

## Document Citation

Title	<b>Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet</b>
Author(s)	Jacques Bontemps
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	interview
Language	French
Pagination	
No. of Pages	5
Subjects	Huillet, Danièle Straub, Jean-Marie (1933), France
Film Subjects	Othon (Eyes do not want to close at all times or Perhaps one day Rome will permit herself to choose in her turn), Straub, Jean-Marie, 1969



# Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

*L'entretien que voici avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet a été réalisé par le groupe « Cinemateka », dont plusieurs membres suivirent et participèrent au tournage d'Othon. C'est dire que cet entretien, sans bien sûr se limiter à des interrogations purement pragmatiques et à sens unique, garde un tour de conversation à bâtons rompus (en raison aussi de son caractère polyglotte). Mieux, ce qui lui donne son intérêt, c'est que par cette forme même il nous paraît désigner l'articulation entre pratique, technique et théorique chez Straub, et par suite assumer une fonction en quelque sorte de plaque tournante — pour ce qu'il passe en revue, rassemble et série à la fois, un certain nombre de questions, pointant où celles-ci ne sont pas closes, du moins à nos yeux, ou restent abordées de façon tangentielle. De là notre résolution de revenir sur ces questions et de poursuivre sans tarder le dialogue avec JMS-DH. On considérera donc le présent entretien comme état de la question et comme préparation au second, à venir.*

**Question** Vous avez écrit que *Machorka-Muff* était un film de vampires, *Nicht Versöhnt* un film mystique, *Chronik der Anna Magdalena Bach* un film marxiste, *Le Fiancé*, la comédienne et le maquereau un film-film... Qu'est pour vous Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ?

**Jean-Marie Straub** Je ne sais pas, je ne sais pas encore. Si nous en restons à ce petit jeu de la classification, on pourrait dire que c'est un film politique parce que c'est exactement le contraire d'un film d'agitation.

**Question** On peut voir Les Yeux... comme un documentaire.

**Straub** Tous les films sont des documentaires. Godard quand il tournait *A bout de souffle* disait : c'est un documentaire sur Belmondo et Jean Seberg.

**Question** Dans la mesure où vous choisissez la prise où les acteurs se trompent, et ainsi se révèlent à leur défaut, c'est en effet un documentaire sur, par exemple, Gianna et Leo, ici présents...

**Straub** Je ne crois pas que Gianna (Albiane) se trompe. Ce qu'elle fait, c'est le comble de l'artifice au contraire, au sens positif, pas négatif... Je crois que l'important est de faire sauter aux acteurs des obstacles. Ce qui est important, c'est les obstacles. Ce sont les obstacles qui les révèlent.

Moi, ce qui m'a plu c'est justement qu'elle n'arrive pas à dire les difficultés qu'elle rencontre. Ce sont ces obstacles-là que je transforme, que j'essaie de transformer en rythme. C'est beaucoup plus fort qu'elle dise : « Il arrête... les... vœux... » que : « Il arrête les vœux ». Je crois que ce sont les accros qui font les films. Ce dont rêvent les producteurs, comme dit Renoir, c'est de faire des films où il n'y ait pas de défauts. Bon, le contraire c'est des films où il n'y a que des défauts... où les défauts, les accros sont ce qu'il y a de plus important. Dans *Nicht Versöhnt* il y a quelque chose de semblable, qui n'est pas sur un acteur. C'est quand la voiture part devant l'abbaye, elle accroche parce qu'on a mal passé les vitesses. Evidemment ça a fait rigoler tous les critiques allemands, parce qu'ils se sont dit : ah-ah-ah, il n'a même pas été capable de retourner ce plan-là et de prendre un beau départ, comme dans les parodies de films policiers américains, où la voiture serait partie avec une belle continuité. En réalité ce n'est pas vrai ; j'avais trois prises où la voiture partait vraiment comme dans les films américains, et justement on a gardé celle-là, qui était une quatrième. Pas seulement à cause de ça, parce qu'aussi il y avait un avion à réaction de l'armée allemande qui passait au-dessus de l'église et qu'on entend...

**Danièle Huillet** Et un nuage.

**Straub** Et un nuage, bon. Les films de Tati, ce sont des successions d'accros.

**D. Huillet** Justement, ce qui est le plus difficile à retrouver au cinéma, c'est ce qu'on voit dans la rue continuellement : des gestes maladroits, des gestes qui s'interrompent.

**Straub** Le plus beau plan du *Déjeuner sur l'herbe* de Renoir, c'est quand Paul Meurisse est dans la cuisine, quand il a retrouvé Nénette ; elle sort, elle va chercher du fil, et quand elle est sortie, Renoir s'attarde sur Meurisse. Il est évident que Meurisse (ce n'était pas prévu dans le plan) en ce

moment regarde la mort, on le sent très bien. Il paraît 40 ans de plus que son âge. C'est le moment où il prend sa décision d'épouser la fille. C'est-à-dire d'envoyer tout par-dessus bord et de se révolter... ça se sent. N'importe quel producteur aurait coupé ça. Renoir justement l'a gardé.

**D. Huillet** Et pas mal de monteurs.

**Straub** Oui, 95 % des monteurs, parce que ce sont les fourriers des producteurs.

Oui, c'est pour ça que je voulais des Italiens pour *Othon*, aussi. Parce que des gens qui ont des obstacles avec la langue qu'ils sont obligés de parler, qui est une langue difficile, font qu'on redécouvre la langue. Eux-mêmes redécouvrent la langue, le spectateur redécouvre la langue, pas seulement Corneille, pas seulement la langue française, mais proprement le parler... le verbe si vous voulez. Si vous voulez, *Othon* est un documentaire sur l'aphasie, dans ce sens-là, et si je m'amuse à continuer ma petite classification. Mais là, je m'en garderai bien, parce que ça va bien une fois comme ça, comme boutade pour forcer les gens à reconsidérer les choses. C'est justement parce que *Nicht Versöhnt* avait un sujet politique que j'ai affirmé que c'était un film mystique. C'est un film mystique en ce sens que c'est un film dantesque : c'est un film qui est fait sur des cercles, qui est composé de duos, de dialogues qui s'ébauchent, et qui échouent.

Mais c'était une provocation, parce que justement c'était un sujet politique. Cela dit c'était quand même vrai parce que c'était un film moins marxiste que le *Bach*. Bon, si on veut continuer, le film-film pour *Le Fiancé* après le *Bach*, c'est plutôt parce qu'il commence comme la vie, ou comme un mauvais rêve, il continue dans le théâtre qui en réalité est encore une façon de montrer la vie, mais autrement, et il se termine dans le cinéma, à l'intérieur duquel il y a un théâtre d'un autre genre qui est le théâtre liturgique : c'est le cinéma qui assume le théâtre et la vie. C'est la dialectique du théâtre, du cinéma et de la vie. C'est dans ce sens-là que c'est un film-film. Et *Othon* aussi, si on veut. Mais si on veut continuer la petite classification, je dirais pour terminer, pour boucler (je ne voudrais pas continuer à donner d'étiquette), c'est un film politique, justement parce que c'est bon de le dire, parce que je crois que les gens ne le voient pas parce qu'ils sont complètement aveugles moralement, en général.

**D. Huillet** Disons que le sujet du film c'est la politique.

**Question** Ce qu'indique le titre...

**Straub** Pas seulement dans ce sens-là, pas seulement parce que ça commence avec un travelling à partir du Capitole, qui passe sur des maisons des « quartieri popolari », et qui se termine sur une caverne où les communistes cachaient des armes. Ce qui est de la politique par exemple, c'est la phrase de Vinius : « Ils nous perdront bientôt si nous ne les perdons. C'est une vérité qu'on voit trop manifeste ». Première affirmation : qui est une monstruosité morale. Si les gens ne l'attrapent pas au vol, ils sont perdus après : « C'est une vérité qu'on voit trop manifeste ». Si les gens prennent la deuxième phrase à la lettre, c'est-à-dire s'ils

prennent pour du bon pain ce que dit le personnage, ils sont perdus, c'est fini. « Ils nous perdront bientôt si nous ne les perdons », monstruosité. Moralement et politiquement, c'est tout un pour moi, c'est une monstruosité. Ensuite le personnage qui n'est pas du tout une caricature, parce que ça serait rendre trop facile la chose au spectateur, affirme : « C'est une vérité qu'on voit trop manifeste ». Alors, si les gens ne l'ont pas encore surpris en flagrant délit de mauvaise foi, parce qu'il se présente comme un charmant homme (le général Massu aussi, c'est un charmant homme, même sentimental, il faisait essayer la torture sur lui-même avant de la produire en Algérie. Et en Italie les fascistes sont encore plus charmants qu'ailleurs) : « C'est une vérité qu'on voit trop manifeste », il l'affirme. Là, les gens le prennent au sérieux, et ensuite : « Et sur ce fondement, Seigneur, je passe au reste ». Alors, si les gens n'ont pas été secoués par trois vers qui se détruisent l'un l'autre, — c'est ça la dialectique de Corneille —, ils sont perdus. Ou bien la phrase de Gianna lorsqu'elle dit : « Bien que nous devions tout aux puissances suprêmes », affirmation, « Madame, nous devons quelque chose à nous-mêmes », ce qui détruit complètement l'affirmation précédente (parce que si on doit tout aux puissances suprêmes, on ne doit rien à soi-même, ou alors il faut faire un discours théologique, mais au niveau, comme ça, de l'affirmation, c'est

comme signification) est qu'il s'agit d'un film sur l'absence du peuple. Le film est une série de miroirs, le miroir de Tacite reflétant l'histoire qu'il connaissait directement ou indirectement, puis le miroir de Corneille reflétant Tacite, le miroir de moi reflétant Corneille, le miroir de la réalité contemporaine, que l'on voit encore là-haut, reflétant Corneille, puis de moi reflétant tout cela. Le film est sur l'absence du peuple, je crois que c'est ça le sujet du film : absence du peuple dans le sens le plus absolu... Bertolucci était vraiment terrorisé parce qu'il s'attendait à voir à la place des voitures le peuple, ici, et il ne l'a pas vu parce qu'il n'est pas là, on ne peut pas...

