitisme), les fausses valeurs morales (...) et l'opportunisme politique... »³³. C'est parce que chaque personnage est un « pur effort de réflexion morale et politique », de la pure « conscience-verbe incarné », et que la conscience est inséparable de son incarnation, que le son doit être en prise directe³⁴ ; mais aussi parce que « il fallait laisser à chaque personnage sa liberté entre le début et la fin de chaque plan, et de même pour chaque image, en laissant au hasard une possibilité d'irruption et d'effraction dans chaque plan »³⁵. Il faut que l'œuvre rende sensible la possibilité de cet événement qui a fait défaut dans l'histoire allemande, et dont l'absence a réduit cette histoire à une répétition infinie de l'Identique.

C'est cette indistinction cauchemardesque des moments du temps qui hante la conscience de la grand-mère Johanna (dont le prénom rappelle la Sainte Jeanne de Brecht) :

Pour le personnage de la grand-mère (...) la continuité est totale, il y a chez elle une conscience absolue que le passé contient le nazisme et que le passé et le présent se confondent. Quand elle parle des chefs d'État qui sont sur les timbres-poste et de la crise économique qui a donné naissance au nazisme, elle confond Hindenburg, Hitler et Adenauer (...). Cette vieille dame est aussi le seul personnage qui ait l'intuition de la vérité que découvre (...) Sainte Jeanne des Abattoirs : « Seule la violence aide où la violence règne » ; c'est le second titre de notre film, et il ne s'agit pas seulement du coup de pistolet qui le conclut, mais de la violence d'une grève générale par exemple (absente du film comme de l'histoire

²⁹ Franco Fortini, « 1967-1978 », in Anne-Marie-Faux (dir.), *Jean-Marie Straub-Danièle Huillet. Conversations en archipel*, Milan-Paris, Mazzotta-Cinémathèque française, 1999, p. 54.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 55.

³² J.-M. Straub-D. Huillet, « Présentation de *Non réconciliés* », in *Écrits*, Paris, Independencia, 2012, p. 43.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 43-44.

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

allemande) qui en 1933 aurait pu empêcher le nazisme et sa conséquence, la Deuxième Guerre mondiale³⁶.

L'événement qui fait irruption est ce qui a manqué dans l'histoire allemande pour que le présent éternel de l'oppression et de la violence cesse de se répéter. La répétition est aussi le caractère fondamental de l'histoire dans la Rome cornélienne d'*Othon* :

Dans *Othon* il s'agit du pouvoir et de l'amour. Le pouvoir, c'est-à-dire seulement menace, chantage, cynisme d'une classe qui depuis des siècles travaille à sa propre ruine et à celle de notre planète³⁷

Les personnages d'*Othon* sont incapables d'interrompre les jeux de l'intrigue et de la convoitise : c'est leur incapacité subjective à rompre avec la logique de l'*Imperium* qui les entraîne dans un mouvement extrêmement complexe, mais finalement statique, d'allégeances, retournements, trahisons et meurtres, au terme duquel ils ne trouvent que leur perte. Cette incapacité structure certes l'intrigue de la pièce, mais elle fait aussi allusion à la continuité des classes dominantes, à l'« histoire sacrée » de tous ceux qui ont détenu le pouvoir, ne faisant que répéter les mêmes gestes de destruction et d'auto-destruction.

La rupture avec la séduction de l'Empire est évoquée par les mots de Camille que reprend le titre du film (« Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour »). C'est donc à Camille qu'il revient d'indiquer un dépassement possible de la loi du monde présent : « Camille, qui dans l'*Histoire* de Tacite n'existait pas, qui est donc une invention de Corneille, représente ici le pays, qui n'est jamais consulté et du destin duquel une clique décide »³⁸. Camille, que Straub qualifie de « personnage véritablement épique (au sens brechtien) »³⁹, laisse pressentir la possibilité d'un nouvel ordre du monde. Pourtant, ce nouvel ordre n'a aucune consistance dans le présent : Camille, dont l'amour pour Othon est sacrifié aux jeux de l'Empire, représente « l'amour fou refusé, hurlant dans les ruines ("peut-être qu'un jour Rome se permettra...") »⁴⁰. L'association de Camille et des ruines a un sens dialectique. Les ruines sur le Palatin qui entourent les personnages sont les vestiges des classes dominantes de Rome, et pendant la dernière guerre des résistants y cachaient des armes à utiliser « contre les maîtres d'alors, nazis et fascistes »⁴¹. Elles sont dans un rapport dialectique avec l'avenir annoncé par Camille. Le dépassement de l'ordre présent est évoqué par deux modes temporels qui s'opposent au retour éternel du pouvoir : le passé non-réconcilié et un avenir espéré qui reste indéterminé.

La traversée du désert

La problématique de *Moses und Aron* se rattache à cette dialectique entre le passé et l'avenir. Le film met en scène l'abolition du pouvoir prophétique et sacerdotal des deux personnages éponymes. Le conflit entre Moïse et Aaron porte sur le destin du peuple et sur sa forme politique ; mais il débouche sur la destruction réciproque des deux prophètes : « Je pense que dans le film, il ne reste plus que le peuple. L'idée de Schönberg, c'est l'idée d'un pouvoir qui vient d'en haut (...). Or, dans le film, j'ai le sentiment que ce pouvoir se détruit »⁴².

Cette destruction est montrée par une intervention, minimale mais décisive, sur le texte de Schönberg : à la fin du troisième acte, après que Moïse a rendu à Aaron sa liberté, Aaron ne tombe

³⁶ J.-M. Straub-D. Huillet, « Présentation de *Non réconciliés* à la RAI », in *Écrits*, op. cit., p. 48.

³⁷ J.-M. Straub-D. Huillet, « *Othon*. Introduction à la présentation télévisée », in *Écrits*, op. cit., p. 69.

³⁸ *Ibid.*, p. 73.

³⁹ J.-M. Straub-D. Huillet, « Présentation d'*Othon* », in *Écrits*, op. cit., p. 76.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ J.-M. Straub-D. Huillet, « *Othon*. Introduction à la présentation télévisée », in *Écrits*, op. cit., p. 69.

