

Document Citation

Title	Moise et Aaron: Lecons d'histoire: Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
Author(s)	Albert Cervoni
Source	<i>Cinema (Switzerland)</i>
Date	11/1/1975
Type	interview
Language	French
Pagination	
No. of Pages	4
Subjects	Straub, Jean-Marie (1933), France Huillet, Danièle
Film Subjects	Moses und Aron (Moses and Aaron), Straub, Jean-Marie, 1975

JEAN-MARIE STRAUB

MOÏSE
ET
AARON

LEÇONS D'HISTOIRE

ENTRETIEN AVEC JEAN-MARIE STRAUB

par
Albert Cervoni

■ Par rapport à la mise en scène théâtrale, aux décors et aux costumes de Michel Raffaelli, admets-tu avoir adopté un parti pris d'austérité ?

○ Non. A la limite nous avons plus de couleur que lui. Il ne s'agit pas de proposer un jugement de valeur. Mais s'il travaillait sur les blancs, les noirs, beaucoup d'oranges, c'était aussi abstrait dans les couleurs, et géométrique. Nous c'est un mélange de couleurs, on a mis les costumes par terre, sur nous, on n'a jamais mis un blanc à côté d'un blanc.

Les comédiens ne gesticulent pas. Le chœur, c'est un bloc qui est là, c'est une masse en mouvement ou en lutte, mais il y a une masse, c'est-à-dire, un chœur de radio. Le principe c'était de choisir un chœur de radio, et justement de ne pas aller chercher un chœur d'opéra qui a des habitudes, disons d'expression ou même carrément de gesticulation où les choristes disent « en avant vers le désert », et courent vers le fond de la scène. Le prêtre au premier plan leur

gueule : « insensés, le désert vous nourrira », et ils recourent au premier plan, tout cela en essayant vaguement de chanter. Ça, c'est un chœur d'opéra. Et en plus sont mêlés à eux des figurants qui ne chantent pas.

Nous, on s'est limité à des chanteurs qui forment une sorte de rectangle de six rangs : Soprano, Mezzo Soprano, Alto, Ténor, Baryton, Basse. Tout cela, c'est un bloc, c'est vraiment une masse. Par opposition, ensuite, il y a des individus qui viennent dans le film, qui sont les paysans du village. Eux ce ne sont plus des chanteurs, ni un chœur qui est une masse, ce sont des individus qui viennent déposer des offrandes et qui font des gestes comme ils en feraient à l'Eglise catholique. Là, c'est autre chose, le film a déjà basculé. Mais ce chœur, c'était l'idée d'une masse qui réagit et qui lutte à la fois contre l'idée de Moïse et ensuite qui l'accepte, et qui s'aperçoit qu'elle s'est quand même fait rouler, en partie, même si l'idée était une idée de libération et une idée révolutionnaire, une rupture avec la tradition polythéiste exubérante, et en marge de laquelle elle vivait et qui représentait le pharaon de plus en plus grand, de plus en plus multiplié. Je ne sais pas comment l'expliquer autrement.

De plus, il y a une autre idée. Le principe consistait à ne pas ajouter des figurants ; simplement à montrer des chanteurs, un rectangle de gens qui chantent et ne font que cela, et qui ont des petits mouvements ; beaucoup de choses bougent, mais ces mouvements sont les mouvements d'une masse et non pas les mouvements d'individus. C'est-à-dire que non seulement ces gens-là sont en lutte, ils essaient de comprendre l'idée que leur apporte Moïse, ils lui résistent, ils la refusent, ils l'acceptent, ils la rejettent, ensuite ils se font rouler. Mais ils sont sans cesse des chan-

teurs qui sont présents, leurs expressions sortent de la partition et de leur travail qui consiste à extraire des notes de leur bouche, c'est-à-dire à chanter une partition assez difficile, et non pas, en plus, ajouter des gesticulations ou des expressions.