**D. Huillet** Il n'y est pas.

**Straub** Il n'y est pas, il n'y est pas encore, il n'y sera pas encore. Bon.

Pour revenir à Albin, je dirais ensuite que non, parce que Albin fait partie de ce monde, c'est l'ami d'Othon... Non, je crois que c'est une projection de vous sur Leo, parce que c'est un personnage sympathique, et puis comme il reste seul à la fin, il fait un peu pitié, mais justement parce qu'il est conscient du vide qu'il y a autour de lui, parce qu'il est enfermé dans le vide et que ce vide n'a rien d'un espoir ; l'espoir est dans la violence possible qui se dissimule derrière les plans, mais à la fin il n'y a plus de violence, je crois qu'elle est étouffée par la tristesse.



Leo Mingrone  
Adriano Aprà



OTHON : ACTE I

Anthony Pensabene

une contradiction, qui n'en est pas une, mais qui en est une quand même). Dans ce sens-là c'est un film politique.

**Question** La caméra braquée sur Albin au dernier plan de Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, est-ce une solution technique pour contrebalancer le premier plan ou est-ce que ça signifie politiquement quelque chose de particulier ?

**Straub** J'espère que le film ne signifie rien : l'unique signification du film est celle que dit le titre, parce que justement le film en soi n'a aucune signification.

Je crois que nous devons faire des films qui n'ont aucune signification, parce que sinon, on fait des cochonneries : un film, disons un film que je n'ai pas vu (mais il vaut mieux dire du mal d'un film que je n'ai pas vu, parce qu'après ça devient plus compliqué), comme *Z* par exemple, je suis convaincu que c'est un film qui signifie quelque chose, et pour cette raison c'est un film qui ne peut être qu'une cochonnerie, parce qu'il confirme les gens dans leurs clichés. Il faut qu'un film détruise à chaque minute, à chaque seconde ce qu'il disait la minute précédente, je crois, parce que nous étouffons dans les clichés, parce qu'il est important d'aider les gens à les détruire. Dans ce sens, j'espère que le dernier plan ne signifie rien. Ceci pour commencer. L'autre « signification », entre guillemets, que pourrait avoir le film (cela, je crois que ça y est, mais pas

**D. Huillet** Le premier plan n'est pas celui d'Adriano et de Leo, mais celui avant le générique.

**Straub** *Le Fiancé*... finit sur le futur. Othon commence sur un futur possible, mais finit sur le contraire, parce que c'est un film sur le passé, c'est une réflexion politique sur l'histoire qui n'existe pas. L'histoire n'existe pas, dirait Marx, et il a raison. Donc réflexion sur l'histoire qui existait dans la tête de ces gens qu'on voit dans le film. Je ne vois pas comment le personnage de Leo pourrait être un espoir, parce qu'il est complice de tout ce qui arrive et il baigne dans ce vide comme les autres. Bon. Leo est Leo... et ça se voit. On peut dire la même chose pour Anthony, qui est, je crois, la plus belle crapule qu'on ait jamais vue sur un écran ; même si ça ne saute pas aux yeux tout de suite ; je le dis parce que c'est une invention de Corneille et pas de moi, j'ai seulement essayé de trouver une incarnation pour cette crapulerie. Comme Anthony est un personnage gentil même s'il est ce qu'il est, ce qui arrive avec la crapule Vinius est la même chose qui arrive avec le pauvre Albin... avec Leo.

Dans l'histoire de *Machorka-Muff* j'ai pris pour *Machorka-Muff* vraiment un personnage, entre guillemets, « de gauche », en Allemagne, et pas un fasciste. La première fois que je l'ai rencontré, il faisait un grand discours sur une place publique à Munich, contre le réarmement



allemand. C'est un bourgeois, complètement... mais c'est un homme qui mène une certaine lutte, disons qui est une espèce de Kérensky allemand. Pourquoi ? Parce que pour faire exister un général il valait mieux prendre celui-là. Je n'ai pas agi ainsi pour illustrer une théorie, mais c'est ce que Brecht appelait un « contre-type » (« contre-emploi »). Pour incarner un fasciste, Brecht ne prenait jamais un fasciste, parce qu'avec un fasciste on ne peut pas travailler, première raison, deuxième raison, parce que même si on pouvait travailler ainsi, pour quelques heures, quand on travaille avec quelqu'un, ça ne se limite pas à son propre travail... Et puis ça manquerait de dialectique, ce serait un fasciste faible ; mieux vaut faire jouer un fasciste par un antifasciste.

**Question** Renoir, à un certain point de sa vie, a décidé de « travailler dans un sens absolument national » pour faire de l'internationalisme... Pour vous, faire des films pour un « milieu limité » quant à la langue, etc., est-ce un but en soi ou est-ce un moyen pour arriver à quelque chose d'autre ?

**Straub** Je ne comprends pas l'histoire de Renoir ; qu'est-ce que Renoir a fait ?

**Question** A un certain point, il a estimé qu'il valait mieux travailler dans un sens absolument national pour arriver à l'internationalisme...

**Straub** Mais c'est une évidence ; les films qui ont un succès

Chinois seulement si c'est un document sur la planète allemande. Aucun document ne peut être international. S'il existe un document qui se prétend international au départ, ce n'est plus un document, ce n'est rien.

**Question** Qu'est-ce que ça veut dire, être international ?

**Straub** Ça veut dire qu'il peut être vendu dans tous les pays possibles. Les produits sont internationaux, mais les œuvres non ; les œuvres deviennent internationales, mais elles ne le sont pas, elles naissent particulières...

**D. Huillet** Marx était profondément allemand. Quand on lit Marx on pense qu'il était possible seulement parce qu'il était Allemand... après, c'est devenu quelque chose qui a mis le feu à d'autres pays, mais c'est une autre affaire.

**Straub** C'est justement seulement parce qu'il allait profondément dans la réalité allemande qu'il a eu un sens, parce que s'il avait été général depuis le début, il n'aurait mis le feu à rien.

**Question** Alors votre « milieu limité » est la vérité concrète au sens brechtien ?

**Straub** Oui, aussi.

**D. Huillet** Et puis c'est très simple, on fait un film où on parle, on parle une langue qui n'est pas l'espéranto, donc cette langue rend le film accessible à ceux qui parlent la même langue.

**Straub** L'espéranto est un rêve bourgeois.

réalité qu'on prend, qu'on essaie de surprendre ou de découvrir, ce qu'il faut essayer d'éliminer c'est le « style » selon Buffon, le « style c'est l'homme même ». S'il y a, entre cette réalité et le style-homme, le langage, cela fait un verre supplémentaire qui parfois devient un morceau de ciment armé, ou qui fait des lunettes déformantes ou colorées. Avec un film il faut étonner les gens, les étonner dans le sens qu'ils ne voient pas les choses avec des lunettes.

**Question** Mais il y a toujours les « lunettes » de l'interprétation personnelle...

**D. Huillet** Non, si on est « frappé de stupeur ». Même si après avoir vu le film on fait une reconstruction : parce qu'entre ce que l'on sent et ce qu'après on essaie d'exprimer, il y a toujours un abîme...

**Straub** Au moment où le spectateur est frappé, étonné, là il n'y a pas de filtre, on ne peut pas interpréter, le verre éclate en petits morceaux, même si après le spectateur se met à reconstruire ses petits morceaux, son verre, ses lunettes. Après, c'est normal, parce qu'il se défend. Mais il faut prendre les gens à un certain moment et frapper d'une manière telle qu'on ne puisse plus se défendre, parce qu'on voit une chose étrange et alors, au moins pour une heure et demie ou pour vingt minutes, les lunettes tombent par terre ; et qu'on les reprenne pour sortir et pour voir dans la rue, c'est normal... C'est bien, parce que, sinon, ça serait trop monstrueux. Le cinéma, c'est trop dangereux. C'est déjà suffisamment dangereux comme ça, sans qu'en plus on aille obséder les gens chez eux. C'est bien, qu'on les obsède pendant une heure et demie, et après, s'ils veulent reprendre leurs lunettes, ils les reprennent, et s'ils veulent essayer de s'en passer ensuite pendant un certain temps, ça c'est une décision libre. Mais le film au moment où il passe, on n'est plus libre, s'il existe vraiment...

Malheureusement le cinéma est un langage, mais j'essaie de détruire ce langage, j'essaie de faire des films qui ne tiennent pas compte de ce langage.

**D. Huillet** Mais ce n'est pas compliqué : c'est le même travail que font les poètes sur la langue. Ils prennent une langue qui dans bien des cas est devenue raide, est devenue un système d'habitudes, qui est presque une langue morte et tout d'un coup, ils essaient de faire des choses qu'on n'avait pas faites ou qu'on a oublié de faire depuis longtemps.

**Straub** Mais justement avec les mots les plus simples — et ils en prennent le moins possible —, les mots les plus usés. Ce n'est pas avec des mots poétiques qu'on fait de la poésie.

**D. Huillet** Et là, c'est comme pour les films : peut-être que si les paysans pouvaient lire des poésies, et si au moment où Verlaine écrivait ses poèmes, des paysans avaient pu les lire, pour eux peut-être ça n'aurait pas été monstrueux, alors que pour les bourgeois, Verlaine c'était un scandale.

**Straub** Pourquoi ? Parce que Verlaine détruisait une certaine rhétorique poétique que ceux de la campagne, par exemple, ignoraient. Alors, bon, pour eux ils auraient lu ça comme ils auraient lu autre chose. C'aurait été peut-être un peu étrange parce que, bon. Mais une étrangeté positive, qui n'était pas un obstacle.

**D. Huillet** Au cinéma le spectateur est libre de s'en aller.

**Straub** Mais il n'est pas libre de ne pas voir ce que le film lui montre, si le film existe vraiment. C'est cela qui rend le cinéma si terrible et si important. C'est que si on essaie de faire des films où il n'y a plus de langage, il n'y a plus d'obstacles, il n'y a plus de vitre, de lunettes entre lui et ce que le film fait voir, le spectateur est contraint de voir ce que le film a fait, fait voir.

**Question** Dans ce sens, le cinéma devient « violence pour l'intelligence »...

**Straub** Disons : fascination.

**Question** Mot dangereux...

**D. Huillet** Mais aussi la violence...

**Straub** Bon, violence, mais voyons si nous pouvons avancer sur le point de Renoir... Quand on fait un film, on ne rêve pas à un public international... Faire un travail international me semble un peu une prétention. Mais il est clair

que les films américains, quand le cinéma américain existait encore, rendaient compte de cette réalité américaine, les films allemands d'avant 33, la même chose. C'est dans ce sens qu'on peut faire un travail international, mais c'est tout. Disons : ça aide les gens des autres pays à comprendre un peu, à découvrir un peu ce qui arrive dans le pays où cela arrive. Un endroit particulier, une vérité particulière d'un pays particulier, avec des gens particuliers du pays où le film a été fait. C'est clair ?