⁴² J.-M. Straub-D. Huillet, « Propos recueillis par Jacques Bontemps, Pascal Bonitzer et Serge Daney », in *Moïse et Aaron. Livret de l'opéra/découpage du film*, suivi de « Journal de travail » par Gregory Woods, « Entretiens » avec les réalisateurs et le chef d'orchestre Michael Gielen, « Postface » de Franco Fortini, Toulouse, Ombres, 1990, p. 109.

pas foudroyé par le pouvoir transcendant auquel Schönberg ne peut s'empêcher de laisser le dernier mot. Le film exclut précisément cette sanction divine : il établit une égalité entre les deux prophètes qui signifie en effet la neutralisation de leur autorité. L'opposition entre les deux chefs finit par annuler leurs positions respectives, tout en laissant émerger une nouvelle figure du peuple, délivrée de tout guide prophétique, que Moïse annonce mais qui reste impossible à présenter : « Moïse détruit Aaron, mais – ce faisant, cela me paraît évident, enfin je l'espère – Moïse se détruit lui-même. Tout en gardant raison quand il renvoie le peuple au désert en ajoutant "*In der Wüste seid ihr unüberwindlich und werdet das Ziel erreichen*" ("Dans le désert vous êtes invincibles et atteindrez le but") »⁴³.

Ce « but » que le désert recèle est irréductible à toute figure positive :

Cahiers du cinéma : Cela ne peut-il pas s'interpréter comme : « Si vous traversez le désert, vous atteindrez la terre promise » ? *Straub* : Ah ! non ! Parce qu'il y a une phrase avant qui est tout de même très claire et qui dit (...) « toujours quand vous abandonnez l'absence de souhait du désert et que vous vous êtes conduits à la hauteur suprême, toujours vous serez de nouveau précipités du haut du succès du mésusage, renvoyés au désert ». Et d'abord [Moïse] dit que la terre promise, c'était une image. Il reproche à Aaron d'avoir toujours eu l'obsession de fouler aux pieds une terre réelle où coulent le lait et le miel. Pour Moïse, il est clair qu'il s'agit toujours d'une terre irréelle. *Cahiers* : Une Terre Irréelle contre des terres irréelles ? *Straub* : Non. Parce que dans le désert les gens ne s'établissent pas. Ils ne deviennent pas sédentaires. L'idée d'Aaron, c'est celle d'une traversée pour arriver dans le pays. L'idée de Moïse, c'est que la traversée du désert est sans fin. C'est l'idée du nomadisme, tout simplement⁴⁴

Autrement dit, ce qui intéresse Straub, « c'est comment un peuple réussit à s'arracher et à se libérer d'une situation concrète, "situation" au sens fort, pour se jeter dans un mouvement »⁴⁵. Mais cette revendication d'une politique « désertique » et d'un peuple nomade, « uni à Dieu » par-delà tout lien organique et substantiel, est loin d'être univoque. Franco Fortini refusait de l'interpréter comme une solution positive à la crise du pouvoir théocratique incarnée par le conflit entre les deux guides : « Je doute (...) que Schönberg ait vu clairement la contradiction entre monarchie théocratique et périodique "retour au désert" (...), l'ethnologie et l'histoire des religions l'autorisaient à n'éprouver aucune contradiction, étant attesté (justement dans des sociétés dominées par des prêtres ou des sorciers) le retour périodique aux solitudes pour reprendre contact avec le monde des morts et des puissances invisibles »⁴⁶.

Comme le rappellent les analyses de Deleuze, la présence efficace des morts dans le présent est aussi l'un des traits formels et thématiques de l'œuvre des Straub. C'est pourquoi il importe de préciser l'enjeu de la critique fortinienne du principe du « désert ». En rappelant l'articulation entre le retour au désert et le pouvoir sacerdotal, Fortini vise à mettre en cause l'opposition immédiate entre la théocratie et l'idée du nomadisme, qui n'est que la figure historico-mythique du conflit non-dialectique entre, d'une part, le pouvoir transcendant, « vertical » et autoritaire, et, d'autre part, une libération « désengagée » vue comme refus ou retrait. La plongée dans les solitudes désertiques n'est pas un exode libérateur vers l'indéterminé, mais un mouvement régressif par lequel le sujet de l'émancipation collective va littéralement au fond des puissances mythiques qui fondent l'ordre social et politique. Et ce mouvement implique l'expérience des couches d'inhumanité et de sous-humanité que produit tout ordre social fondé sur la division en classes :

Peut-être les événements des trente dernières années au Moyen-Orient suggèrent-ils que les tendances théocratiques, oubliant Moïse tout autant qu'Aaron, expédient les autres dans le « désert » et dans l'« informe », les transformant en boucs émissaires, les exposant ainsi au risque de mort mais oubliant que ces autres et ces différents peuvent trouver dans le « désert » et dans l'« informe » ou leur propre fin ou au contraire une invincible énergie antithéocratique : comme il arriva au Christ⁴⁷.

⁴³ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁶ F. Fortini, « Postface », in *Moïse et Aaron. Livret de l'opéra/découpage du film*, op. cit., p. 126.

⁴⁷ *Ibid.*

Par-delà le sacrifice

Le « désert » est la figure de l'absence de toute forme « positive » du peuple ; pourtant, il renvoie moins à l'apologie de cette absence en tant que solution politique – ce qui reviendrait à faire du nomadisme lui-même une forme positive –, qu'à l'exigence que toute transformation de l'ordre social passe d'abord par la confrontation avec l'« informe » auquel l'histoire livre des parties de plus en plus vastes de notre humanité commune. Ainsi, la promesse d'une libération future devient indissociable de la délivrance et du rachat des strates d'absence et de refoulement qui divisent l'expérience individuelle et collective, et d'où jaillissent les pouvoirs de toutes les théocraties et de tous les envoûtements, depuis la royauté sacrée antique jusqu'au Capital devenu monde. Autrement dit, le retour au désert est une descente aux enfers, et le « bon usage » de cette régression est nécessaire pour que la promesse de libération s'incarne dans l'histoire, et que l'humanité libérée se réapproprie la totalité du temps qu'elle a en partage. Ce que le film expose est donc la tension indépassable entre « l'exigence d'absolu et d' "origine" (...) et la nécessité d'utiliser au contraire le temps et les hommes et soi-même pour modifier soi, les hommes et les temps »⁴⁸.

Dans *La mort d'Empédocle* le ressort immédiat de l'œuvre est encore une fois le rapport entre émancipation et pouvoir. Empédocle est exilé à cause de sa tentative d'émanciper le peuple d'Agrigente, mais aussi de l'*hybris* qui l'a poussé à s'attribuer une dignité divine. Le législateur-thaumaturge sicilien est donc une nouvelle figure du pouvoir sacerdotal : il incarne la rupture avec les anciens ordres religieux et politiques, mais sa présence est aussi ce qui empêche le collectif d'atteindre sa maturité et de devenir sujet de sa propre libération. Empédocle est plus conscient que Moïse et Aaron de cette contradiction. C'est pourquoi, lorsque les Agrigentins rejettent son ennemi, le prêtre Hermocrate, et lui proposent de devenir leur roi, il dépose lui-même son autorité afin d'inaugurer une nouvelle époque, par-delà « le temps des rois » :

*Premier Agrigentins (off) : Incompréhensible est la parole que tu as prononcée, Empédocle.
Empédocle : (...) Ayez honte de vouloir encore un roi ; vous êtes trop vieux ; au temps de vos pères ç'aurait été autre chose. Pour vous il n'est point d'aide, si vous-mêmes ne vous aidez pas*⁴⁹.