■ **Tu parles de lutte. Est-ce que tu penses qu'il est immédiatement transmissible que, disons, il y ait une revendication à l'intérieur du film, exprimée à l'intérieur du film ?**

○ Il n'y a pas de revendication au sens moderne du terme, mais une résistance à une idée nouvelle. Ensuite, il y a une acceptation de cette idée nouvelle, puis un rejet de ce cette idée nouvelle, et la découverte que cette idée nouvelle elle-même est à dépasser, et qu'elle-même peut conduire à une nouvelle oppression. C'est ce qui a donné le christianisme... C'est-à-dire, où ont abouti ces dieux ? L'idée du monothéisme au point de départ, Engels l'analyse parfaitement et avant lui, Hegel. C'est une idée révolutionnaire, ce n'est pas une inflation de vocabulaire, c'est vraiment une idée révolutionnaire. Et c'est devenu, seulement après, une nouvelle forme d'oppression, parce que c'est sans cesse à recommencer, et surtout parce que cette idée leur est transmise par des prophètes, à travers Aaron ; elle vient de Moïse et cela lui vient d'en haut, bien que cela ne lui vienne, malgré tout, pas seulement d'en haut, puisqu'il insiste en disant que ce n'est pas son idée personnelle, mais qu'il reprend l'idée du Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, donc de ses pères. Il le dit lui-même dès le début. Mais lui ne peut pas la transmettre, parce qu'il est incapable de communiquer avec le chœur, avec le peuple, donc il a besoin d'un médiateur, et sa bouche, comme il le dit, c'est Aaron. Mais malgré tout, cela leur vient de l'extérieur. A partir du moment où ils ont découvert que

c'était possible et qu'ils acceptent cette idée comme une libération et qu'ils décident de se jeter dans le désert et de s'arracher au Nil en marge duquel ils vivaient, même pas sur les terres fertiles mais du côté du désert, puisqu'ils fabriquaient du limon en le faisant sécher au soleil, comme on le fait encore du reste.

Un beau jour, ils reviennent, grâce à la complicité d'Aaron, à une sorte de transgression de l'idée de Moïse qui est à la fois positive et quand même négative dans la mesure où c'est un retour à la servitude, et puis, à la fin ils devraient passer au-delà et là le film est en creux, il s'ouvre d'une certaine manière et découvre que Moïse a éliminé Aaron et même l'avait ligoté dans la boue ; Moïse, ayant vraiment pris le pouvoir en faisant tuer 3 000 personnes des autres tribus.

C'est ce que dit le texte de la Bible. Mais après son retour et la découverte du Veau d'Or, Aaron essaie de lui dire « *Tes tables sont une image seulement, une partie de l'idée* ». Et là il ne les détruit pas. C'est Aaron qui l'emporte, bien que Moïse ait fait disparaître le Veau d'Or, mais après il y a une rupture et c'est le troisième acte seulement parlé. Là c'est Moïse qui fait le procès d'Aaron, et Aaron est prisonnier, lié, ligoté et ayant éliminé Aaron, Moïse n'a plus de communication avec le peuple, donc le peuple doit découvrir qu'il faut bien qu'il prenne ses propres affaires en main et qu'il invente un pouvoir qui ne lui vienne pas d'en haut ni de l'extérieur à travers des prophètes ou des démiurges, il faut qu'il réinvente tout lui-même et découvre un pouvoir qui vienne du bas.

■ **Est-ce que tu admetts donc à partir de cela, qu'on taxe le film de « film de moraliste » ? Pas de moralisateur, de moraliste, ce qui est très différent ?**

○ Marx est un grand moraliste, je n'ai rien contre les moralistes ; je ne

me prends pas pour Marx, je suis un tout petit bonhomme, je moralise si tu veux, mais ce n'est pas pour reprendre une idée idéaliste ; c'est le contraire.

