

## Document Citation

|               |                                                                                              |
|---------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| Title         | <b>Entretien ave Jean-Marie Straub et Danielle Huillet</b>                                   |
| Author(s)     |                                                                                              |
| Source        | <i>Publisher name not available</i>                                                          |
| Date          | 11/1/1968                                                                                    |
| Type          | interview                                                                                    |
| Language      | French                                                                                       |
| Pagination    |                                                                                              |
| No. of Pages  | 4                                                                                            |
| Subjects      | Straub, Jean-Marie (1933), France<br>Huillet, Danièle                                        |
| Film Subjects | Chronik der Anna Magdalena Bach (Chronicle of Anna Magdalena Bach), Straub, Jean-Marie, 1967 |



## Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

(Chronique d'Anna Magdalena Bach)

— Il ya un premier élément qui frappe, la différence entre votre film et ceux qu'on voit à la télévision consacrés à des concerts où la caméra sans arrêt se promène de la flûte à la grosse caisse, avec des gros plans sur la main du chef d'orchestre. Enfin, un mouvement perpétuel: à la tv, on n'a plus l'occasion d'écouter la musique qui est jouée.

Deuxième élément: la difficulté pour un public de suivre votre film. Une partie des spectateurs décroche assez vite. C'est une chose inévitable à laquelle vous vous attendiez...

— Oui, mais quels spectateurs, c'est toujours la question qu'il faut poser ?

— Dernier point, sujet d'étonnement et d'intérêt en même temps. Pourquoi avoir choisi un sujet qui se situe au XVIIIe Siècle, alors que toute une tendance du cinéma veut se consacrer à nos jours.

Signaler ces éléments qui choquent, ce n'est pas faire des critiques. Mais cela fait de votre film quelque chose de très différent d'un grand nombre d'autres productions actuelles.

— D'abord, je ne sais pas comment sont les films de télévision parce que nous n'avons pas les moyens de nous payer un téléviseur. Mais j'imagine comment ils peuvent être faits. Je vois même très bien comment on peut faire des films qui n'ont rien à voir avec la musique qu'on montre ou qui la dissolvent au lieu de la montrer. De plus, tout cela repose sur une tromperie. Lorsqu'on se promène sur des instruments et que l'on fait de nombreuses coupes, il est bien évident que l'on ne peut pas entendre ce que l'on voit, ni voir ce que l'on entend. En général, ceux qui procèdent ainsi prennent une bande continue et mettent par-dessus des images qui n'ont rien à faire avec ce que l'on entend. Pour moi, le problème est résolu !

Dans notre film, nous voulions ne faire voir que ce que l'on entendait et ne faire entendre que ce que l'on voyait. Ainsi, il n'y avait pas de promenade possible. Plus on bouge, moins on voit de choses: cela ne dépasse pas *Paris-Match*. Si vous voulez montrer des gens qui font de la musique et montrer de la musique qui se fait devant l'écran, il faut que les spectateurs aient la liberté de voir ce qu'on leur montre. Il faut donc se promener le moins possible avec la caméra; alors, l'image devient vraiment une image vivante...

Bazin citait souvent cela: les premiers spectateurs du *Repas de bébé*, de Lumière, n'ont pas dit: «Tiens, les personnages bougent». Cela, ils le connaissaient par la lanterne magique. Ils ont dit: «Tiens, les feuilles bougent, aux arbres». Et cela, c'était nouveau. Un plan d'ensemble de musiciens faisant de la musique, c'est

du cinéma. Il y a plus de mouvement là-dedans que dans toutes les contorsions d'un acteur qui se traîne à la recherche de quelque chose.

Un plan où l'on voit beaucoup de mains, ensemble, qui accomplissent un même travail, pour la même oeuvre — et pour la même oeuvre en train de se faire devant la caméra — où le son et l'image sont conjoints, un tel plan bouge plus que du théâtre filmé.