L'« absence du peuple » se présente sous sa forme la plus intolérable : celle de la jouissance de la démission, du refus de maîtriser sa propre existence, de la disponibilité à s'aliéner dans la fascination charismatique des élus et des guides. L'Empédocle de Hölderlin sait bien que cette aliénation n'est surmontable qu'au prix d'une rupture radicale avec le fardeau de l'histoire devenue destin mythique :

Les enfants de la terre s'effarouchent la plupart du temps du nouveau et de l'étranger, limités en propriété ils se soucient de subsister, et leur sens ne s'étend pas plus loin dans la vie. Pourtant il leur faut en dernier, les apeurés, sortir, et en mourant chaque chose retourne à l'élément, afin de s'y rafraîchir, comme dans un bain, pour une nouvelle jeunesse. Aux humains est donné le grand plaisir de se rajeunir eux-mêmes. Et de la mort purificatrice, qu'ils ont eux-mêmes choisie au temps juste, ressuscitent, comme Achille du Styx, les peuples. Oh ! donnez-vous à la Nature, avant qu'elle vous prenne ! (*La terre et les arbres, les pentes de l'Etna, le ciel et les nuages*)⁵⁰.

Ce rajeunissement suppose encore une fois un mouvement régressif, la Nature gardant un sens aussi ambigu que celui du « désert » schönbergien. En tout cas, pour Hölderlin, le prix de la nouvelle jeunesse du peuple est le sacrifice d'Empédocle dans la bouche de l'Etna. Comme Schönberg, Hölderlin ne parvient pas à libérer sa vision de l'humanité future d'une adhésion ambivalente aux lois du monde présent, qui demandent la perpétuation du sacrifice. Pourtant, le

⁴⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁹ F. Hölderlin, *La mort d'Empédocle*, texte de la première version (1798) établi et traduit par D. Huillet et J.-M. Straub, Toulouse, Ombres, 1987, p. 131-133.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 137.

film des Straub ne montre pas la mort d'Empédocle, qu'il remplace par l'image du Mont Etna et par la voix *off* du protagoniste déclamant son hymne à la Nature. C'est que le véritable renouvellement ne consiste pas dans un sacrifice (prétendument) ultime, mais dans la fin, à réaliser ici et maintenant, de tout sacrifice. En suivant jusqu'au bout cette logique inexorable, les Straub dévient à Hölderlin, comme à Schönberg (et à Pavese), le droit de régresser en direction de l'*amor fati* pour escamoter les contradictions insupportables de l'histoire – comme le dira *Schwarze Sünde*, l'autre film consacré à l'*Empédocle* de Hölderlin, la communion avec la Nature est moins l'acceptation du Destin que la recherche d'une *neue Welt*, d'un « nouveau monde » dont le monde archaïque, pré-humain, n'est que la figure. C'est pourquoi le retour aux solitudes devient chez Straub un élargissement de la conscience historique – non pas une fuite devant les contradictions de celle-ci, mais leur construction artistique dans la forme :

Voyez une constante (...) de presque tous les films de Straub (...) : la présence d'une réalité non-humaine, géologique ou naturelle, composée de paysages, de plantes, de sons ou bruits ou silences, à laquelle est confiée la mission de chœur et de conscience suprême (...). Combien de fois réapparaissent chez ce réalisateur, derrière les figures humaines, celle qu'un poète appela « les mains inutilement fraîches » des plantes et des arbres. À cette *ewige Natur* ou réalité pré- et post-humaine à reconquérir, Straub (très proche en cela de la grande période du classicisme humaniste allemand, mais aussi de celle de Rousseau) confie le rôle prophétique de témoin muet et de juge⁵¹.

Histoires des origines

La rédemption du passé et la préfiguration de l'avenir sont les deux moments dialectiques de la *séparation* d'avec un présent que le retour éternel de l'oppression a réduit au lieu de manifestation des puissances mythiques transcendantes. C'est dans certains films « italiens » des Straub que cette séparation dialectique s'articule de manière explicite et directe avec les conditions et les luttes des opprimés, tandis que *Nicht versöhnt*, *Othon*, *Fortini/Cani*, *Moïse et Aron* et *La mort d'Empédocle* insistent sur les contradictions et les déchirures des classes privilégiées, sur les limites de leur conscience et les impasses de leurs « mandats » moraux et intellectuels – limites et impasses qui les rendent intimement complices des forces qui les écrasent.

Dans les films tirés des ouvrages de Vittorini et de Pavese – *Sicilia* et *Dalla nube alla resistenza* – l'oppression et l'abrutissement des masses sont directement thématiques, ainsi que la perspective de leur libération collective à travers leur propre lutte. Pourtant, cette perspective n'est pas représentée sur le mode de la plénitude et de la présence : l'action libératrice des exploités reste à distance de son avènement, prise dans la dialectique du passé et de l'avenir. Elle est montrée dans l'effort de son émergence depuis les strates immémoriales du passé – réalité en devenir, inachevée, que les cycles intolérables du destin requièrent et empêchent à la fois. Des commentateurs comme Franco Fortini et Jacques Rancière ont bien vu que *De la nuée à la résistance* occupe une place centrale dans l'œuvre straubienne : l'indistinction entre mythe et histoire qui caractérise *Moïse et Aron* et *La Mort d'Empédocle* y est thématisée de manière explicite à travers le travail sur les deux textes de Cesare Pavese, qui traitent de l'émergence de l'existence humaine à partir du monde mythique et de l'inéluctabilité finale des sacrifices et des puissances telluriques⁵².

Les *Dialogues avec Leucò* élaborent le passage du monde du mythe au monde humain, du chaos à la forme, du « sauvage » à la civilisation ; ils débouchent finalement sur l'acceptation de la finitude et de la mortalité, qui permettent aux hommes de donner un sens à l'existence, notamment à travers la poésie. Le schéma du livre se présente d'abord comme linéaire et univoque : « Peu à peu l'instance mythique est absorbée par l'instance politico-historique »⁵³. Mais ce mouvement de déposition du mythe reste ambigu chez Pavese, qui n'a jamais pu se résoudre à renoncer à « son

⁵¹ F. Fortini, « Postface », in *Moïse et Aaron. Livret de l'opéra/découpage du film*, op. cit., p. 126.