**Question** Comment voyez-vous la situation présente de la production cinématographique, de la censure, et de la distribution des films produits ?

**Straub** C'est une question gigantesque ! Comment je vois cela ? Je ne le vois pas du tout, parce que cela n'existe absolument pas. Les films ne sont pas distribués. En ce qui concerne la censure, je ne sais pas, que peut-on dire ? Toute censure est une absurdité — que puis-je dire ? Quant au problème de la distribution, c'est justement le seul problème, le problème le plus important pour les films aujourd'hui. Afin que les films atteignent les gens pour lesquels on les a rêvés ou pour lesquels on les rêve, il faudrait changer la société tout entière. Jouer au missionnaire, sans changer la société, et parcourir un pays avec un appareil de projection et avec ses propres films et des films des autres, ça ne serait encore pas une solution, ça ne serait qu'une solution provisoire. Car ça voudrait dire aller aux gens, comme on va « au peuple » ; cela, ça n'est pas non plus une solution !

Les gens — en tout cas dans notre société actuelle — devraient avoir le choix entre les films que de nos jours on leur impose avec toute violence, et d'autres... Mais justement cela ne doit pas être ! Car alors on découvrirait peut-être... on aurait peut-être des surprises. Et alors l'industrie irait plus vite à la faillite. Mais elle est déjà en train de se... comment dit-on ? reconvertir. Avec les minicassettes, etc. Ils vont, ils ont déjà maintenant colonisé le cinéma dit « underground » américain, et en Allemagne aussi ils sont en train de le faire. Je veux dire que tout ce qu'il est possible de coloniser sera colonisé tôt ou tard. Mais c'est justement ce qu'il faut pour ces voyous-là, il ne doit pas en être autrement : ils ne le veulent pas, ils veulent pouvoir toujours continuer à décider. Je ne comprends pas tout à fait la question. Comment je vois cela ? Je ne vois rien. Je vois un néant. Je vois...

**Question** Vous travaillez, ici en Italie, ou vous avez en tout cas travaillé pour la télévision. Tenez-vous la télévision pour un moyen approprié d'avoir une activité, ou, en tout cas, pourquoi travaillez-vous pour la télévision ?

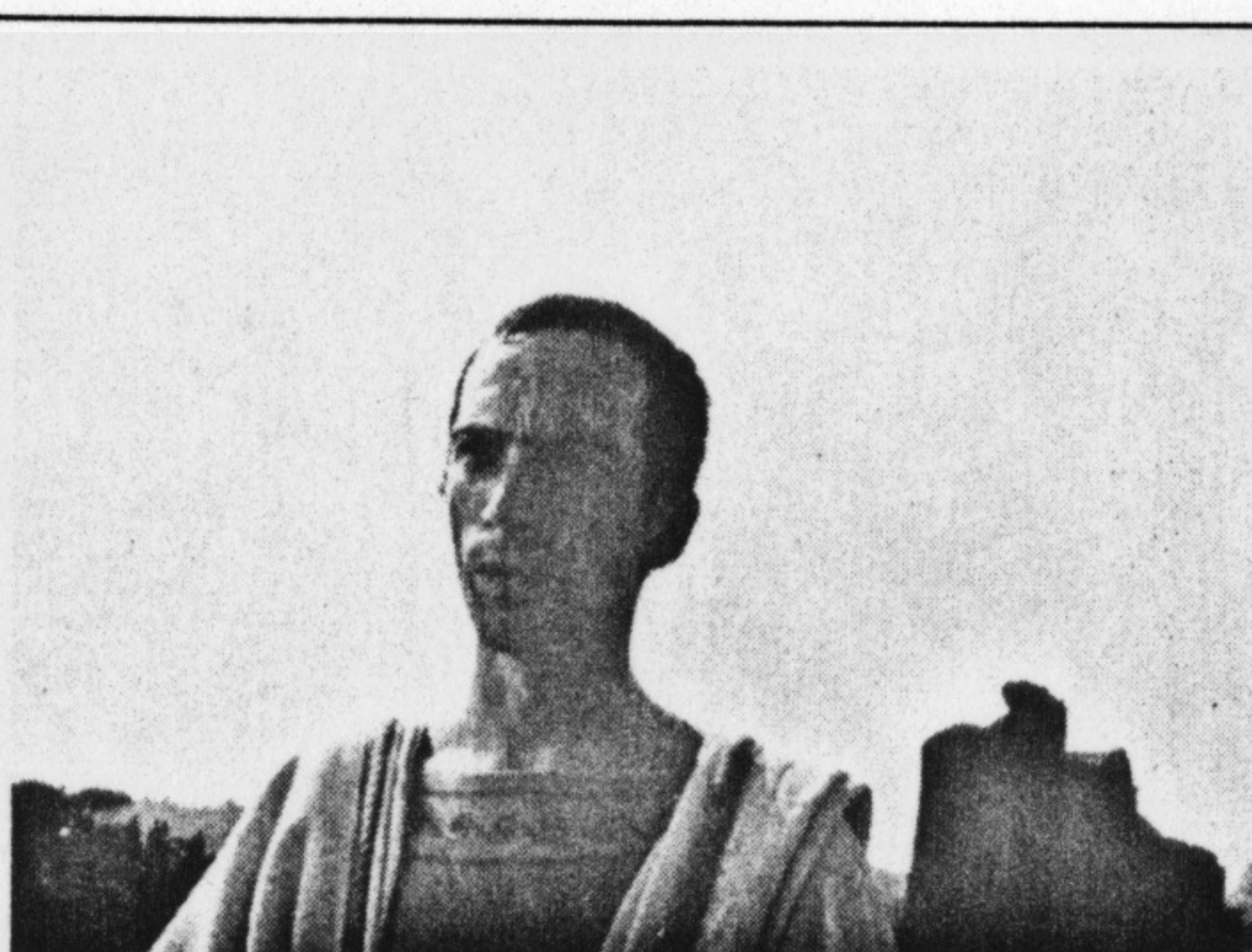
**Straub** Je n'ai pas travaillé pour la télévision. Deux de mes films ont été coproduits par la télévision : le *Bach* et ce *Corneille*. Pas même coproduits, mais achetés avant tournage pour un quart de leur coût à peu près. Il est clair que le *Bach* en Allemagne, grâce à la télévision, a atteint je ne sais combien de centaines de milliers de personnes de plus que dans n'importe quel ghetto de cinémas d'art et d'essai. Mais la télévision est aussi l'invention la plus totalitaire que l'on ait jamais faite, particulièrement la télévision italienne. Qu'un film une fois soit montré par la télévision italienne, ou entre dedans en contrebande, bon, mais qu'est-ce que cela veut dire ? Ils rêvent là-dedans d'un... — ils ne parlent que de communication de masse. D'abord la masse ça n'existe pas, et ensuite la télévision serait intéressante seulement si on acceptait de diversifier les publics, au lieu de rêver d'un public unique, d'une « masse » qui est déjà une invention fasciste, et qui sert d'alibi à tout : à tout ce qu'on y fait, qui avilit et opprime plus profondément encore la soi-disant « masse ».

**Question** Donc si vous vivez maintenant ici en Italie, ce n'est pas parce que vous avez ici de meilleures conditions de production ?

**Straub** Non, pas du tout, elles sont encore pires qu'ailleurs. Parce qu'ici l'industrie triomphe encore, alors que partout ailleurs dans le monde elle crève lentement. Justement parce que les Américains cherchent à investir ici, et à maintenir



Anne Brumagne



Jean-Claude Biette

OTHON : ACTE II

international vrai sont les films qui sont profondément nationaux. Pourquoi ? Parce qu'ils sont dans les pays, dans les autres pays où ils vont, où ils ne sont pas nés, ils sont un document sur le pays où ils sont nés, pour les gens des autres pays... Le cinéma ne peut qu'être, il peut seulement être une chose particulière, une vérité particulière. Et c'est seulement en partant du particulier qu'on peut arriver à ce qu'on appelle le général. Ceux qui font le contraire ne font qu'une soupe d'idées générales, idées générales qui n'ont pas de racines dans la réalité, dans aucune réalité. Un film est la chose la plus concrète qui existe. Brecht disait que la vérité est toujours concrète, mais pour le cinéma elle l'est encore plus, et concrète signifie particulière et donc aussi nationale au début. Mais déjà l'aspect national du film est un aspect plus général, un film est encore plus particulier que national.

Quant au « langage », il n'y a pas de langage, le langage n'existe pas, je ne crois pas au langage ; si, langage comme langue parlée... On peut faire des films muets, sans paroles, mais ceux-là aussi... Ceux-là sont plus accessibles, plus facilement, disons, exportables.

**D. Huillet** Ça dépend, parce qu'un film muet allemand, par exemple, vu par un Chinois...

**Straub** Il ne signifie rien, c'est un document sur la planète allemande, c'est tout. Il intéresse, il peut intéresser le

Bon. J'essaie de faire des films qui n'aient aucun langage, et quand je sens qu'il y a un langage cinématographique, j'essaie de le détruire avant qu'il ne naisse. J'essaie d'éliminer tous les obstacles entre le spectateur et ce que je fais voir ou la réalité, ou entre moi et la réalité. Le langage de cette manière serait un obstacle ; alors dans ce sens je fais des films internationaux. Parce que si quelqu'un voit dans cinquante ans un film d'aujourd'hui qu'on a déclaré profondément filmique, il ne pourra rien comprendre, parce que pour lui ce sera un mauvais rêve de rhétorique ; il ne verra plus rien d'autre que la rhétorique ou le « langage » ou « l'art » ou l'aspect filmique, et c'est cela que j'essaie d'éviter. Je fais des choses sans art et sans langage et dans ce sens ce sont des choses internationales.

Le langage est une forme de colonisation. Non ?