■ **Autrement dit, est-ce que tu reprends la Bible comme une fable ? Comme un élément de réflexion beaucoup plus que quelque chose que l'on retransmet directement ?**

○ La Bible ce n'est pas une fable, c'est un livre d'histoire ; il se trouve que c'est la mémoire collective et l'histoire de la servitude et de l'exode. Dans la Bible, il y a des couches successives rassemblées pendant trois ou quatre siècles, sans faire comme on fait dans la civilisation occidentale et dans la société de consommation, qui consiste à effacer les traces quand on rajoute des choses nouvelles, à éliminer les anciennes. Ils ont laissé le cercle ; les gens qui se sont amusés à étudier le texte de la Bible ont découvert qu'il y avait des textes qui remontaient à cinq cents ans après l'exode ; les plus anciens sont déjà cinq cents ans après les événements qu'ils racontent.

La Bible puise dans une mémoire collective qui est vraiment une mémoire collective et qui en plus est une histoire orale.

■ **C'est quand même une forme d'histoire qui passe justement par la tradition orale, donc probablement par une certaine déformation.**

□ Il y a même l'hypothèse de Freud qui dit grosso modo : « *Dans l'histoire, selon moi, il y a eu deux Moïse, il y a eu le premier qui est arrivé et qui a essayé d'imposer son Dieu unique et représentable, etc... et qui s'est fait assassiner, le peuple l'a refusé. Donc le peuple a résisté contre ses idées nouvelles pour de bonnes et de mauvaises raisons. Ils l'ont assassiné, et ensuite il y a eu un*

deuxième Moïse qui lui, au contraire a réussi à faire accepter son idée et, dans la mémoire collective, ces deux Moïse se sont lentement confondus parce qu'on a essayé d'éliminer ou de refouler l'idée du meurtre du père du fait qu'on avait assassiné le premier Moïse ». Mais cela c'est une hypothèse freudienne ; peut-être qu'elle est vraie.

La mémoire collective n'est pas moins digne de foi que les historiens qui écrivent, parce que peut-être la mémoire collective, au contraire, c'est le peuple qui écrit l'histoire. De nos jours, des individus écrivent l'Histoire ; quels sont ces individus ? Ils appartiennent à la classe dominante. Donc, c'est la classe dominante qui écrit l'histoire ; il n'y a pas besoin d'être le banquier de **Leçons d'Histoire**, qui parle par la bouche de Brecht, pour dire : c'est nous qui avons écrit les livres d'histoire, donc c'est nous qui avons pu imposer notre conception des choses, c'est-à-dire le capitalisme naissant, le commerce, la démocratie, etc...

Gutenberg a inventé l'écriture, c'est un progrès, et chaque progrès est dialectique : chaque progrès est un moment du Progrès, mais on y perd également quelque chose. C'est comme les tracteurs en URSS, ils étaient indispensables à un certain moment mais maintenant on découvre que les tracteurs épuisent la terre, de même que les engrais chimiques, etc... Chaque progrès est dialectique ; on fait un progrès, mais on perd quelque chose et, avec l'écriture, on a donné l'histoire à écrire à la classe dominante, aux intellectuels, donc aux gens au service du pouvoir quel qu'il soit ! Le pouvoir de l'époque ou du moment où les historiens écrivaient. Tandis qu'une mémoire collective orale non écrite était encore une histoire écrite par le peuple.

Même si c'est le peuple qui fait l'histoire, c'est la classe dominante qui

écrit l'histoire. Que cela soit en train de changer en URSS et dans les pays socialistes, cela est une autre histoire, mais pour ce qui est de nos pays, nos soi-disant démocraties à nous, il n'y a pas de contestation sur ce point. Il n'y a pas besoin d'être Brecht pour savoir cela ; même un type du « Figaro » peut le reconnaître. Alors ces nomades devenus sédentaires ont déjà commencé à falsifier, non pas parce qu'ils appartenaient à la classe dominante, mais parce qu'ils appartenaient à un peuple devenu sédentaire. Et ils ont refoulé des trucs. N'empêche que l'histoire qu'ils ont écrite est plus proche de ce qu'un scribe aurait pu faire ou un individu qui nécessairement aurait appartenu à la classe dominante, ou au pouvoir, ou à une classe privilégiée nécessairement liée au pouvoir. On croit à la lutte des classes ou on n'y croit pas. Il n'y a pas d'objectivité historique. L'idée de Schönberg c'est justement d'être contre l'idée même d'établissement, non seulement contre l'idée d'un état juif, mais également contre toute idée de sédentarisme et l'idée d'une sorte de nomadisme perpétuel.