⁵² C. Pavese, « Dialogues avec Leucò » et « La lune et les feux », in *Œuvres*, édition établie et présentée par Martin Rueff, Paris, Gallimard, 2008, p. 651-746 et 1241-1360.

⁵³ Philippe Renard, *Pavese. Prison de l'imaginaire, lieu de l'écriture*, Paris, Larousse, 1972, p. 123.

désir titanesque de retour à la terre »⁵⁴. La régression en direction de l'immobilité, par-delà les douleurs de l'histoire et de la conscience éveillée, est l'ombre portée par la confrontation de Pavese avec l'univers mythique : elle débouche sur une adhésion ambivalente aux cycles inéluctables de la Nature. Ainsi, dans *La lune et le feu*, le temps de l'histoire, qui est aussi celui de la Résistance antifasciste et des luttes des exploités, « s'oppose à l'éternel retour du cycle géorgique et sauvage »⁵⁵. L'immolation de Santina, sur laquelle le roman se conclut, scelle le triomphe final du Destin qui demande la perpétuation des sacrifices humains par-delà l'avènement du temps des hommes.

L'articulation de ces deux textes dans le film, et le travail des Straub sur les dialogues et les récits, font émerger des significations implicites, dont la teneur est souvent opposée à la contemplation pavésienne du Destin. Si l'objet des *Dialogues* est l'émergence de l'historicité proprement humaine à partir de l'élaboration critique du monde mythique, leur articulation avec *La lune et le feu* suggère que le temps des origines se prolonge dans les événements historiques. La genèse de l'homme continue dans les temps historiques parce que « l'homme » ne sera *réel* qu'après la rupture avec la malédiction de l'exploitation et du sacrifice. L'appropriation consciente de notre finitude, que Pavese préconise dans les *Dialogues*, ne sera accessible que pour une humanité libérée, dont l'avènement implique non seulement les luttes des exploités dans l'histoire, mais aussi la *restitution* des luttes passées, dont l'échec condamne le présent à l'emprise de l'horreur mythique.

La première partie du film montre le rapport conflictuel avec les dieux-maîtres d'une conscience humaine qui ne s'est pas entièrement dégagée de l'univers mythique et naturel. Dans le dialogue des chasseurs qui viennent de tuer l'homme-loup Lycaon, le pouvoir insondable des dieux est associé à la condition d'inhumanité qui continue à habiter la vie des hommes. Les dieux ont fait de Lycaon une bête à cause de son inhumanité ; par-là, ils n'ont fait que le relier davantage au destin qui déterminait ses actions. Ils l'ont « cloué là où il était parvenu », ils ont changé sa volonté et ses désirs en nature mythique, dont la malédiction pèse sur l'humanité non libérée. « Se faire loup » veut dire découvrir dans ses propres gestes la trace d'un destin dont le retour éternel nous rend monstrueux et étrangers à nous-mêmes. Cette découverte a lieu à travers la rencontre avec les dieux, qui nous fait accéder au fond obscur où se nouent les mystères du Pouvoir et de la Loi et les couches nocturnes, sauvages et maudites de l'existence humaine.

Le dialogue se conclut sur l'évocation d'un « sort commun », qu'il importe de reconnaître par-delà l'inhumanité et la sauvagerie : l'enterrement de l'homme-loup le réintègre partiellement dans l'ordre humain, qui pourra accueillir et apaiser « le loup qui est en nous tous » à travers la solidarité et la reconnaissance. La dernière image est pourtant celle du loup mourant, qui semble témoigner silencieusement de l'inachèvement de cette réintégration de la « part maudite ». La Nature n'est pas le lieu de la libération des horreurs de l'histoire, car ces horreurs ont jeté un sort sur la Nature elle-même, qui attend par conséquent sa propre libération. Comme Fortini le rappelait, la Nature chez les Straub est un témoin, un chœur muet qui incarne une absence et énonce une exigence.

Cette exigence est le dépassement de l'inhumanité – « la fin des tueries » –, qu'aborde le dialogue entre Héraclès et Lityerse. La confrontation entre les deux personnages reproduit les impasses explorées dans *Moïse et Aron* et *La Mort d'Empédocle* : le héros émancipateur qu'est Héraclès s'avère finalement impuissant devant la perpétuation des sacrifices. Comme les Hébreux et les Agrigentins, les Phrygiens sont pris dans le cycle de la violence et de l'expropriation : paysans condamnés à la non-liberté, ils l'imposent eux-mêmes aux plus faibles de leur peuple en se faisant les agents de la propriété et du privilège. Lityerse incarne l'adhésion des opprimés aux sources de leur propre malheur, mais il est assez lucide pour reconnaître la faiblesse de la position d'Héraclès : l'ordre olympien que le héros voudrait faire triompher sur les sacrifices n'est qu'un sacrifice de plus dont les dieux seront les bénéficiaires. La promesse de « tuer une dernière fois » ne peut être tenue

⁵⁴ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁵ M. Rueff, « Une modeste *Divine comédie* », in C. Pavese, *Œuvres, op. cit.*, p. 1245.

tant que la violence vient d'« en haut », des nouveaux maîtres qui demandent du sang pour consacrer l'ordre nouveau.

Sorties de préhistoire

Le dialogue intitulé *Les Feux* représente un moment décisif dans le traitement de ces dilemmes. Jacques Rancière a insisté sur le « jeu cinématographique de la présence et de l'absence »⁵⁶ qui structure cette séquence du film. Selon Rancière, « le film offre des corps, des gestes, des attitudes à la joute verbale », ce qui finit par produire « deux effets contradictoires » :

L'un est d'intensifier le visible de la parole, des corps qui la portent et des choses dont ils parlent ; l'autre est d'intensifier le visible comme ce qui dénie la parole ou montre l'absence dont elle parle. Le feu, l'herbe et le vent augmentent la présence sensible des corps parlants et l'évidence des choses concrètes dont ils parlent. Mais ils ne le font qu'au prix de manifester leur impuissance à montrer ce qui est l'enjeu du dialogue⁵⁷.