**Question** Dans quel sens ?

**Straub** Mais qui invente le langage ? La classe au pouvoir, la bourgeoisie.

**D. Huillet** Il n'existe pas un langage au cinéma, il existe une réalité et le film essaie...

**Straub** Les Italiens ont toujours cru que le cinéma est ou pourrait être un langage, mais il n'y a pas de langage, et ce n'est pas un langage. Il y a le style, dans le sens : le style c'est l'homme même qui fait le film, et rien d'autre ; et entre le style-qui-est-l'homme-même-qui-fait-le-film et la



encore en vie ou à réanimer ce qui était déjà un cadavre puant. Et aussi parce que la télévision italienne est une invention totalitaire. Ils ont ici un visage de libéralité et de libéralisme et de je ne sais quoi, mais c'est seulement un visage pour l'extérieur. Non, je vis ici parce que j'avais un projet de film, ce Corneille, et aussi un autre, le « Moïse et Aaron » de Schönberg, pour lequel j'ai besoin d'un paysage italien. Vers le sud. Et il est clair qu'ici tôt ou tard... j'ai déjà deux plus petits projets, en italien, qui eux sont pour les gens d'ici. *Othon* n'est pas un film pour les Italiens. Je n'ai pas encore affronté le système du tout, à part une petite guérilla avec la télévision, qui hésite encore à montrer mes films, ou parce qu'ils veulent me forcer à doubler, etc. Mais je n'avais aucune raison d'affronter ici le système, parce que les films que j'ai faits étaient des films en allemand, s'adressant aux gens en Allemagne, et *Othon* est un film en français, qui s'adresse aux gens en France. Ce qu'il faut faire à présent, et nous sommes en train d'essayer, c'est faire sortir le film le plus vite possible en France, et pour le plus de gens possible. Si jamais il est montré à la télévision italienne, puisqu'ils l'ont acheté aussi — à condition qu'ils finissent par avaler la version sous-titrée, sinon je bloquerai tout si je le peux —, là le film sera montré comme une rareté artistique quelconque, exactement comme *Nicht Versöhnt* lorsqu'il est passé à Paris ; là, c'était un objet cinématographique. Mais *Nicht Versöhnt* s'adressait aux gens en Allemagne, et là je l'ai pensé et fait « sans art », nu.

Je crois que pour l'instant la meilleure chose que l'on puisse faire, provisoirement, c'est faire des films que l'on ne puisse justement pas doubler, ou qui soient aussi difficiles que possible à doubler. Et pour lesquels il faut aussi se battre afin qu'ils ne soient pas doublés, des films qui s'adressent à des pays particuliers, qui leur soient dédiés, parce que l'industrie rêve de produits internationaux, et que le mieux que l'on puisse faire, c'est le contraire.

**Question** Vous vous adressez donc pour ainsi dire, non pas à des groupes sociaux, mais à des groupes nationaux.

**Straub** Je ne dirais pas cela, car il est clair que les groupes sociaux par exemple ne sont pas non plus internationaux. Le prolétariat est international, bon. Mais le prolétariat n'existe pas non plus « en soi », il y a des prolétariats particuliers, et c'est ce que je veux dire par national. Et il est clair qu'un film comme *Nicht Versöhnt* pour les gens dans la Ruhr, où je l'ai montré une fois parce que j'avais une possibilité de le faire sans « aller au peuple », pour eux le film ne faisait pas de difficultés. Et il est clair aussi qu'*Othon* se heurtera à une grande résistance là où il pourra sortir. D'abord en France : c'est-à-dire dans les soi-disant cinémas d'art et d'essai ; et pour faire exploser ce ghetto, pour sauter par-dessus cet obstacle... Il est clair qu'*Othon* ne s'adresse pas du tout à ces gens qui le verront d'abord. Il faut du temps, et puis, je l'ai déjà dit, pour qu'il puisse atteindre les gens pour lesquels je l'ai fait, il faudrait d'abord tout changer de fond en comble, tout faire sauter et tout changer. Aussi longtemps que l'on ne fera pas cela, il faut essayer de faire passer les films en contrebande... Nous avons exprès tourné en 16 mm, — c'est une sorte de rêve, nous n'en sommes pas encore là... — parce que c'est plus facile de montrer en 16 mm des films là où il y a justement d'autres gens que ceux, les intellectuels et les bourgeois, qui vont dans le ghetto des cinémas d'art. Pour ce rêve nous avons tourné en 16 mm, et pas seulement comme déclaration de guerre ici, où justement on voudrait tourner seulement des superproductions et des superscopes internationaux. Pas seulement comme déclaration de guerre et pour faire le contraire de l'industrie dans le pays où elle triomphe, mais aussi parce que je crois que pour les gens qui n'ont jamais entendu parler de Corneille en France, qui n'appartiennent pas aux privilégiés qui ont eu la chance de lire Corneille, pour ces gens pour qui j'ai fait le film je crois qu'il ne ferait pas de difficultés, ou en tout cas beaucoup moins que pour les intellectuels qui commenceront par se révolter : le domaine de la langue est le plus sensible de tous, ils réagiront comme les intel-

lectuels en Allemagne à *Nicht Versöhnt*, peut-être plus agressivement encore, car les Français, en ce qui concerne leur langue, sont encore plus vaniteux...

**Question** Le caractère national d'un film (du point de vue langue) ne détruit pas du tout la visée sociale.

**Straub** Pas le moins du monde. Il ne faut pas avoir peur d'affirmer qu'on fait des films qui se veulent nationaux. C'est tout. C'est une expression un peu dangereuse. Ça fait réagir violemment un Allemand parce qu'ils ont fait leur crise nationale qui s'est terminée comme on sait. C'est la plus violente qui se soit produite en Europe. On comprend qu'ils se méfient un peu de ce mot. C'est normal et c'est bien, mais, cela dit, si on entend « national » au sens complexe linguistique, ainsi dit, c'est un film pour les Français, ça veut dire aussi pour les Canadiens ou la Suisse romande, ou les Belges.

**D. Huillet** Cela n'infirme pas le fait que parmi ceux qui parlent la même langue, le film peut être plus accessible à des gens qui ne sont pas forcément des intellectuels, ou justement ces types qu'on voit dans les cinémas d'art et d'essai. Je crois que là, Rocha a raison, *Othon*, bien qu'au Brésil on ne parle pas le français, c'est plus facile dans un certain sens pour les paysans brésiliens, que pour bien des intellectuels parisiens.

**Straub** Oui, au Brésil, ils ont vu, un jour, le *Bach*, quatre fois, et il y avait chaque fois 2 000 personnes dans la salle. Et un film sans sous-titres : c'était une copie que je ne sais quel « Goethe Institut » d'Allemagne avait envoyé, ou fait venir, sans sous-titres, sans rien. Les gens sont restés là, et je demandais à Rocha si des gens étaient sortis, il dit que non, que pas un seul n'est sorti. Or, en Allemagne, quand on montre le *Bach*, il les touche plus directement parce qu'ils comprennent ce qui se passe, et que les informations, — parce qu'il y a de nombreuses informations, c'est aussi un film d'informations —, sont données par le commentaire, la langue, etc. Bon. Donc bien qu'ils soient plus concernés et qu'ils puissent l'être davantage, beaucoup sortent. Au Brésil, ils sont restés.

**D. Huillet** Beaucoup sortent... ça dépend où. Par exemple, à l'université de Francfort, alors que pour *Nicht Versöhnt*, il y a trois ans, la moitié de la salle se vidait, maintenant ils ne sortent plus. Mais maintenant ils sortent pour le *Bach*.

**Straub** Le même public.

**D. Huillet** Pas le même public, en trois ans les étudiants ne sont plus tout à fait les mêmes. Mais enfin, c'est quand même la même classe.

**Straub** C'est ça qui est intéressant avec les films. Les films des producteurs, ou les produits, sont les mêmes pour chaque individu ; les films que nous et d'autres essayons de faire sont des films qui sont différents pour chaque spectateur. C'est ça la différence, et en plus on s'aperçoit que ces films-là ne trouvent un écho que lorsque le public change, au cours de deux ou trois ans. Ça, on l'a éprouvé nous, justement avec *Nicht Versöhnt*. On a été avec *Nicht Versöhnt* dans le même ciné-club à Francfort il y a quatre ans (1966) : un tiers de la salle est sorti, et parmi ceux qui sont restés ils m'ont dit : « Qu'est-ce qu'ils disent là ? » Vraiment... « acoustiquement » comme ils disaient, ils ne comprenaient pas ce que les gens disaient sur l'écran. Quand Joseph par exemple dit : « Es lebe das Dynamit », ils ne comprenaient pas. On est retourné avec *Nicht Versöhnt* et le *Bach*, parce qu'ils m'ont fait revenir pour le *Bach*. Ils ont reprojeté *Nicht Versöhnt*, et à cette phrase « Es lebe das Dynamit » les types ont applaudi dans la salle. C'était presque gênant, ça devenait presque une séance de cabaret, tellement ça réagissait entre la salle et l'écran. Pourquoi ? Parce que le climat est changé en Allemagne, politiquement quelque chose a bougé, donc *Nicht Versöhnt* eut un écho. Et en 1965-66, c'était comme une sorte de météore. Par contre pour le *Bach*, là, ce qui s'est produit, c'est ce qui s'était produit en 1966 pour *Nicht Versöhnt* et je suis sûr que si on retourne dans deux ans peut-être avec le *Bach*, dans le même ciné-club, ils se mettront à applaudir le *Bach* et ils seront attentifs et intéressés, et

personne ne sortira. Par contre, ils sortiraient en masse, mettons pour *Othon* en allemand pour avoir un point de repère semblable. Si *Othon* était un film en allemand, tiré d'un auteur allemand nommé Corneille, ils sortiraient en masse de *Othon*, parce que les choses ont besoin de temps et c'est tout.

**D. Huillet** Cela veut dire que le public bouge beaucoup plus vite que les producteurs.

**Straub** Bien sûr, les producteurs, il leur faut vingt ans pour bouger, il faut qu'il y en ait trente de leurs semblables qui fassent faillite avant qu'ils comprennent. Les gens, ils bougent dans l'espace de deux ans.