On ne peut pas rayer d'un trait de plume le passé. Le passé est là, et il pèse. On peut à un certain moment rompre avec lui. Schönberg savait bien que c'était une provocation, l'idée qu'il faut sans cesse revenir au désert et qu'un peuple devrait sans cesse être en mouvement.

Ce n'est pas un film qui raconte des histoires contemporaines, c'est pour cela que ta notion de revendication ne tient pas, parce que ce peuple ne peut pas revendiquer ; ce peuple peut résister, il peut lutter, il peut refuser, il peut aller de l'avant, il peut aller de l'arrière.

■ **Je ne pensais pas à une revendication des personnages, je pense à une revendication exprimée par le film et par toi.**

○ Cela c'est le chœur ; moi je n'exprime aucune revendication, moi je suis un individu qui appartient à la petite bourgeoisie et ce n'est pas moi qui exprime la revendication. La revendication, elle ne peut s'exprimer que par le prolétariat, la classe paysanne ou la classe ouvrière. Moi je n'exprime aucune revendication.

■ **Est-ce que l'effacement, disons apparent, de la mise en scène n'est pas justement une traduction de cela ? Le fait que tu transmets la parole à d'autres ?**

○ J'espère que c'est cela. Si c'est cela que tu as senti en voyant le film, bien que tu me racontes des histoires en me disant que tu es insensible à la musique. Cela je n'y crois pas. Plus insensible à la musique que moi, tu ne peux pas l'être. Parce que moi je suis vraiment un autodidacte. Ces sons-là tu les subis même inconsciemment, donc tu subis un tissu dialectique.

Ces comédiens chantent exactement en même temps, deux phrases : Il n'y en a pas une plus longue que l'autre ; ils chantent cela en sourdine, cela veut dire : « *Fort est Pharaon, faibles nous sommes* ». Exactement à la limite on n'entend pas les mots mais on sait très bien qu'ils chantent à la fois l'oppression, sa cause et sa conséquence ; c'est très clair, et tout le tissu dialectique et toute la musique de Schönberg sont faits comme cela ; et toi si tu entends cette phrase, même si tu ne savais pas un mot d'allemand, — tu sais l'allemand — tu comprends quand même quelque chose de ces phrases, bien qu'elles soient mêlées toutes les deux ; tu sens parfaitement ce qu'il y a là-dedans, cela je te le jure, même si tu racontes le contraire.