Cette analyse est incontestable. On hésite pourtant à la suivre lorsqu'elle identifie cet enjeu invisible aux « corps suppliciés » et à « la justice ». Rien n'est plus étranger aux Straub que la mystique de la violence et de l'horreur prétendument impossibles à montrer, et le sens de l'absence dont est tissé ce dialogue ne saurait être interrogé sans tenir compte de sa position dans la structure du film. Dans le dialogue entre les deux bergers, l'impasse sur laquelle se conclut le débat entre Héraclès et Lityerse est reprise et surmontée par le refus tant du pouvoir des dieux que de l'intériorisation du destin par les opprimés. La violence exercée par les paysans exploités sur les vieillards, les fous et les estropiés annonce le massacre perpétré par Valino dans *La lune et les feux* : c'est contre cette intériorisation du sacrifice que se lève le jeune berger, dont le geste de révolte interrompt la continuité des récits mythiques et marque l'avènement de l'histoire humaine. Cette révolte qui suit la prise de conscience d'un exploité constitue une rupture avec la dialectique purement négative entre le peuple opprimé et le héros libérateur : elle introduit une césure dont la conséquence immédiate est l'entrée de l'humanité dans le temps des luttes et de la politique, que le communisme représente dans la deuxième partie du film. Pour développer cette dialectique, les Straub opèrent encore une fois une modification minimale mais décisive sur les textes. Dans le dialogue entre les deux bergers, ils suppriment la réplique du père, qui suit la révolte du fils et la relativise tout en exprimant l'*amor fati* de Pavese devant le mythe. Dans le livre, lorsque le jeune berger s'écrie : « Je ne veux pas (...). Ils ont raison les maîtres de nous manger la moelle si nous avons été injustes entre nous », le père répond : « Mouille les branches et asperge-le maintenant. Tu es encore ignorant. C'est bien à toi de parler de juste et d'injuste. Vers la mer tête de mule... Ô Zeus, accueille cette offrande... »⁵⁸.

Cette réplique du père, supprimée dans le film, constitue une conclusion sans doute ironique, mais qui n'en laisse pas moins le dernier mot au retour éternel des sacrifices et du mythe. C'est la même inéluctabilité du destin que le protagoniste de *La lune et les feux* découvre à la fin de son retour au pays natal : le massacre de Valino prolonge le sacrifice archaïque, et l'immolation de Santina scelle définitivement l'emprise du mythe sur les événements historiques. Or le film supprime presque entièrement tous les passages du roman consacrés à l'histoire de Santina et de ses sœurs, et la mort de la jeune femme devient un simple épisode destiné à annoncer la vraie conclusion, l'exécution des maquisards.

On assiste donc à un double déplacement : d'une part, la séquence « mythologique » débouche sur la révolte contre les dieux et les sacrifices – si bien que le salut de Cinto dans le roman se rattache directement au refus de la violence que les exploités sont forcés à exercer contre eux-mêmes, et que la délivrance de l'enfant estropié semble presque réaliser ce que promet le geste

⁵⁶ J. Rancière, « Politique des films », in *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 118.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁸ C. Pavese, « Dialogues avec Leucò », in *Œuvres, op. cit.*, p. 707.

du jeune berger ; d'autre part, la séquence « historique » montre certes le retour des sacrifices – inévitables dans une société divisée en classes –, mais, en se concluant sur la mort des résistants, elle suggère moins le triomphe final du mythe sur l'histoire que l'inachèvement du processus qui fait accéder l'humanité à son historicité. Les résistants exécutés ne sont ni des victimes sacrificielles (des « corps suppliciés ») ni des héros-guides destinés à disparaître pour laisser émerger la figure d'un « peuple » : ils sont eux-mêmes les sujets de leur propre libération. Si les rapports de force ont refoulé ces sujets en les rendant invisibles, leur trace reste dans les paysages vides et dans les ruines : figures et vestiges, non plus du temps mythique des origines, mais d'une histoire désormais entièrement humaine qui demande sa *reconnaissance* intégrale. Le passé lui-même devient finalement accessible sous une figure différente de celle du destin mythique, et qui annonce et demande, depuis son inactualité, la réconciliation avec les couches obscures de l'histoire des hommes.

Mythes et paraboles dialectiques

L'importance du geste du jeune berger n'a pas échappé à Jacques Rancière : « le gros plan final sur le geste d'une main qui se tend et présente sa paume en signe de refus »⁵⁹ constitue une présence sensible qui n'a de cesse de se confronter « à l'invisibilité de la justice et l'injustice » que vise la joute verbale⁶⁰. Mais ce traitement des différentes matières sensibles renvoie pour Rancière à une impasse qui semble renouer avec le pessimisme de Pavese. La main du jeune berger qui descend le long de la tunique manifesterait une « irrésolution » tragique susceptible de « casser le rouet de l'échange dialectique »⁶¹. Le débat entre les deux bergers se conclurait sur l'oscillation paralysante entre « l'acquiescement à l'injustice » du père et « la simple déclaration de son refus » à laquelle se bornerait le fils⁶². Cette irrésolution s'inscrirait en faux contre « les promesses de la dialectique » et obligerait « la réflexion sur tout avenir du communisme à prendre en compte la provocation du mythe et de son histoire répétitive »⁶³. Finalement, le dialogue se solderait par un double échec qui annonce la reconduction ultime du mythe au cœur du temps historique, dont témoigne l'acquiescement du communiste Nuto à la superstition et à ses rites.

C'est donc Pavese qui finit par avoir le dernier mot contre Straub, mais surtout contre le brechtisme que Rancière lui attribue, et, par-là, contre Brecht lui-même :

À la fin des années 1970, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet substituent au dramaturge communiste Brecht, maître des certitudes dialectiques, l'écrivain communiste Pavese qui constate le retour de l'ordre ancien sur les collines où avaient opéré les partisans et s'interroge sur la possibilité même que le monde des collines, de la terre et des récoltes soit compatible avec les promesses du renversement révolutionnaire⁶⁴.

En réalité, pour Pavese le communisme est moins un objet de questionnement politique et intellectuel qu'une instance surmoïque dont les contenus restent très proches des « certitudes », certes non-dialectiques, mais rationalistes et volontaristes, des milieux antifascistes turinois. Le seul communisme auquel Pavese pouvait adhérer dans l'Italie de l'après-guerre était justement cet humanisme démocratique optimiste que la Guerre Froide aurait rapidement détruit ; chez l'écrivain turinois, cette perspective est perpétuellement inquiétée par les fantasmes de régression chthonienne. Il ne fait aucun doute que cette oscillation létale et non-dialectique a permis à Pavese de voir ou de pressentir des vérités en excès sur les idéologies de son époque, ce dont témoigne la relecture de ses textes par Straub ; mais attribuer à la déchirure tragique dont se nourrissait son

⁵⁹ J. Rancière, « Politique des films », in *Les écarts du cinéma*, op. cit.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 120.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

univers fantasmatique une lucidité supérieure à l'égard du communisme relève d'un forçage qu'explique la volonté de réduire Brecht à l'image convenue du pédagogue tiers-internationaliste.