— Vous venez de répondre d'une façon profonde à ce premier aspect qui nous a frappés. En parlant de cette liberté que vous laissez au spectateur pour voir l'ensemble, vous avez en partie défini votre façon d'envisager le cinéma. Mais une difficulté subsiste pour certains spectateurs de suivre un film alors qu'ils s'attendent justement à ces mouvements que vous refusez de faire.

— Je ne suis pas sûr que les spectateurs qui quittent la salle représentent le public. D'abord, il y a des publics. Je prétends que chaque film peut trouver son public. Il faut être tolérant et dire: cela ne me plait pas, mais il doit y avoir de la place à-côté aussi pour cela. Le grand public, je crois, est beaucoup plus patient et attentif qu'une salle remplie de spécialistes. A Berlin, où je n'étais pas, donc je ne suis pas tendancieux, il y eut trois séances de projection de mon film, la première pour les journalistes, producteurs et distributeurs, donc très peu de cartes payantes, les autres pour le public qui paie sa place. Pour notre film, il y eut une quinzaine de personnes qui sont sorties, pas plus que pour *Week-end*, lors des 2ème et 3ème séances. Cela a permis au film de tout de même trouver un distributeur. L'exode de la séance des festivaliers ne s'est pas reproduit devant une salle comble, à quinze près, sur quinze cents. Ce film est l'un des moins autoritaires du monde: que quinze personnes prennent la liberté de sortir, c'est normal. Parmi ceux qui restent, il y en a qui s'ennuient, comme à n'importe quel film. Il vaut mieux ne pas voir ce film après huit heures de travail abrutissant: mais que peut-on faire après ces huit heures ? Mais si un spectateur va voir ce film le samedi, un peu reposé, sans culture musicale, sans avoir jamais mis les pieds dans une salle de concert, s'il n'a pas de préjugé sur ce que les Allemands appellent «filmisch» et «nicht-filmisch», s'il fait alors cadeau au film d'une certaine attention et d'une certaine patience, alors ce spectateur peut voir peut-être un film passionnant et qui possède même un certain suspense, qui n'est pas froid comme on peut le croire d'abord, qui est aussi un peu un mélo et un film de vampires.

— Pourquoi ce contre-point entre les problèmes maté-



riels, qui sont un handicap pour Bach et ceux de la création artistique ?

— Il n'y a pas de chronique. Cette femme, nommée Bach, n'a laissé d'elle-même que les lignes qui dédicacent la Bible que l'on voit à la fin du film, dédicace à son fils Friedrich. C'est tout ce que l'on possède de sa main en dehors de partitions recopiées ou des deux petits livres de clavier avec de la musique de son mari ou d'autres musiciens. Après la mort de Bach, dans la même année, elle a adressé deux lettres au conseil municipal de la ville de Leipzig pour réclamer de l'argent. Ces lettres ne sont pas écrites de sa main; elles les a dictées et elles sont très conventionnelles. La chronique est de nous. Il n'y a pas de chronique. Tout le film est une fiction. Il y a encore un autre point sur lequel le film est une fiction: à Leipzig et dans les églises luthériennes, les femmes n'avaient pas le droit de mettre les pieds sur une tribune d'orgue. Donc toutes les exécutions musicales qui sont montrées dans le film sont le fruit de l'imagination d'Anna-Magdalena, car elle n'a jamais pû en voir une seule sous l'angle choisi. Cela, je ne l'ai pas fait très consciemment, mais intuitivement à l'intérieur d'une construction qui n'a rien d'instinctif. Il est donc clair que tout ce qui est montré est du domaine de l'imagination. Une fois, elle a réellement chanté un « arie »: on la voit de dos. Tout le texte de la chronique a été fait de phrases prises dans des lettres de Bach, de phrases que j'ai d'abord écrites moi-même et à l'intérieur desquelles j'ai remplacé des mots d'aujourd'hui par des mots de l'époque. Il y a des lettres d'un cousin dont on parle dans le film, il y a la nécrologie écrite par un fils l'année de la mort de son père où l'on retrouve des récits de Bach sur sa jeunesse. Il y a une bonne vingtaine de sources différentes pour le texte de cette chronique fictive. Puisque les femmes ne pouvaient mettre les pieds sur les tribunes d'orgue, sauf dans certaines églises calvinistes, on y plaçait des chœurs de petits garçons. Bach, jeune organiste à ~~Harmstadt~~ <sup>Arnstadt</sup>, avait amené sa première femme sur une tribune d'orgue pour lui montrer comment il jouait, en dehors du service divin. Il y eut un petit scandale dont subsistent des traces dans la chronique.