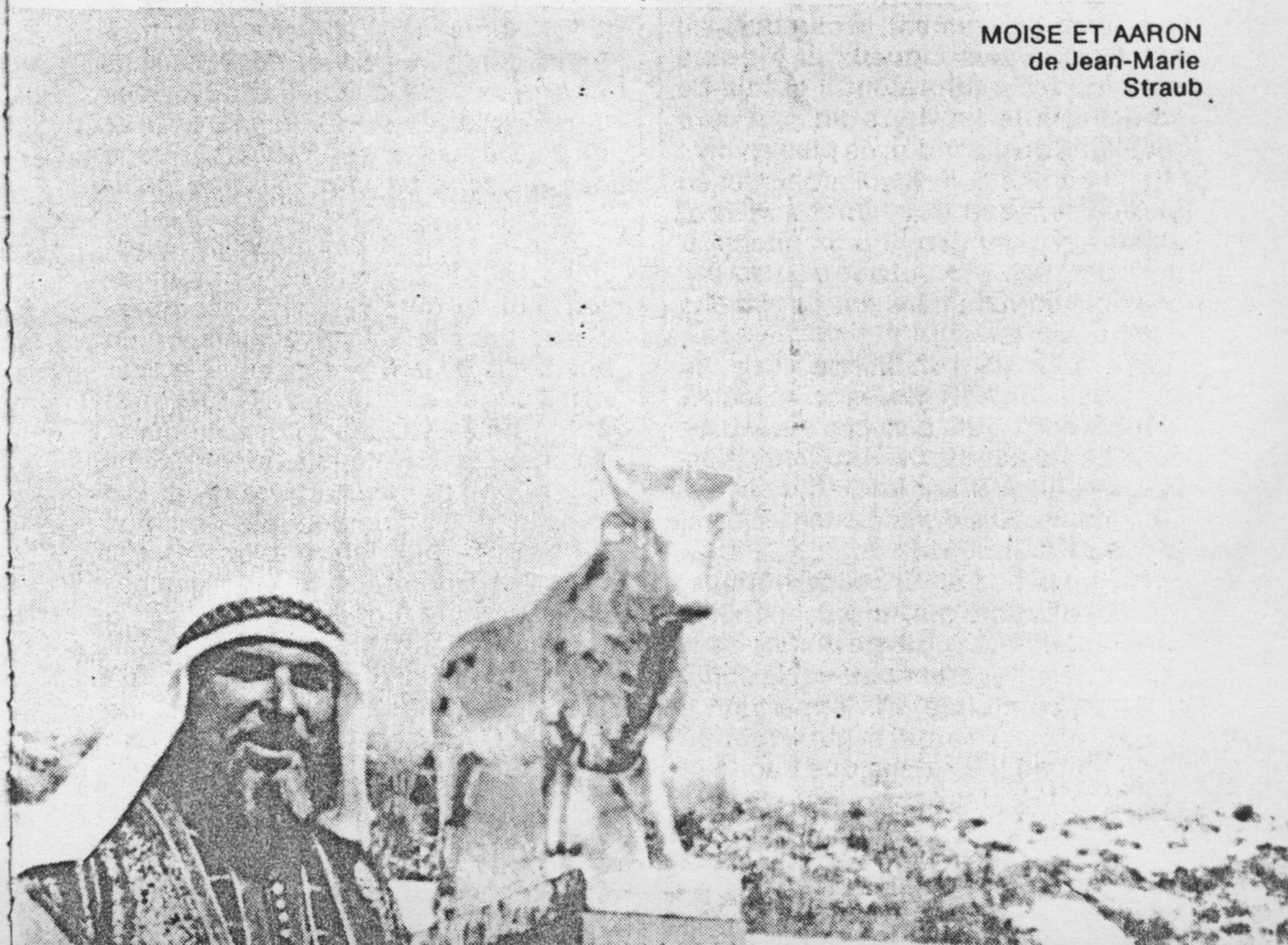
■ **A propos de Leçons d'histoire, pourquoi as-tu intégré ces très longs**

trajets de voitures à l'intérieur du texte de Brecht ?

○ On ne pouvait pas bombarder le spectateur avec des discours économiques aussi difficiles, auxquels on n'est pas habitué, parce qu'à l'école on n'apprend pas cela et il fallait des repos. En plus, ce sont trois heures de la vie à Rome, c'est la vie moderne à Rome dans les quartiers vraiment populaires ; ce ne sont pas les quartiers autour de la piazza di Spagna, des quartiers touristiques, ni les quartiers des magasins et des boutiques, ce sont trois quartiers bien précis où vivent les artisans, les gens que l'on fout dehors parce que leur maison s'écroule ; ensuite c'est les Américains qui rentrent dedans parce que, quand elles sont restaurées, on a mis le chauffage central, et des ascenseurs, et c'est trop cher

pour les gens qui y habitent, les loyers ont triplé et parfois quintuplé, ce sont des quartiers vraiment populaires. Et ce sont trois quartiers à trois heures précises de la journée. Un le matin, une promenade, ensuite la deuxième promenade, à l'heure de midi (on voit une pendule au milieu de la promenade ; c'est midi moins dix exactement) et puis la troisième, c'est le soir. Tout cela se voit, si on y fait attention : dans la troisième par exemple, on voit déjà des vieux et pas seulement des vieux assis aux terrasses, au bord des maisons, aux terrasses des bistrotts, — pas bistrotts parce que ce ne sont pas des terrasses comme sur les Champs Elysées — mais ce sont des tables le long du mur que frôlent presque les voitures qui passent, et en particulier la voiture du jeune homme. Il y a une fonction