Or cette image de Brecht relève moins de l'œuvre du dramaturge allemand que d'une réception obsédée par les enjeux « didactiques » et par les pouvoirs déconstructeurs de la *Verfremdung* : selon Rancière, dans le « paradigme brechtien », « la forme fragmentaire et la confrontation dialectique des contraires visent à aiguïser un regard et un jugement propres à élever le niveau de certitude soutenant une adhésion à une explication du monde, l'explication marxiste »⁶⁵. Les limites de cette idée du « brechtisme » ont été relevées par ces remarques de Heiner Müller sur la dimension paysanne chez Brecht :

Brecht est bien plus médiéval, beaucoup plus lié à la province, dans le sens positif du terme. Je veux dire que, pour les étrangers, Brecht est une figure très différente de celle que nous connaissons. Si tu connais Brecht d'après les traductions, tu as une image complètement différente, parce que le régional est perdu, tout comme la qualité pré-Renaissance dans Brecht et la dimension agraire. Godard a probablement perçu Brecht comme un auteur industriel et non comme un poète des paysans...⁶⁶.

Mais c'est Antoine Vitez qui a vu le plus clairement la présence chez Brecht d'éléments qui jettent une lumière différente sur le « brechtisme » des Straub :

Il y a dans le théâtre de Brecht (...) ce goût de la terre, et une certaine relation avec la mort (...). Cette observation du temps, de la transformation et de la pourriture a quelque chose de très ambigu. Après tout cela renvoie (...) à l'idée de la nature (...). Et c'est tout à fait en contradiction avec les affirmations volontaristes de Brecht⁶⁷.

La dimension tellurique de l'univers brechtien le rapproche de l'*amor fati* mythique chez Pavese. Mais chez Brecht il y a un autre aspect qui empêche le triomphe des puissances mythiques et le retour éternel du destin :

Il y a un luthéranisme de Brecht (...). Par exemple le tableau III de *Mère Courage*, toute l'histoire de la mort de Petit-Suisse, la passion de Petit-Suisse, c'est évidemment une paraphrase de l'histoire du Christ. C'est dit dans la pièce, mais moi je l'ai mis en scène de façon que ce fût éclatant (...). J'avais, par exemple, essayé de mettre en scène la présence de la mort sous la forme d'un crâne, pour faire référence à toute la peinture allemande, à tout ce qu'il y a chez Brecht d'Albrecht Dürer ou d'Holbein. C'est très important chez lui. Il y Luther, mais il y a le dialogue avec les morts, une véritable obsession (...). Il savait qu'il transportait avec lui l'Allemagne et le passé de la culture allemande (...). Cette relation avec la pourriture et la mort, cette référence perpétuelle – je disais luthérienne – au christianisme, ce rapport de combat avec toute la littérature allemande et avec l'histoire du peuple allemand, voilà des choses (...) qui ne sont pas si claires, ni lumineuses, ni transparentes⁶⁸.

Chez Brecht, l'omniprésence de la mort, la référence à la terre et aux cycles perpétuels de la corruption sont inscrites dans un univers chrétien, et c'est bien là toute la différence avec l'aspect mythique que ces mêmes problématiques conservent chez Pavese. Car, pour le luthéranisme, les images de la mort et de la caducité renvoient allégoriquement à leur contraire, au salut final et à la résurrection.

Le brechtisme des Straub a partie liée avec ces aspects de l'œuvre de Brecht, et ce, dès le début de leur parcours de cinéastes. Chez eux, il n'y a jamais eu de brechtisme « didactique » dont les « certitudes » supposées meurtrières auraient dû être mises en questions par la contemplation sidérée et sidérante du retour éternel de la violence : le triomphe des puissances mythiques est empêché par l'espérance, dans laquelle se nouent l'anticipation impatiente d'une *neue Welt* et la

⁶⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁶ H. Müller-H. Farocki, « L'imaginaire colonisé », in *Période*, <http://revueperiode.net/imaginaire-colonise-rencontre-entre-heiner-muller-et-harun-farocki/>.

⁶⁷ A. Vitez, « A propos de Brecht » (1979), in *Le théâtre des idées*, textes réunis par D. Sallenave et G. Banu, Paris, Gallimard, p. 245-246.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 246-247.

patience de la terre et des vestiges qu'elle recèle. Si quelque chose reste invisible dans la composition des matières qu'opèrent les œuvres des Straub, c'est moins le « corps supplicié » des victimes des sacrifices que la résurrection des morts que promettent les traces enfouies des corps disparus.

Conséquences de Bach

La *Chronique d'Anna Magdalena Bach* se rattache directement à ces strates de l'œuvre de Brecht que les Straub ont réactivées par-delà l'image convenue du dramaturge d'Augsbourg. Le film contient beaucoup des thèmes que les Straub s'efforceront d'explorer tout au long de leur trajet : du point de vue formel, c'est la composition des matières hétérogènes par le rapport entre son, image et jeu des acteurs. Le travail des cinéastes a consisté à « mettre en contact » l'homme qui incarne « Bach » – le musicien Gustav Leonhardt – avec ces « trois réalités, les manuscrits, les textes et la musique » afin de faire jaillir une « étincelle » entre ces « quatre éléments »⁶⁹ :

Ce qui reste de Bach, c'est, bêtement, d'abord sa musique, puis ensuite des manuscrits, des partitions avec beaucoup de voix qu'il a copiées lui-même avec des élèves, des fils ou avec sa femme, et enfin les lettres⁷⁰.

Mais ces « matières » sonores et graphiques que le film articule sont les traces d'une existence singulière qu'il s'agit en quelque sorte de restituer. Il ne s'agit évidemment pas de produire un effet-de-réalité biographique, de rendre « présent » un individu dans ses coordonnées psychologiques et sociologiques – ces deux structures mythiques de tout naturalisme :

Dans les intervalles [entre les morceaux de musique], se trouvent des séquences, pas des scènes ni des épisodes – nous avons gommé toujours davantage, jusqu'à ce que nous n'ayons plus de scènes, plus d'épisodes –, mais seulement ce que Stockhausen appellerait des « points ». Tout ce qui sera montré, en dehors des exécutions musicales, ce sera des « points » de la vie de Bach⁷¹.

Cet agencement paratactique entre les exécutions et les « points » réalise une totalisation paradoxale qui relève d'une composition des différentes « matières »

Ma plus grande crainte (...) c'était justement que la musique ne créât des sommets dans le film : elle doit demeurer sur le même plan que le reste (...). Nous avons choisi la musique uniquement par rapport au rythme du film (...). L'adéquation entre le morceau de musique choisi et le rythme du film doit être à chaque instant totale dans la construction⁷².