— Pourquoi avez-vous tenu à donner un certain réalisme en faisant lire en français cette chronique par quelqu'un de langue allemande ?

— En français, c'était possible. J'étais content de pouvoir le faire. Elle parle français comme vous l'avez entendu. La même personne dit le commentaire en allemand. J'aime beaucoup les accents au cinéma. La langue est plus vivante si elle est parlée par les gens qui ont quelque difficulté à la manier: il y a donc des obstacles qui donnent une plus grande véracité. Cela n'est pas nouveau. Les films de Renoir qui ont rencontré la plus forte résistance sont ceux où les personnages parlaient avec un accent, par exemple *Toni* ou *La nuit du carrefour* ou il y a un personnage sublime de femme qu'on

ne comprend pas pour un bon tiers, car elle y parle avec un accent autrichien ou danois.

— N'est-ce pas étonnant de faire en 1968 un film sur Bach ?

— Pourquoi ?

— En 1968, les cinéastes-auteurs ont des préoccupations d'aujourd'hui. Vous vous trouvez en dehors du temps.

— Le temps que nous vivons est gros du temps que nous n'avons pas vécu. Je pense qu'il est intéressant d'explorer la mentalité des gens qui nous précèdent, surtout en Allemagne où les gens vivent dans une schizophrénie telle qu'ils sont coupés de leur passé, pas seulement le passé qu'on leur a appris à maudire, celui de 1933, que certains maudissent de l'extérieur, mais même le passé plus ancien. Il y a une phrase de Péguy: « Faire la révolution, c'est aussi remettre en place les choses très anciennes et oubliées ». Je crois que cela est important. La lucidité sur le passé n'a jamais nui à l'action sur le présent, bien au contraire. Je ne suis pas marxiste — en tous cas pas que je sache. Je suis peut-être un peu grandiloquent, mais je prétends que ce film est un film marxiste, dans la mesure où l'on montre des gens que l'on respecte avec leur mentalité, la mentalité de l'époque dans laquelle ils ont vécu. Pour moi, le film le plus marxiste que je connais, c'est *L'intendant Shanso* de Mizogushi, qui est un film profondément bouddhique, pas bouddhiste. Pour aider les gens à être lucides dans le présent, il faut les aider à acquérir cette lucidité. Un film sur le passé qui est lucide peut contribuer à aider dans le présent plus qu'un film sur le présent sans lucidité sur ce présent. Il est très difficile de faire des films sur les événements du présent. J'ai vu à Venise quelques films sur les événements de mai à Paris. Ces films sont des documents rassemblés pour faire un film qui reste à faire, car on ne se trouve jamais au bon endroit, au bon moment. Le meilleur film sur la révolution russe, *Octobre*, a été tourné par Eisenstein en 1927, dix ans après. Pour faire un film dans le présent, il faut que l'auteur soit capable de penser très rapidement. Dans les films de mai, il y a des éclairs, par exemple une main qui ramasse un pavé: cela, c'est efficace. Ensuite, le pavé part: et tout est désamorcé. Dans une rue, la police arrive, face aux manifestants: il y a un moment d'hésitation. C'est quelque chose. Ensuite, les flics matraquent pendant dix minutes: ce n'est pas très efficace, alors, de le montrer.