MOISE ET AARON
de Jean-Marie
Straub



narrative, il y a un étranger, on sent très bien que c'est un Allemand qui arrive à Rome dans une sorte, pour lui, de Moyen-Orient.

Il y a la découverte d'un monde étranger, d'une sorte de Moyen-Orient : première promenade. Deuxième promenade : après les premiers textes du banquier et la première séance de leçons d'histoire. Déjà la deuxième promenade est différente (des quartiers différents), c'est l'heure de midi, c'est le marché ; ce sont des quartiers encore plus pauvres, et là déjà cela se transforme, on sent le jeune homme qui réfléchit. Troisième promenade : c'est avant de retourner pour la dernière fois chez le banquier, après qu'il ait vu entre temps l'avocat, l'écrivain à la limite du fascisme, auparavant le paysan qui appartient à une classe différente de celle des autres messieurs que l'on voit dans le film. Il y a alors une sorte de colère qui monte : l'étranger conduit différemment, le parcours est de plus en plus sinueux, il y a une sorte de labyrinthe dont il essaie de sortir, et à la fin il y a un parcours rectiligne où il conduit de plus en plus vite, il y a une colère qui monte, et en plus on sent que les voitures sont là et emmerdent les gens qui habitent au bord des rues, etc... Et que ce n'est pas possible de vivre dans des conditions comme celles-là.

Et en plus, il y a un monde : les gens au travail ; on entend des scies mécaniques, des bruits de types qui repassent les couteaux, des bruits de marteaux de cordonniers, d'ouvriers, etc... de menuisiers, de charpentiers. C'est un monde de sons et de couleurs, mais pas au sens mystique, et puis il y a le gars qui, lui, est coupé de ce monde : c'est un type qui est dans une sorte d'aquarium, qui est là et qui traverse ce monde, qui appartient à une autre classe aussi et qui vit coupé par le fait qu'il est dans une bagnole, (moi je déteste les bagnoles, peut-être

parce que je n'en ai pas, je n'en sais rien, mais en plus parce que je me promène tout le temps dans ces rues-là à pied, et que je vois bien comment cela emmerde les gens quand ils se promènent à pied, il faut sans cesse se garer, il n'y a pas de trottoirs, etc... Bien que les automobilistes à Rome laissent souvent la priorité aux piétons et que parfois ils se suivent sur cinq mètres plutôt que de klaxonner et de t'obliger à te garer quand il n'y a pas de place, en plus ils ne peuvent pas faire autrement parce qu'il y a des endroits où on ne peut même pas se garer.

Ce jeune homme-là vit donc coupé de ce monde qu'il découvre à trois heures différentes de la journée, trois quartiers différents et de trois manières différentes avec une colère qui monte et une conscience qui s'éveille. Il y a en plus les maisons : au-dessus par le toit, on découvre une architecture, mon Dieu, assez jolie, parce que c'est Rome, mais également oppressante parce que ce sont des maisons lézardées, et là on retrouve des contacts avec le texte où le banquier dit : « *Des gens qui habitaient dans des maisons où la moisissure habitait* ».