**Question** Avoir fait un premier film en couleurs signifie aussi avoir voulu aborder la réalité d'une manière neuve ?

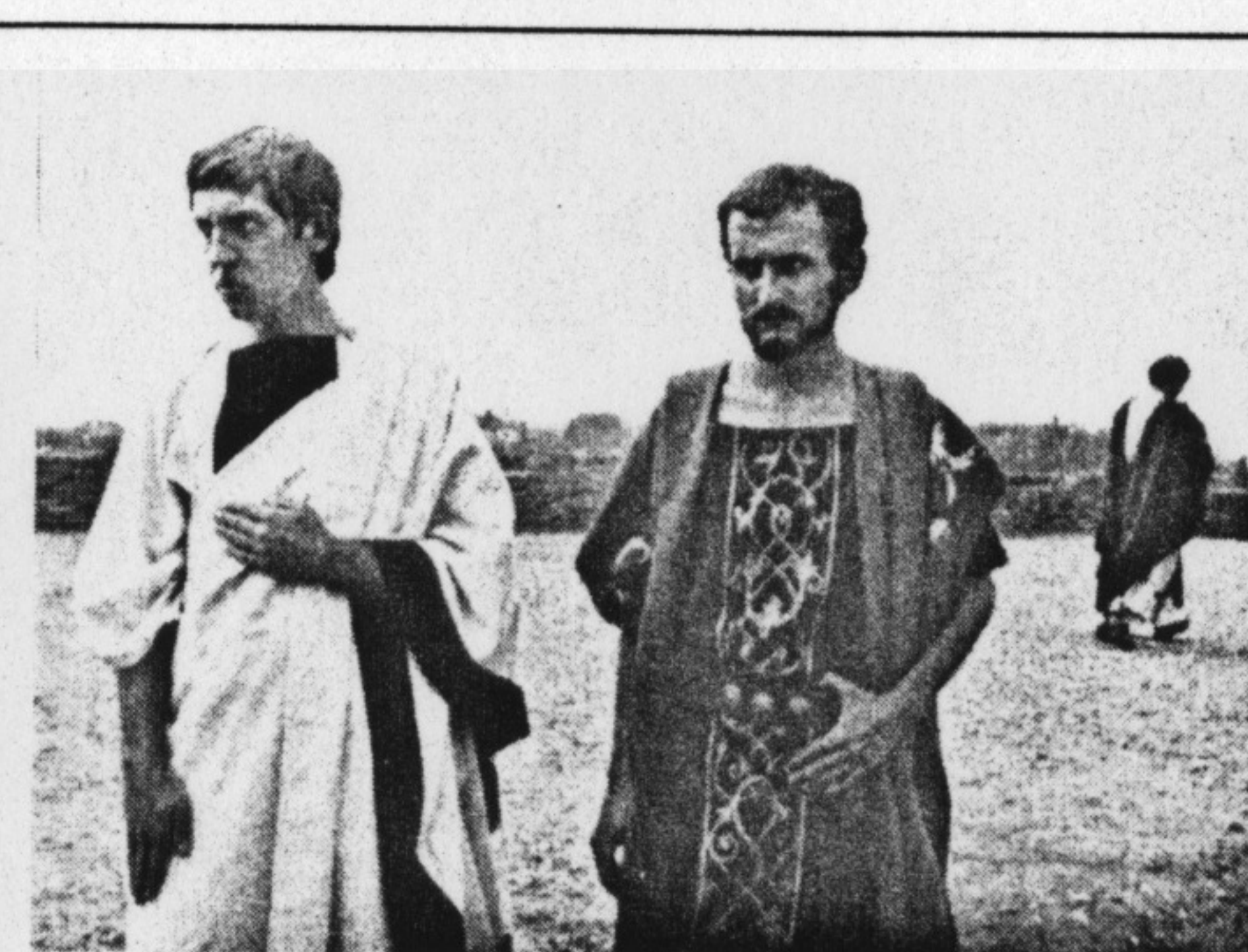
**Straub** Oui. Il est beaucoup plus facile de faire des films en noir et blanc, parce qu'on arrive plus directement à une certaine abstraction. Ce qu'on essaie en faisant un film, c'est de partir du concret pour arriver à une certaine abstraction, et avec la couleur c'est plus difficile parce que la couleur est plus, disons, naturaliste. Elle force à fouiller, à approfondir davantage. Disons que le noir et blanc est un peu trop facile, la couleur exige qu'on travaille un peu plus sur soi-même, pour ne pas retomber dans le pittoresque...

Pour le spectateur la couleur est plus facile, mais elle



Gianna Mingrone  
Olimpia Carlisi

OTHON : ACTE III



Adriano Aprà, Leo Mingrone  
Ennio Lauricella

est plus difficile pour celui qui la fait... Mais elle peut aussi être une difficulté supplémentaire pour le spectateur.

**Question** Que signifie pour vous la prise de son directe ?

**Straub** Mais... avoir des surprises. Avoir des surprises et découvrir une réalité. Essayer des combinaisons qui sont beaucoup plus riches que celles qu'on pourrait trouver soi-même, avec des petites intentions. Se donner la possibilité d'arriver à fabriquer un objet beaucoup plus aléatoire que celui qu'on pourrait faire sans la prise de son directe. Par exemple, parlons des films que j'ai faits, puisque nous sommes là pour ça et puisque je les connais... Dans *Nicht Versöhnt*, il y a le moment où Schrella demande à Nettlinger : « Qu'est devenu Trischler ? » Et lui ne sait pas quoi répondre, il dit : « Le vieux Trischler, Vacano lui-même l'a interrogé, mais il n'en a rien tiré, absolument rien, et pas non plus de sa femme... » Et au moment où il dit : « Il l'a interrogé ? », il se passe quelque chose hors du restaurant où nous avons tourné, on entend quelque chose, une voix, un haut-parleur sur la route, un haut-parleur ambulant qui à ce moment s'associe à la police... Cette idée, faite sans prise de son directe, inventée après, aurait été très artificielle ; ici, elle reste une chose ouverte, riche d'un certain poids, qu'elle n'aurait jamais eu autrement. Autre exemple semblable, dans *Othon* il y a le moment où Galba dit :

« Rome ne peut souffrir après cette habitude  
Ni pleine liberté, ni pleine servitude.

Elle veut donc un maître... »

En ce moment, on entend le bruit d'un moteur de motocyclette, voilà que tout cela prend un certain sens. Admettons que, doublant le film tourné en muet, on ait eu l'idée de mettre la même motocyclette, je soutiens que cette motocyclette aurait pris non pas un sens, mais une signification. Et puisque *Othon* est en son direct, cette motocyclette reste quelque chose de plus riche qu'une signification. Ainsi l'avion dans *Nicht Versöhnt* devant l'abbaye... mais il y a mille de ces choses, quand on tourne un film en son direct. Voilà pourquoi je l'emploie.

Et puis, pour ce qui est l'unique devoir pour quelqu'un qui fait des films, c'est-à-dire de ne pas falsifier la réalité et d'ouvrir les yeux et les oreilles des gens avec ce qu'il y a, avec la réalité. Et puis enfin, pour les acteurs le son direct fait un obstacle de plus, et les bruits et le vent, et cet obstacle aide les acteurs à devenir plus concrets, plus vrais ; à sauter de nouveaux obstacles. Et puis on ne trompe pas les gens qui voient le film, parce que s'il y a quelqu'un qui parle dans le vent, dans les bruits, et qui a de la peine à parler, ça s'entend et ça se voit... Faire sentir le contraire est un mensonge.

Si un film ne sert pas à ouvrir les yeux et les oreilles des gens, à quoi sert-il ? Mieux vaut renoncer... L'unique chose qu'on peut faire avec un film est de donner des informations et d'ouvrir les oreilles. C'est beaucoup, mais si on fait le contraire il vaut mieux changer de métier et aller à la pêche, ou apprendre la grammaire...

**Question** Vous et Rivette avez pris position pour le film « historique » en son direct.

**Straub** Nous sommes tombés d'accord, sans beaucoup en parler, qu'un film qu'on tourne est toujours sur le présent. C'est tout. Rivette disait que *Intolerance* est un document non pas sur Babylone, mais beaucoup plus sur l'époque où il a été tourné. Même muet... encore plus... la tentation de faire un film « historique » finit toujours en catastrophe, parce qu'un film historique n'existe pas, ne peut pas se faire : on peut faire une réflexion sur le passé...

Le cinéma, comme disait Cocteau, prend « la mort au travail », et cela signifie que le seul art qui en est capable prend le temps qui s'enfuit... Alors un film historique me paraît une illusion, et cette illusion ou cette prétention, quelqu'un qui tourne en muet peut l'avoir, mais s'il tourne avec le son direct, il a une bonne discipline.

Et puis, en jouant avec le son direct, on ne peut pas faire certains petits jeux artistiques qu'on fait quand on tourne sans le son. Et puis ça concentre sur les acteurs



et ça force les gens autour à ne pas troubler ce qui se passe devant la caméra. Et comme nos oreilles sont peu exercées, on apprend du micro, en tournant en son direct, à entendre objectivement et à forcer aussi le spectateur à entendre objectivement. Quelqu'un qui tourne en muet et puis fait un doublage et prend des bruits après, court toujours le risque de faire un film historique ou un film psychologique ou rien... Bon, on peut aussi faire des films de ce genre avec le son direct, mais c'est beaucoup plus difficile... Les Américains ont toujours tourné en prenant le son en direct, comme s'ils avaient l'intention de garder tout le son.

**Question** Quand vous tournez vous êtes très précis. Vous savez justement quel cadrage vous voulez, où placer les acteurs, ce qu'ils doivent dire, mais vous laissez quand même une place au hasard.

**Straub** Oui, tout le reste est casuel.

**Question** Par exemple, quand un chien est entré dans le champ, vous avez arrêté la prise, mais quand il y a eu d'autres accidents, par exemple, le garçon qui crie « Piove », dans le premier plan avant le générique, vous l'avez gardé. Comment faites-vous le choix ?