Godard est celui qui fait le mieux ce qu'il appelle la navette entre le présent, l'événement et la réflexion, la vie et l'art, la poésie et l'action, le cinématographe et la réalité.

— Le premier plan du film paraît interminable: ce n'est pas du tout ce que l'on attendait. Ensuite, il m'a semblé que les plans étaient plus courts. Sont-ils vraiment plus courts ?

— Non, cela vient du fait qu'on se dit au début: « Non, ce n'est pas possible, c'est emmerdant. Jusqu'où va-t-il

\* à Coethen, distant seulement d'une trentaine de kilomètres de Leipzig, mais calviniste = les femmes calvinistes ont le droit de chanter dans les églises calvinistes...



aller?». Et quand on a compris qu'il n'y aura pas de pitié, que chaque morceau de musique ira jusqu'au bout, on se dit: «Et bien, oui, pourquoi pas, cela aussi, c'est possible». On est habitué au cinéma, à la rhétorique du changement de plan, ce que j'appelle la «pornographie»: cela gêne au début de mon film. Au bout de dix minutes, on s'aperçoit qu'il n'y aura pas de pornographie. Alors l'attention et la patience viennent d'elles-mêmes. La deuxième fois qu'on voit le film, ce que j'ai fait à Venise où je l'ai vu comme le film d'un autre, on se dit: «Ce n'était pas monstrueux du tout». Les plans au milieu du film sont même plus longs qu'au début, quatre minutes pour un choral. A la fin du film, ils sont plus courts, comme une vie qui va se conclure. L'être humain qui sait que son temps est compté sent se produire une certaine accélération. A la fin du film, à la dernière bobine, on a eu très peur, ma femme et moi. On s'est demandé si on allait pas prendre la clef des champs en laissant le producteur avec son film. C'était un cauchemar: il n'y a rien de moins naturel que la mort. Il ne faudrait pas s'arrêter. Or, le film s'arrête, avec la mort. Il est difficile de terminer un film qui s'arrête par la mort d'un homme qui est réellement mort. Tous les films qui se terminent par la mort d'un homme sont des romans. Il fallait tout transformer de l'intérieur, choisir le point de vue de la femme qui a réellement existé, c'est-à-dire tout montrer de l'extérieur. Mais la femme, c'est aussi moi, donc un point de vue de sympathie et d'amour sur le personnage, mais tout de même un point de vue extérieur. Il y a là une certaine distance. On éprouve à la fin du film une certaine accélération, qui correspond à une vie qui se termine. Dans le cas contraire, on donnerait un faux sentiment d'éternité.

— Cette ascèse est parfois troublée par des travellings avant et arrière. Pourquoi en faire de temps en temps seulement?

— J'ai horreur des trucs qui sont faits sur un système. J'espère ne pas avoir de théories au cinéma. Un mot que les allemands emploient toujours, «Konsequent» me fait peur. J'espère que le film n'est pas «Konsequent» du tout. Truffaut a dit: «Ce qui est important au cinéma, c'est le mélange». J'essaie de le faire de mon point de vue. Renoir, avant Truffaut, c'est le mélange des genres. C'est pourquoi ses films ont rencontré une certaine résistance. A l'intérieur du ton du film, j'espère qu'il y a un certain mélange, une certaine ironie. Au début, il y a un travelling: c'est la scène qui s'ouvre. Il y en a un à la fin, pendant le «Brandebourgeois» no. 5, qui marque l'ouverture de la vie publique de Bach. Vers la fin, c'est aussi la fin de la vie publique: la caméra se rapproche. Là, il s'est produit une beauté de hasard, un mouvement de ~~Léonhardt~~ <sup>organiste</sup> qui se retourne, et qui donne peut-être l'impression que c'est la mort qui se retourne. Mais ce n'est pas symbolique, car le plan suivant est celui du carrosse, où ~~il~~ <sup>Léonhardt</sup> regarde par la fenêtre. Il y a des mouvements fonctionnels, par exemple le petit gosse et la

mère qui joue du clavecin, où l'on se rapproche de la partition dont on va montrer le texte.