Si on ne s'est pas posé de questions, tout cela n'intéresse pas, et selon moi, si on s'est posé des questions, on s'intéresse également au spectacle de la rue, et si on ne s'intéresse pas au spectacle de la rue, c'est qu'on ne s'est jamais posé de questions sur la société et le monde dans lequel on vit, ni sur l'histoire, et par conséquent, on ne peut pas non plus s'intéresser aux informations et aux textes de Brecht. Donc les promenades en voiture font un partage. Moi je pense que les films ne sont pas fait pour réconcilier tous les gens dans un cinéma : je crois que ça revient à une idée de Brecht : une pièce de théâtre ou un film cela doit diviser les spectateurs, et ne pas les réconcilier et les

unir entre eux. On est en quelque sorte dans la tête du jeune homme (derrière lequel on est, et qui conduit) qui prend conscience.

Le film au fond est très simple. C'est une prise de conscience d'un jeune bourgeois qui vient avec toute sa naïveté et toute son ignorance, c'est l'histoire d'une colère qui monte et qui éclate. Il y a une colère après la dernière phrase du banquier, c'est la colère du jeune homme et cela se sent dans le film : ils sont d'abord assis sur le même banc, ils sont complices, ensuite ils sont assis l'un en face de l'autre, enfin il y a une table qui les sépare, etc... et on sent que ce garçon, il est de plus en plus écoeuré. Ce n'est pas un film psychologique, mais il y a une psychologie souterraine qui travaille comme un torrent souterrain et qui tout d'un coup apparaît à la surface de la terre et qui est la colère du jeune homme qui explose à la fin du film.

■ **Est-ce que tu vois une démarche systématique dans le fait d'avoir d'abord traité, je pense à des sujets immédiatement contemporains, et ensuite des sujets historiques ?**

○ En fait l'ordre que je souhaitais, et que les possibilités de production ont modifié, était **Chronique d'Anna-Magdalena Bach, Moïse et Aaron, Nicht Versönt**.

Donc les films contemporains auraient dû venir après mes deux premiers films : le premier sur l'époque d'avant 1750 en Allemagne, fin de la civilisation chrétienne, époque bien fermée où l'on ne doutait pas encore de soi-même, il y avait bien eu les guerres de paysans mais cela n'avait pas encore fait douter les cervelles bourgeoises, forcément puisqu'ils avaient réprimé cela dans le sang. Donc c'était un monde qui ne doutait pas de lui-même.

Ensuite c'est l'idée d'une plongée un peu plus loin dans la période de la

servitude des Hébreux et l'histoire biblique, et puis après c'est là qu'on fait deux films coup sur coup, disons contemporains. Le film qu'on va faire maintenant, c'est un film vraiment contemporain. Cela part de l'explosion de la guerre des six jours, cela raconte les mouvements de l'opinion en Italie. Presque tous les journaux, sauf « L'Unità » qui s'est bien comportée et bien ressaisie après le flottement des deux premiers jours, expriment une hystérie anti-arabe. La réflexion est faite par un juif qui est un professeur de 58 ans et qui sort de la petite bourgeoisie de Florence et qui enseigne à Sienne ; père avocat, jacobin, franc-maçon, enfermé par les fascistes dès 1923 ; l'autre partie de la famille, pratiquante. Ses oncles l'emmenaient à la synagogue.

Il raconte l'éclatement de la guerre des six jours, il analyse et il fustige cette opinion publique presque uniquement, à part « l'Unità », anti-arabe ; et il plonge dans sa petite biographie personnelle et là cela s'élargit, cela devient une sorte de réflexion sur : « Pourquoi un Etat juif ? Comment est-ce possible qu'un Etat juif puisse subsister avec les Palestiniens ? » Et puis à travers tout cela et avant d'arriver à cela, c'est une sorte de réflexion, dans le présent et le passé, sur les rapports de la bourgeoisie juive et de la bourgeoisie dite chrétienne catholique en Italie. Et d'autres choses, dont on parle plus rarement, parce que ce serait de nouveau un film contemporain. Mais il se passe d'autre part qu'on a au moins autant besoin de comprendre le passé que d'analyser le présent. On n'a pas le droit d'enfermer les gens dans le présent. Si on réfléchit sur ce qui s'est passé, c'est quelque chose qui permet d'ouvrir la prison du présent.

Propos recueillis par
Albert Cervoni