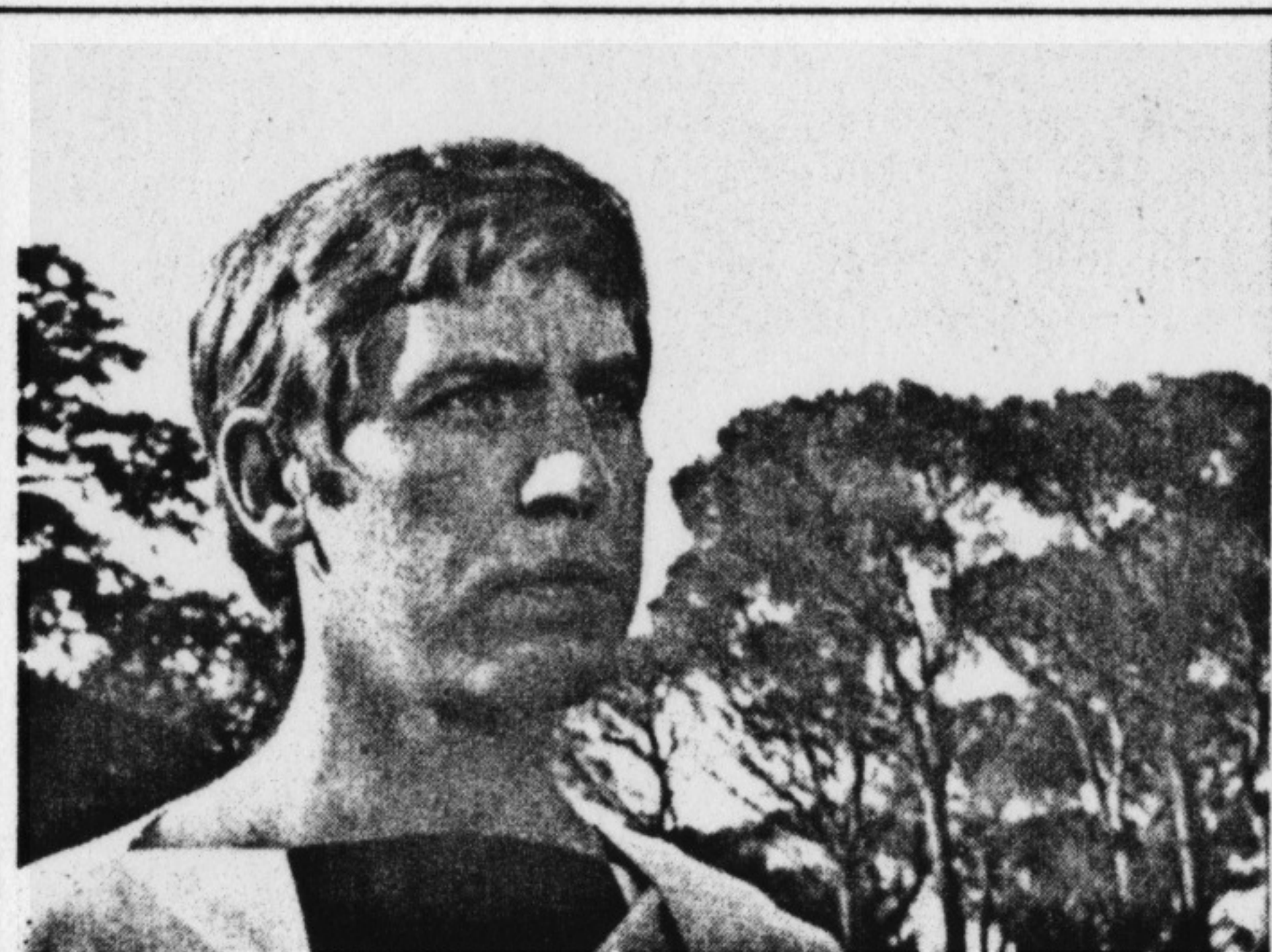
**Straub** Je ne sais pas. Le choix, c'est ce qu'il y a de plus long. Monter le film, ça va très vite, même à la fin quand

d'une prise pour le mettre sur l'image d'une autre.

**Straub** Le cinéma, ça consiste à surprendre (c'est ce que les Hollandais appellent le « Bioskoop », c'est la même chose que « la mort au travail ») : quelque chose qui ne se renouvellera jamais. Donc, si vous mettez le son, même si c'est un plan de trois secondes, d'une image sur une autre, c'est faux. C'est mieux de ne pas le faire, il y en a qui le font, moi ça ne me paraîtrait pas honnête.

**Question** Qu'est-ce qui vous intéresse dans l'emploi de l'espace-off ?

**Straub** L'espace-off ça existe. C'est encore ce qu'on découvre quand on tourne avec le son. Ceux qui tournent en muet ne peuvent pas le savoir. Et là, ils ont grand tort, parce qu'ils vont contre l'essence du cinéma. Ils ont l'impression qu'ils photographient seulement ce qu'ils ont devant la caméra, mais ce n'est pas vrai, on photographie aussi ce qu'on a derrière, et ce qu'on a autour du cadre. C'est ce qu'avait remarqué Bazin à propos du *Van Gogh* de Resnais. C'est un de ses premiers films, un court-métrage sur Van Gogh où il photographie les tableaux de Van Gogh. Bazin a remarqué que le cadre du tableau n'est pas du tout le même que le cadre de la caméra. Si vous prenez un cadre qui se confond avec celui du tableau, la réalité peinte par Van Gogh se prolonge en haut, en bas, à gauche, à droite.



Adriano Aprà



OTHON : ACTE IV

Anthony Pensabene

on coupe un photogramme au début ou à la fin de chaque plan (on est tenté de couper la moitié d'un photogramme — si c'était possible), ça va très vite. D'abord, on en coupe un mètre, deux mètres, ensuite on en arrive à couper six photogrammes, trois, un. Bon, ça, ça va très vite. Mais ce qui est très long c'est le choix. Je ne sais pas comment ça se fait. C'est très... il n'y a pas de raison, on dirait ; il faut demander à Danièle, elle me voit choisir. Elle doit savoir peut-être, moi je ne sais pas.

**D. Huillet** Lorsqu'il y a des tentations, par exemple dans la bande sonore, ou dans l'image, un nuage qui passe, qui était un hasard, ou un chien qu'on entend, qui était un hasard : ce sur quoi il choisit toujours, c'est sur les acteurs. Même s'il faut sacrifier un hasard sublime, une lumière sublime, un son sublime. Par exemple, je ne l'ai jamais vu prendre parce qu'il y avait des cloches une prise qui était moins bonne pour les acteurs.

**Straub** Dans ce cas-là, au début je peux penser garder ces cloches. Je repasse la prise peut-être sept fois, ou peut-être trente fois, et chaque fois je finis par éliminer mes cloches si j'ai une autre prise où les acteurs vont plus profondément, sont plus justes. Là je sacrifie tout, même la photographie, la lumière : tout.

**D. Huillet** Une autre chose aussi, c'est qu'il n'a jamais accepté, même quand c'était possible, de prendre le son

Tandis que le cadre du tableau de Van Gogh la limite. Et c'est pareil pour devant-dérrière ; mais si vous vous efforcez de prendre le cinéma pour ce qu'il est, c'est-à-dire quelque chose qui photographie en deux dimensions une réalité à trois dimensions, même si vous faites ça, vous ne pouvez pas empêcher qu'on sente ce qu'il y a derrière, et ce qu'il y a devant : c'est le son qui donne l'espace. Donc un type qui tourne en muet, il peut oublier qu'il prend l'espace.

**Question** Dans le très long plan où Lacus et Martian marchent ensemble, quel rôle joue la caméra ?

**Straub** Il faut d'abord essayer qu'elle ne soit pas un œil, la caméra, mais justement un regard. Ça c'est le travail. Il faut surtout ne pas avoir l'impression que c'est un œil qui se déplace, mais justement que c'est un regard. Et savoir la distance, morale et matérielle c'est pareil, entre ce qu'on montre et la caméra. Les Allemands disent pour cadrage « Einstellung ». « Einstellung », ça veut dire aussi disposition morale. Il est évident que lorsqu'on voit Lacus et Martian qui font leur petite promenade, c'est l'idée de complicité, tout simplement. Je crois, ce qu'il faut, c'est une idée. Une idée mais qui ne soit pas une intention symbolique, ni psychologique. Une idée morale, donc politique.

**Question** Dans les films de Fritz Lang, tout champ-contre-champ donne toujours l'impression que la caméra occupe

réellement la place du personnage situé de son côté.

**Straub** Fritz Lang, c'est celui qui a le sens moral le plus sûr parmi ceux qui font des films.

**Question** Vous êtes donc d'accord avec ce que disait Godard : un travelling est affaire de morale.

**Straub** Mais oui, puisqu'on dit « Einstellung » en Allemagne. « Einstellung » c'est ce que les Français appellent le cadrage et le plan : matériellement ça veut dire : se poser ; « Ein », avec une direction. Ça veut dire poser la caméra avec une direction.

Fritz Lang, il a une morale de fer, ça se sent dans chacun de ses plans et ses cadrages, mais ça se sent aussi dans ses rapports avec les producteurs ; c'est le seul qui réussit à faire une superproduction qui ne soit pas un superproduit. *Der Tiger von Eschnapur* et *Das indische Grabmal*, ce sont les seuls films qui soient des superproductions sans être des superproduits, qui sont faits avec tout l'argent qu'il avait à sa disposition sans jeter de la poudre aux yeux. Et qui néanmoins ne sont pas faits contre l'argent ; parce que maintenant, c'est plus facile : Godard, dans son évolution, a découvert qu'il fallait faire des films contre. Mais pour un homme de la génération de Fritz Lang, ce n'était pas possible, une idée comme ça. Et quand même il a réussi à faire ces deux films-là, où vraiment il a donné aux Allemands qui avaient crevé de faim pendant x années — depuis 33, et même avant 33, jusqu'à la Währungs-Reform que méprisent tant les intellectuels de gauche, jusqu'au moment où les gens commencèrent de nouveau à pouvoir, savoir un peu, ce que c'était que vivre : c'est qu'on a appelé le miracle économique allemand ; pour un bon nombre de gens, c'était la première fois qu'ils revivaient enfin, qu'ils mangeaient normalement, bien entendu c'est la spéculation et tout le reste, bon. (L'arrivée de la société de consommation, ça c'est l'aspect négatif.) Mais Fritz Lang à ce moment-là fait un truc pour les gens qui est un cadeau disons en or. Sans que ce soit un veau d'or. C'est ça qui est fort. Tout autre que lui aurait fait un veau d'or. Le producteur avait bien envie de faire un veau d'or. Fritz Lang a fait un film.