— Dans vos deux films, *Nicht Versöhnt* et «Bach», vous adoptez des démarches très différentes?

— J'espère qu'ils me ressemblent tous les deux. Ils ont peut-être le même style dans le sens où Buffon disait: «Le style est l'homme même». J'espère néanmoins qu'ils sont très différents. Il y a dans les deux une même volonté d'être une machine de guerre contre la rhétorique du cinéma. Il y aussi des personnages pour lesquels j'ai une certaine sympathie. *Nicht Versöhnt*, dans le fond, est très violent, tandis que *La chronique* est plutôt ironique et tendre. Depuis *La chronique*, j'ai fait un court-métrage, *La fille, le fiancé et le maquereau*. Là, il y a un mélange sur un autre plan, celui des textes. Il y a des textes de Ferdinand Bruckner, tirés d'une pièce de théâtre de 1922, très naturalistes. Il y a aussi des textes de Saint-Jean-de-la-Croix que j'ai traduits de l'espagnol mot à mot en faisant violence à la grammaire allemande davantage encore qu'à la grammaire française, en tenant de respecter le mode de pensée d'un texte du XVI<sup>e</sup> Siècle. Mettre un texte de théâtre de 1922, d'un viennois, un autre d'un espagnol mort en 1597, et tourner tout cela à Munich en 1968, ça fait un mélange qui m'intéressait.

— Pourquoi tourner en Allemagne plutôt qu'en France?

— Je suis parti de France en 1958, alors qu'il y avait la guerre d'Algérie. Je n'avais pas du tout l'intention d'y participer. J'avais des amis qui étaient Algériens, j'approuvais leur révolution. J'avais reçu ma convocation: je suis donc parti. D'autres amis, après leur service militaire en Algérie, revenaient complètement détruits. Partis avec de très bonnes intentions, ils devaient avouer à leur retour qu'ils avaient été obligés de participer aux tortures, etc.

Alors, j'ai choisi l'Allemagne: mon premier projet de film est ce film sur Bach. J'ai pu le réaliser seulement comme troisième film. Le deuxième, *Nicht Versöhnt*, qui n'est donc pas le premier, c'était mon troisième projet. Et j'ai tourné comme premier film un court-métrage qui était mon deuxième projet.

Pourquoi en Allemagne: ce film sur Bach, on ne pouvait le tourner qu'en Allemagne, avec des Allemands, dans un décor allemand, avec de l'air allemand.

— De quelle manière êtes-vous intervenu dans les plans-séquences des morceaux? Avez-vous agi sur vos interprètes? Est-ce vous qui avez fait «bouger les feuilles»?

— J'ai choisi les interprètes. Le cadrage, je l'ai fait au millimètre. J'ai improvisé à l'intérieur du cadre très rigide. Dans le cadrage fait sur place, j'ai choisi les positions des musiciens. Chaque jour, je disais à Léonhardt: «Demain, on fait ça comme cela. Aujourd'hui, mettons les trompettes devant. Pour vous, est-ce possible?». Je variaais chaque fois. La position des musiciens est très variée. On a tout essayé. En ce sens là, il y a



intervention. Mais il n'y a pas d'intervention sur les feuilles qui bougent. Grâce à Dieu, j'ai laissé le vent souffler. Mais le cinéma c'est surtout un regard, un regard sur les feuilles qui bougent. La mise en scène, c'est le regard.