Cette composition s'inscrit en faux contre la totalité immédiate et illusoire de l'individu « biographique », à laquelle Straub oppose un travail sur la profondeur et le décalage des temps :

Tout le monde sait que Bach est mort depuis longtemps, et je n'ai pas l'intention d'essayer de donner l'illusion que j'ai réveillé Bach de la mort. C'est pourquoi je prends quelqu'un qui s'appelle Gustav Leonhardt et qui ne ressemble pas obligatoirement à Bach, et pas du tout à Bach tel que la plupart des gens se l'imaginent, un peu gros et tout ça⁷³.

Les « traces » de l'existence de Bach renvoient au passé, leur fonction ne consiste pas à rendre illusoirement présent le cantor disparu, mais au contraire à témoigner de son passage dans le temps et de son appartenance irrévocable au passé. Cependant, ces témoignages s'articulent à la présence immédiate de Gustav Leonhardt :

⁶⁹ D. Huillet-J.-M. Straub, « Le Bachfilm », in *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, Toulouse, Ombres, 1996, p. 17.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁷¹ *Ibid.*, p. 10-11.

⁷² *Ibid.*, p. 11.

⁷³ *Ibid.*, p. 14.

On a ces trois réalités : la musique, les manuscrits ou les textes originaux, les lettres et le *Nécrologue* [écrit par Carl Philipp Emmanuel Bach l'année de la mort de son père]. Avec ces trois réalités on ne pourrait pas encore faire un film, avec cela on pourrait faire ce qu'on appelle un film documentaire, mais l'attrait de ma « chronique » consiste justement en ceci qu'on introduit là-dedans l'homme⁷⁴.

Mais cet homme qui confère une épaisseur et une présence immédiates aux « traces » de Bach n'est justement pas Bach, mais Gustav Leonhardt :

Nous ne dirons pas au spectateur : voici Bach (...). Le film sera plutôt un film sur ce monsieur Leonhardt. Même dans les « points » de la vie de Bach on respectera l'interprète de Bach en tant que Leonhardt⁷⁵.

On voit bien ici que le *Verfremdungseffekt* – l'effet d'extranéation ou d'étrangement brechtien – sert à Straub pour autre chose qu'une « explication marxiste du monde ». Leonhardt incarne les traces de Bach, mais il le fait de manière « extraniée », en montrant dans et par sa *présence* d'acteur l'*absence* de l'homme réel que fut Bach. « Bach » n'est pas montré illusoirement comme un vivant, mais comme un *mort*, dont l'absence est rendue présente de la seule manière dont une absence peut être présentifiée : à travers le creux qu'elle ouvre dans la compacité du présent.

Les matières qui composent le film renvoient donc à quelque chose d'absent et d'invisible – à une existence singulière dont la survie est rendue possible par ces présences matérielles qui témoigneraient plutôt de sa disparition, et qui sont inscrites par la forme dans une dialectique serrée entre présence et absence, ou entre perte et restitution. Ce n'est qu'à travers cette dialectique que quelque chose nous est légué de l'existence historique de Bach. Les marques de la mortalité de l'homme – la présence de Gustav Leonhardt et des traces matérielles à la place de Bach – deviennent les figures renversées de la survie d'une existence dans le temps, tout comme dans le luthéranisme de Brecht les signes de la mort renvoient à la réconciliation finale par-delà la conservation des individus.

C'est cette réconciliation que visent tout particulièrement les derniers poèmes brechtiens, qui expriment une sagesse active où se réconcilient l'homme et la nature, le passé et le présent, et qui annoncent « l'avenir d'un monde transformé sans relâche par le travail et l'amour »⁷⁶. Cette idée de réconciliation, qui s'exprime tant à travers les symboles chrétiens de la mort et du salut que par le jeu savant avec la sagesse chinoise, a partie liée avec le noyau insaisissable et fécond de la perspective communiste élaborée par Brecht, et sans doute par Straub. Cette perspective n'est pas une explication définitive et transparente du réel, mais le ressort d'un travail radical sur le temps et les formes, sur le nouage entre absence et présence, vide et plein, qui ronge incessamment l'identité du présent à lui-même. C'est pourquoi l'évocation de Bach dans la figure de son absence renvoie à des choses perdues ou oubliées qui peuvent toujours faire retour au cœur de l'histoire qui les a occultées :

Bach est pour moi l'un des derniers personnages de l'histoire de la culture allemande chez lequel il n'y a pas encore divorce entre ce qu'on appelle artiste et intellectuel ; on ne trouve pas trace chez lui de romantisme – on sait ce qui est en partie sorti du romantisme allemand ; il n'y a pas chez lui la moindre séparation entre l'intelligence, l'art et la vie, pas de conflit non plus entre la musique « profane » et « sacrée », chez lui tout était sur le même plan. Pour moi Bach c'est le contraire de Goethe⁷⁷.

Par-delà nature et histoire

⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 16-17.

⁷⁶ Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, p. 176.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

Le Bach des Straub n'est pas un héros romantique. Ce que le film montre n'est pas une individualité exceptionnelle, mais la séquence singulière des points où une existence rencontre et éprouve des vérités qui la dépassent. La figure de ces vérités auxquelles l'homme est confronté est le *travail* comme activité collective, à la fois matérielle et symbolique :

On avait envie de filmer non pas la musique en tant que telle, mais l'exécution d'une partition comme un travail en train de se faire, et même un travail collectif dont le point de convergence est celui qui dirige, en l'occurrence Bach. Et ça converge dans la biographie, dans la chronique, et dans la personnalité même de Bach. Quelque chose sort de ce point focal et se produit là, au sens où Brecht définit l'amour comme « produire quelque chose avec les capacités de l'autre »⁷⁸.

Dans la *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, chaque morceau de musique est réellement exécuté devant la caméra, pris en son direct et filmé en un seul plan. Les cinéastes montrent « des gens en train de faire de la musique (...) qui accomplissent réellement un travail devant la caméra » :

C'est rarement le cas dans un film ; pourtant ce qui se passe sur la figure d'hommes qui ne font rien d'autre qu'accomplir un travail, c'est sûrement quelque chose qui a à faire avec le cinématographe⁷⁹.

Harun Farocki a insisté sur cette attention pour le travail dans les œuvres de Robert Bresson, un auteur qui est « tout entier dans ses personnages et dans leur travail ou leur activité »⁸⁰ :

Dans *Un condamné à mort s'est échappé*, un détenu transforme les quelques objets de sa cellule en outils pour sa délivrance. Il aiguisé le manche de la cuiller pour en faire un ciseau, pour fabriquer une corde il démonte le treillis de son sommier et enroule le câble ainsi obtenu avec des draps déchirés et des chemises. Un pareil film sur le travail et ce qu'il signifie n'a pratiquement jamais été fait⁸¹.