**Question** Quelle fonction attribuez-vous au montage ?

**Straub** Mais tout le monde fait les films au montage.

**Question** On gomme, bon.

**Straub** Non. Pas « on gomme ». Il y a ceux qui donnent l'impression qu'ils font tout au montage, et ceux qui donnent l'impression qu'ils ne font rien au montage. Mais tout le monde fait tout au montage.

**Question** On pourrait penser que vous faites tout au stade du découpage.

**Straub** Mais c'est pareil. Il n'y a pas de différence.

**Question** Dans vos films, le temps est transformé, compressé...

**Straub** A l'intérieur de chaque plan aussi. La condensation du temps, c'est ça justement le cinéma ; c'est ce que j'essaie de filmer, ou de surprendre, c'est du pur présent condensé. Qui passe et qui ne se renouvellera jamais, et qui est là, que le spectateur sent comme une condensation. C'est-à-dire, qu'il sent. Disons que le fait de montrer la mort au travail ça doit donner aux gens le goût de vivre, parce qu'ils doivent se rendre compte que chaque moment qui passe, c'est fini, ils ne le récupèrent plus. Il doit y avoir une menace là-dedans. Parce que s'ils ne réalisent pas ça, ils ne vivent pas. Quand ils voient un film ils sont obligés de sentir que ce qui se passe là, ça ne se renouvelle pas. Ça aussi c'est une des vertus de la prise directe. Parce que le son doublé ça peut se reproduire, c'est comme l'imprimerie. C'est ce que Renoir appelle du *blueprint*.

**Question** Vous aviez parlé de menace : les champs vides au début ou à la fin de certains plans ?

**Straub** Justement ça c'est encore un des aspects du son direct. C'est que les personnages, quand vous tournez en direct, sont présents avant d'être dans le champ. S'ils viennent, on les entend venir. On ne peut pas monter un film tourné en son direct de la même façon qu'un film tourné en muet parce que si un personnage arrive, en son muet, vous pouvez le faire venir d'un kilomètre, et prendre le

plan juste au moment où il arrive dans le champ. C'est très artificiel, ça. Tandis que si vous le sentez venir, vous ne pouvez pas couper n'importe où dans ses pas, vous ne pouvez pas les foutre comme ça dans la corbeille. Les champs qui se vident, je ne sais pas ce que c'est. C'est à vous de le savoir. Moi je peux vous dire que c'est un élément de rythme. Tout ce que je fais c'est des éléments de rythme. C'est tout. Maintenant est-ce que ces rythmes-là, ils prennent, non pas une « signification », mais un « sens », ça c'est clair. Il y a un vide dans *Nicht Versöhnt* au moment où la vieille embrasse son fils et lui dit : « Pardonne-moi, je n'ai pas pu sauver l'agneau », « Ich konnte das Lamm nicht retten », là on a coupé sur la porte blanche, et on ne voit rien, on l'entend qui s'ouvre. Et ça je comptais le couper au montage, et je n'ai pas pu le couper parce que ça prenait un sens. Après qu'elle dit : « Ich konnte das Lamm nicht retten », on entend le bruit de la clenche, on voit cette surface blanche, et on voit seulement Robert, c'est-à-dire son fils qui arrive dans le champ deux mètres plus loin dans le couloir, ayant passé cette porte. Là ça prend un sens. Une surface blanche, un bruit d'arme après la phrase, bon. Si vous voyez ces personnages qui sortent du champ, vivants, et que vous les faites sortir vivants, et que vous voyez des ruines quand ils sont sortis, il est évident que ça prend un sens. Là je n'y peux rien, moi.

**Question** J'ai eu l'impression que la première partie de *Les Yeux...*, c'est-à-dire jusqu'à la rencontre de Camille avec Galba, puis de Camille avec Othon, est presque un jeu, et qu'à partir de ce moment-là, le film devient dur, sérieux, tragique...

**Straub** Après que Galba est parti ? Oui, vous avez senti exactement le film.

Cela me fait d'autant plus plaisir que je prétends qu'après que Galba est parti, exactement là on quitte le terrain dramatique pour en arriver à l'épique. Politiquement aussi c'est le moment le plus important, c'est le seul moment où une possibilité est offerte, et demeure ouverte.

C'est bien que vous ayez senti cela, surtout si vous dites que vous n'avez pas du tout compris le texte. Car cela veut dire que c'est bien dedans, et j'étais très triste car j'ai remarqué que beaucoup de gens s'ennuient à ce moment-là — enfin, pas beaucoup de gens, car beaucoup n'ont pas encore vu le film —, mais la plupart de ceux qui ont vu le film jusqu'ici. Et c'est justement le moment où le film devient épique, et où Camille, qui représente en quelque sorte le pays, s'offre à Othon, parce qu'elle — comment pourrait-on dire — parce qu'elle le surestime. Et Othon ne saisit pas cette chance : d'abord parce qu'il n'est pas à la hauteur de cette chance, ensuite parce qu'il est opportuniste. Si vous pouvez lire un jour le texte en allemand ou en italien vous verrez que c'est le plus beau texte de toute la pièce. Et j'ai essayé de le faire ainsi : ce que vous dites signifie que j'ai réussi, et cela me fait très plaisir, que l'on sente cela justement.

Jusque-là ils jouent. Ils font du théâtre à partir de quelque chose de donné, avec quoi ils combinent ou cherchent à faire des combinaisons. Lorsque Galba apparaît, c'est alors la violence, pas seulement la violence au sens courant, mais aussi la violence, comme on dit le pouvoir, la puissance. Ensuite il s'en va, et laisse Othon et Camille confrontés l'un à l'autre. Et à cet instant le théâtre change. Jusque-là ils ont joué, comme on joue au théâtre. Ce sont des gens d'aujourd'hui qui jouent une pièce de Corneille sur des ruines romaines, bien sûr en costumes, mais des jeunes gens d'aujourd'hui — et à cet instant on s'aperçoit que Camille est autre chose. On a déjà l'intuition de ça un peu avant, quand Galba est encore là. Et quand Galba est parti, alors elle laisse tomber le masque. Et tout ce qui jusque-là était du théâtre, jeu et joué, où chaque individu était dans une impasse — à cet instant devient un présent ouvert, un présent qui serait ouvert pour un futur, le seul justement. Le seul moment où quelque chose serait possible. Et pourtant ne l'est pas, parce qu'Othon ne saisit pas la chance et parce qu'il est un pauvre opportuniste. Et même s'il osait... De toute façon, Camille se trompe. Mais parce qu'elle



se trompe et laisse tomber le masque et dit : « Vous pouvez voir par là mon âme tout entière » — là tout commence. Elle laisse tomber son masque et est ce qu'était la vieille dame de *Nicht Versöhnt* ou la fille du *Fiancé*. Tout à coup elle est là, et elle est une possibilité, ou elle offre une possibilité, qui ne sera pas saisie, pas reconnue, ou qui ne peut pas être reconnue ni saisie... Enfin, un futur serait possible, et tout le reste retombe dans le pauvre jeu des intrigues bourgeoises. Mais à cet instant-là toutes les intrigues étaient balayées.

**Question** Vous auriez pu être professeur de grammaire, musicien, et puis vous avez compris que c'était le cinéma qui vous intéressait le plus. Comment êtes-vous arrivé à cette décision ?

**Straub** Ce n'est pas une certitude ou une décision, je ne sais pas : je me mettrai peut-être un jour à enseigner la grammaire aux enfants si je préfère ne pas continuer à faire des films.

**D. Huillet** Et puis ce n'était pas l'idée de faire du cinéma, mais c'était l'idée de faire un film précis.

**Straub** J'avais une obsession et j'ai dû me libérer de cela : c'était de tourner ce film qui s'appelle *Chronik der Anna Magdalena Bach*. Je n'ai jamais pensé à faire du cinéma, j'ai voulu écrire sur le cinéma, au début, un peu, comme ça, et je l'ai fait aussi, très peu ; et puis un jour ce projet de *Bach* m'est tombé sur la tête... Je suis tombé dedans... Comme je n'ai pas pu le faire tout de suite, deux autres projets sont arrivés. Le second était *Nicht Versöhnt*, et je n'ai pas pu le tourner non plus... et puis le troisième était celui que j'ai pu finalement tourner le premier parce que c'était celui qui coûtait le moins. Ça n'a jamais été une « décision ».

Je ne crois pas au cinéma. Le cinéma ne m'intéresse pas... Si, il m'intéresse beaucoup, mais il y a deux catégories de gens : il y a ceux qui ont toujours voulu faire du cinéma, je n'ai jamais voulu faire du cinéma et j'essaie de ne jamais faire du cinéma, et il y a d'ailleurs, parmi ces gens, certains qui font des choses très belles et intéressantes, et puis il y en a d'autres qui veulent seulement tourner ce film en particulier, un autre, et puis un autre, particulier... Quand je me sens un peu tenté de dire : maintenant, qu'est-ce que je vais faire ? je préfère me dire : s'il n'y a pas de sujet qui m'intéresse, je préfère abandonner et aller enseigner la grammaire aux enfants. Le cinéma n'est pas un but en soi.

**Question** Vous avez enseigné la grammaire ?

**Straub** Non. Non, j'ai fait tout ce qu'on exige à l'université française pour en avoir le « droit », pour être prêt à le faire ; j'ai un diplôme d'enseignant, disons.

**Question** Avoir étudié la grammaire, cela intervient de quelle façon dans votre travail sur le langage ?

**Straub** En m'aidant à éliminer les clichés, pour recommencer au niveau de la grammaire et pour ne pas reprendre une rhétorique usée.

**Question** C'est-à-dire pour arriver au mot comme signifiant abolissant les clichés...

**Straub** C'est cela le problème, c'est un paradoxe normal. Il nous arrive à tous de parvenir avec difficulté aux choses les plus simples, parce que nous vivons avec les clichés. Si on fait voir un objet où les clichés et les habitudes sont abandonnés ou écartés, il est clair que les gens à qui cet objet est montré sont là et se disent qu'ils ne peuvent pas être tellement compliques.

C'est clair, je fais le premier travail sur moi-même et ce sont mes clichés que j'essaie d'écarter avant tout.

**Question** Tous vos films ont eu un public limité ; pour un des prochains films, pensez-vous tirer parti de votre expérience passée pour transformer sa structuration même ?

**Straub** Si je le fais, je sais bien que je ferai des choses que les autres font mieux que moi, alors pourquoi le faire ?