Le film est un peu inconfortable. Le spectateur est dans la situation des conseillers municipaux de la ville de Leipzig qui ne savaient pas encore qu'il s'agissait du grand Bach. Peut-être ne trouvaient-ils pas cela intéressant. Il n'y avait pas encore une sorte de sanctification, de reconnaissance comme oeuvre d'art. Mais le spectateur est aussi dans la position de l'homme du vingtième siècle qui sait que cette musique est empaillée, devenue oeuvre d'art à juste titre.

Il y a aussi les interprètes et la musique en train de se faire. Les musiciens semblent s'arracher la musique du corps; ils font un travail, ils jouent, ils soufflent sur des instruments baroques qui ne rendent pas la plénitude que les gens attendent maintenant de cette musique, dont on a une conception romantique. Les instruments baroques violent beaucoup moins l'auditeur. Ils ont des sons plus beaux et moins forts. En plus, c'est du son en direct, donc le contraire de la certitude d'aller jusqu'au bout. On marche ainsi sur la corde raide. A chaque fraction de seconde, on risquait la chute, c'est-à-dire l'interprète qui fait un gros couac et oblige à arrêter le tournage. Pour un morceau, il a fallu tourner vingt-deux fois pour pouvoir arriver jusqu'au bout.

— Pourquoi ne pas en avoir fait un disque ?

— Je ne suis pas marchand de disques; je fais des films. Mais en effet, il aurait fallu en faire un disque, parce qu'il y a une unité d'interprétation qui est celle de M. Léonhardt. Léonhardt, qui vit à Amsterdam, joue sur un clavecin, un orgue, dirige toutes les pièces pour chœur et orchestre ou pour orchestre seul. Or, cela vous ne pouvez pas le trouver dans le commerce de disques. Et il y a des pièces qui n'existent pas encore sur disque. De nos jours, les disques, c'est quelque chose d'affreux. Je ne peux plus écouter un disque depuis que j'ai fait ce film. Chaque disque est constitué d'une myriade de parcelles. Les musiciens nous l'ont raconté pendant le tournage. Avant, ils nous avaient écrit pour nous dire que ce que nous voulions faire, cette continuité, c'était merveilleux, mais que nous courions le risque de ne pas

y arriver. Ils nous proposaient de penser à une solution de rechange.

Pour faire un disque, on prend parfois une seule mesure dans une prise, ou même une seule note, et l'on truque tout cela. Ce sont des mosaïques. Maintenant, en écoutant un disque, j'entends presque le coup de ciseaux chaque fois. Je perds cette tension qui est celle de l'image, sans coupures. On perd aussi l'impression du risque qui reste dans le film. Les musiciens du film ont accepté de faire de la musique, c'est-à-dire de développer une pensée de A jusqu'à Z, et pas de faire un travail de laboratoire ou d'ingénieur du son. Ils font un travail humain.

— Et ces quatre films, en Allemagne, que vous ont-ils rapporté ?