Farocki cite le mathématicien Joseph Weizenbaum à propos de la signification symbolique des objets qui « n'ont pas seulement d'importance en tant qu'instruments servant à transformer la terre » suivant la volonté humaine. Les outils et les activités techniques instituent aussi, matériellement et symboliquement, le monde commun des hommes : ils symbolisent ainsi « les activités qu'ils ont rendues possibles, l'usage qu'on a fait d'eux »⁸². C'est dans les films que Bresson a faits à la campagne, comme *Mouchette* et *Balthazar*, que « ce pouvoir symbolique est dans chaque objet » ; mais la densité symbolique des activités humaines persiste aussi chez les citadins de Bresson – « des désœuvrés, des bohèmes, qui ne peuvent s'immerger dans le fleuve de l'activité humaine »⁸³, mais qui, sans travailler réellement, sont pourtant *actifs*, leurs gestes « vides » étant « accomplis avec la plus grande *insistance* » :

Quand chez Bresson un homme aime une jeune fille, il lui court après comme on vaque au travail, c'est souvent pris, à tort, pour de la froideur. Mais quiconque travaille, ou fait quelque chose qui ressemble à un travail, ne se préoccupe pas nécessairement de ce qui l'entoure⁸⁴.

Dans les films de Bresson il y a donc un principe de *Verfremdung* : le jeu des « modèles » met à distance toute psychologie, tout sentimentalisme, pour accéder et faire accéder à une pratique de récréation du monde. Ces remarques pourraient s'adapter parfaitement aux films des Straub, dont l'« insistance », qui demande une attention et une patience devenues rares aujourd'hui, a souvent

⁷⁸ D. Huillet-J.-M. Straub, « Entretien », in *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, op. cit., p. 133-134.

⁷⁹ D. Huillet-J.-M. Straub, « Le Bachfilm », in *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, op. cit., p. 10.

⁸⁰ H. Farocki, « Bresson, un styliste », in *Reconnaître et poursuivre. Textes réunis et introduits par C. Blümlinger*, Dijon, TH.TY, 2002, p. 74.

⁸¹ *Ibid.*, p. 77.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 74.

été prise par de la froideur intellectualiste. Comme chez Bresson, la lenteur, la densité temporelle du travail, renvoient à la configuration d'un espace humain à la fois matériel et spirituel. Le cinéma et les autres arts participent de cette configuration, comme le rappelle justement Bernard Sobel :

Toutes les œuvres des Straub (...) affirment que l'art (...) est un des outils que l'animal humain possède pour inscrire son humanité (...), un outil fondamental d'édification de l'homme par lui-même. Filmer, pour les Straub, c'est rendre matériel à quel point il n'est pas naturel d'être un homme (...). Construire un film est à mes yeux l'allégorie de cette construction de l'homme (...). L'homme s'invente des outils, que ce soient la roue, ou la tragédie grecque (...), pour s'inscrire dans le monde⁸⁵.

Car, si le travail inscrit une signification symbolique, tout geste inscrivant un sens évoque la fonction anthropogénétique du travail : ainsi, les citadins de Bresson accomplissent « la récréation du monde » par les humains « avec ce qu'ils savent faire – voler, offrir, se tenir la main, préparer un repas, verser le thé, tâter un revolver, tuer quelqu'un à la hache (...). Ils deviennent les servants de messe de leur propre vie »⁸⁶. Ces gestes expriment une humanité devenue étrangère à elle-même, égarée par l'orgueil et l'argent, prise dans les filets du destin ; cependant, en eux résonne toujours le pouvoir d'instituer, comme dans un sacrement, un monde commun et justifié – trace de la grandeur de l'homme au cœur même de sa misère. C'est à cette « famille » qu'appartient le geste du jeune berger : sa main semble avoir cessé tout travail, abandonné l'œuvre d'édification du monde des hommes. Vraisemblablement, elle annonce un geste violent, et peut rappeler les mains d'Yvon dans *L'Argent* de Bresson, du moment où il pousse le serveur contre une table jusqu'au meurtre à la hache de la famille qui l'a accueilli. Mais si la main du berger semble évoquer des actes brutaux, ce n'est que parce que le monde est divisé en classes, et que le travail des mains est approprié par les maîtres ; si bien qu'il faudra le libérer avant de pouvoir en jouir par-delà le destin mythique. Car, la violence est dans l'ordre même du monde tant que l'humanité est divisée d'avec elle-même et que l'oubli pèse sur ses efforts pour édifier un monde habitable. Pendant ce temps-là, aucune activité réellement humaine ne pourra éviter d'être *aussi* une affirmation violente, et ce sera *aussi* dans les gestes qui « aident par la violence là où la violence règne » que pourront se rencontrer le passé et le présent, les morts et les vivants, la mort et la résurrection, le lieu et le temps, les corps et les mots, la matière et la forme :

« Seule la violence aide, où la violence règne », la phrase de Brecht que j'avais prise comme sous-titre pour *Nicht versöhnt*, pourrait aussi bien servir de titre au Bachfilm. Le film raconte l'histoire d'un homme qui lutte. Il attend, dans les situations dans lesquelles je le montre, toujours jusqu'à la dernière minute, avant de réagir, jusqu'à ce que la situation soit complètement emplie par la violence de la société dans laquelle il vit, alors seulement il réagit, parce qu'il est, comme chaque homme, paresseux, parce que la violence quotidienne dont on a besoin, pour ne pas se résigner chaque jour (...) exige une grande énergie (...). Si le film ressemble tellement à Bach, un total équilibre incarné – c'était ce que je voulais dire, quand je disais qu'il n'y a chez lui aucun divorce entre l'art, la vie et l'intellect, la musique profane et sacrée –, si le film devient aussi ce qu'était l'homme, alors bien sûr il pénétrera jusque dans les racines de la société, alors on peut utiliser la phrase « Seule la violence aide, où la violence règne » comme titre pour le film. Alors il sera juste aussi chrétiennement. La résignation n'a jamais été une vertu théologique – elle n'est apparue qu'au XIXe siècle. La dialectique entre – le mot résignation ne serait pas le bon – la patience et la violence se cache dans l'art de Bach lui-même, c'est évident par exemple dans la cantate n° 4, « Christ gisait dans les liens de la mort »⁸⁷.

⁸⁵ B. Sobel, *Un art légitime, conçu et réalisé par S. Gresh*, Paris, Actes Sud, 1993, p. 126-127.

⁸⁶ H. Farocki, « Bresson, un styliste », in *Reconnaître et poursuivre*, op. cit., p. 78.

⁸⁷ D. Huillet-J.-M. Straub, « Le Bachfilm », in *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, op. cit., p. 18.