**Question** Mais cette recherche d'un objet en dehors des clichés...

**Straub** Je dois vous interrompre, sinon nous faisons fausse

route. Cette « recherche » n'est pas un but en soi, mais un moyen pour faire parler le sujet du film. Un sujet qui est quelque chose de concret dont j'essaie d'éliminer les thèmes. L'homme et le pouvoir, par exemple, c'est un thème, thème sur lequel on peut discuter, mais pour moi j'essaie de l'éliminer, parce que c'est déjà trop général, un cliché. Quel est le thème de *Bach* ? Il n'y en a pas, il y a un sujet où tous les thèmes ont été éliminés ; c'est cela qui en fait un film marxiste. Un film avec des thèmes ne peut pas être un film marxiste, parce qu'il est anti-dialectique.

**Question** La dialectique peut toujours être proposée entre une certaine signification du thème et un point de vue sur le thème même.

**Straub** Non. Non, un thème est une chose conceptuelle, mais un sujet est un bloc de réalités. Les films les plus marxistes qui existent sont pour moi les films de Mizoguchi, et dans ces films il n'y a pas de thèmes.

**Question** Qu'est-ce pour vous que faire un film d'un « sujet » ?

**Straub** Découvrir pour moi une réalité et la communiquer aux gens après, communiquer ce que j'ai découvert.

**Question** En excluant les thèmes, on risque d'accepter tout ce qu'il y a dans un sujet...

**Straub** Mais un sujet n'existe pas dans l'air, un sujet est une chose qui a des racines sociales, historiques, tout cela, que j'essaie de mettre à nu, d'identifier comme racines sociales, psychologiques, historiques. Parce qu'une racine est une racine, elle n'a pas d'étiquette.

**D. Huillet** Ce que je ne comprends pas, c'est comment on peut parler différemment selon les gens à qui l'on parle ; si on fait cela, à la fin, quand on parle avec un homme à peau noire...

**Straub** ... on le fait avec des infinitifs...

**D. Huillet** Et puis à la fin, ceux à qui on parle ne comprennent pas, et celui même qui parle ne comprend plus.

**Question** Quand un homme parle, il ne le fait pas pour lui-même ; du moment qu'il veut exprimer quelque chose, il veut le faire pour quelqu'un, avec quelqu'un, dans la forme la plus accessible.

**Straub** Mais pas pour nous exprimer. Je dois déjà vous interrompre, parce que je n'ai rien à dire personnellement. J'essaie d'exprimer, de communiquer certaines réactions ou certains faits, ou une rage ou une tristesse, c'est tout, mais je n'ai aucune idée à exprimer. Pasolini a des idées à exprimer parce que c'est un cinéaste de sujets.

**Question** Vous proposez déjà votre langage, même si vous communiquez quelque chose qui ne vous est pas personnel.

**Straub** Oui... Non, j'essaie de proposer ces sujets aux gens, c'est-à-dire de ne pas mettre au commencement mes sentiments ou ma rage ou ma tristesse, mais en les éliminant, afin que, en proposant aux gens la chose d'une manière nue, les gens aient, ressentent la même rage que moi, avant, quand j'ai découvert la chose. Tout cela donc sans communiquer d'abord mes sentiments ou ma rage ou ma tristesse. La chose qui me met en colère dans les films de Kluge — même si son premier film m'a touché — et aussi ce que je refuse dans certains films de Godard, c'est l'intervention, ce brechtisme de patronage que l'on fait aujourd'hui. Cela consiste justement à communiquer ses propres réactions en même temps que la chose que l'on met devant les gens.

**Question** Dans la réalité comme réserve infinie de sujets, selon quels critères choisissez-vous vos sujets ?

**Straub** Nous ne sommes pas des prophètes, les sujets sont choisis au hasard.

Je choisis mes sujets par intuition, je les travaille rationnellement. Un sujet, c'est la même chose qu'une personne. La rencontre peut être violente ou non, elle reste la rencontre avec une personne, est-ce rationnel ou n'est-ce pas rationnel ?

**Question** Bach est marxiste... Vous considérez-vous comme marxiste ?

**Straub** Je sais bien que j'ai fait un film marxiste, je ne sais pas si je suis marxiste. Je ne le sais pas, parce qu'il

y a tellement de manières d'être marxiste. Je n'ai pas lu tout Marx. Le marxisme est une méthode, ce n'est pas une idéologie... il est évident que le marxisme est aussi une idéologie...

**D. Huillet** Disons que l'antimarxisme est une idéologie.

**Question** Vous semblez vouloir exercer une action de type exclusivement destructrice...

**Straub** Je ne me sens pas assez destructeur.

**D. Huillet** Éliminer les clichés n'est pas détruire, ce sont les clichés qui détruisent.

**Straub** Si on veut détruire une société capitaliste qui détruit tout, est-on un destructeur ? J'ai l'impression d'être aussi quelqu'un qui croit qu'il y a quelque chose à sauver.

**D. Huillet** Ce ne sont pas les thèmes qui sont à sauver, ce sont les hommes qui sont à sauver.

**Question** Nous revenons ainsi à une espèce d'humanisme...

**Straub** L'humanisme a été à l'origine du colonialisme, le colonialisme à l'origine des exécutions publiques de masse ; pour ne pas aller trop loin, à Madagascar on a tué 200 000 personnes... Le mieux est de ne pas se promener avec des étiquettes, « je suis humaniste », « je suis marxiste »...

**Question** Feriez-vous un film sur commande, si on vous offrait cent millions comme salaire ?

**Straub** Je ne sais pas... Je préfère dire que je renonce à



Eduardo De Gregorio, Jacques Fillion  
Anne Brumagne, Olimpia Carlisi

OTHON : ACTE V



Marilù Parolini  
Adriano Aprà

vos cent millions et que je deviens coproducteur, si j'ai envie de faire un film, ou bien je fais comme Godard (mais je ne le fais pas, parce que je ne suis pas Godard, et aussi parce qu'il n'y aura jamais quelqu'un pour m'offrir cent millions), j'accepte tout ce qui arrive et puis je fais des cadeaux aux jeunes qui ont un film à faire, aux marxistes-léninistes. Pour moi, dix millions sont déjà trop.

**Question** Combien de temps vous faut-il pour faire un film ?

**Straub** Pour faire un film, tout compris, je mets au moins un an. Rien que pour trouver une gare, nous cherchons longuement (celle de Cologne dans *Non réconciliés* vient après une longue recherche et a été choisie parmi quarante). On peut faire au maximum deux films en un an. On pourrait arriver à trois avec un court métrage. Je veux vivre, ça ne m'intéresse pas de faire du cinéma pour faire du cinéma, je ne voudrais pas faire deux films par an.

**Question** Ferez-vous jamais un film comique ?

**Straub** *Othon* est un film comique. *Machorka-Muff* est un film très comique. En un certain sens, *Non réconciliés* est une espèce de comédie à la *Tartuffe*, si on est très fort, on peut rire tout le temps.

**Question** Pour vous, faire un film, est-ce travailler à une chose qui vous intéresse et en même temps s'adresser à

un groupe de personnes à informer, ou est-ce travailler surtout pour donner des armes à ces personnes ?

**Straub** Mais tous les deux. « Wissen ist Macht ».

**Question** Comment traduiriez-vous ça en français ?

**Straub** Je ne sais pas. Je le sais en allemand.

**Question** « Savoir c'est pouvoir agir » ?

**Straub** Non, c'est beaucoup plus fort que ça. C'est la possibilité de prendre le pouvoir, c'est savoir la possibilité de prendre le pouvoir.

**Question** De quoi s'agit-il dans *Moïse et Aaron* ?

**Straub** On ne devrait pas parler de films qui n'existent pas encore. J'essaie de ne pas avoir d'intention quand je tourne un film. Dès que je remarque qu'une intention apparaît derrière quelque arbre que ce soit, alors je la détruis.

Enfin, disons, par amitié, que ce sera un film non pas seulement sur le rapport de la dialectique au peuple, que ce sera un film sur le peuple. Le contraire d'*Othon*, qui était un film sur l'absence du peuple. Ici ce sera un film sur le peuple et sur sa présence. Je ne peux rien dire de plus. Ce qui m'intéresse ici, c'est que Schœnberg, comme je l'ai déjà dit, a créé une œuvre qu'il a pensée tout à fait antimarxiste, je crois, mais qui, parce que Schœnberg était absolument honnête, n'est pas du tout a-marxiste. Et ce qui m'intéresse, c'est de faire mon film de la même façon

et de voir ce qu'il en sortira. Peut-être qu'il en sortira un film qui justement... Vous le verrez, ce que ce sera. Moi, cela m'attire justement de faire un film à partir d'une œuvre ouvertement antimarxiste.

*Propos recueillis au magnétophone à Rome le 12 février 1970, en français, italien et allemand, par Sebastian Schadhauser, Elias Chaluja, Gianna Mingrone et Jacques Fillion ; relus et corrigés par J.-M. Straub et D. Huillet.*

**LES YEUX NE VEULENT PAS EN TOUT TEMPS SE FERMER ou PEUT-ÊTRE QU'UN JOUR ROME SE PERMETTRA DE CHOISIR A SON TOUR.** Film italien de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Scénario : Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, d'après « Othon », tragédie de Pierre Corneille. Images : Ugo Piccone (16 mm couleur). Caméraman : Renato Berta. Son : Louis Hoochet, Lucien Moreau. Montage : Jean-Marie Straub, Danièle Huillet. Décorateur : Italo Pastorino. Assistant réalisateur : Sebastian Schadhauser. Coiffeur : Toderio Rino. Costumes : Cantini, Florence. Directeur de production : Leo Mingrone. Interprètes : Olimpia Carlisi (Camille), Adriano Aprà (Othon), Anne Brumagne (Plautine), Ennio Lauricella (Galba), Anthony Pensabene (Vinius), Marilù Parolini (Flavie), Gianna Mingrone (Albaine), Leo Mingrone (Albin), Jean-Claude Biette (Martian), Jubarite Semaran (Lacus), Eduardo De Gregorio (Atticus), Sergio Rossi (Rutile), Sebastian Schadhauser (premier soldat), Jacques Fillion (deuxième soldat). Production : Jean-Marie Straub-Danièle Huillet ; Klaus Hellwig, Janus Film (Francfort/Main), 1969. Durée : 90 mn.