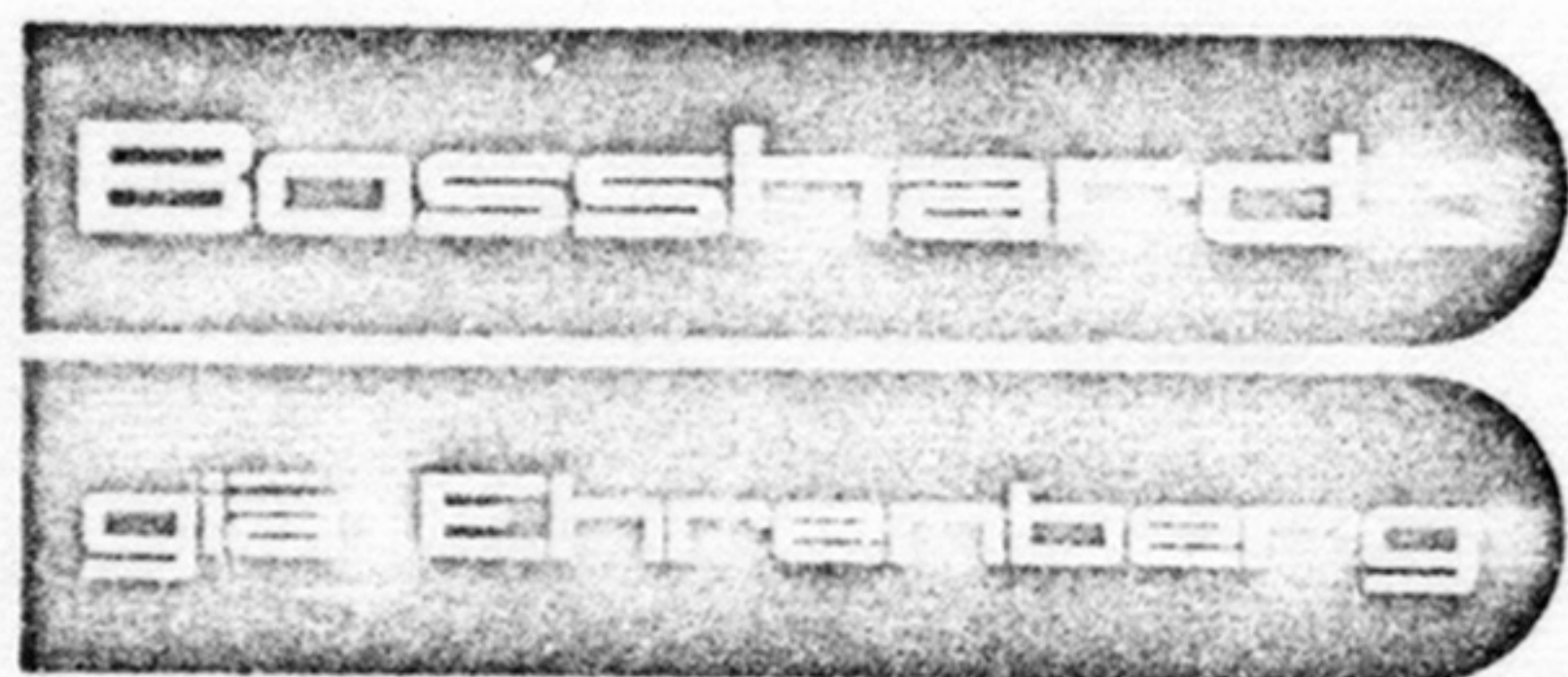
— Ces quatre films ne nous ont rien rapporté. On y a seulement laissé des plumes. On a dû, pour pouvoir les réaliser librement, renoncer à tout salaire sur le découpage, la mise en scène, le montage. Alors, on vit d'expédients ou de choses en dehors du cinéma, de traductions, avec 400 DM par mois, tout cela pour notre travail à deux !

— Quels sont vos projets ?

— Je voudrais faire un film qui soit le contraire de ce que j'ai fait jusqu'ici. Dans *Nicht Versöhnt*, il y avait quarante-cinq lieux de tournage, dans *La chronique* peut-être une trentaine. J'aimerais tourner un film qui se passe sur une terrasse, à Rome, au-dessus du palatin. C'est une pièce de Corneille qui s'appelle *Othon*, sur le décadence de l'empire romain, belle histoire d'un gros opportuniste politique. Il y a deux filles très intéressantes dans la pièce.

Mais j'ai un projet, lui, très coûteux. *Othon* pourrait se tourner en langue française. L'autre doit être tourné en Italie, bien que ce soit un projet en langue allemande. Il y a toute une machine industrielle créée en Italie, dont j'aurais besoin pour ce projet, par exemple les costumes pour tourner dans une sorte de désert, en Calabre, en Sicile ou en Sardaigne, un opéra de Schönberg, *Moïse und Aaron*. Il faudrait tourner cela je crois comme Schönberg l'a voulu, d'une façon réaliste, pas du tout stylisée, presque naturaliste.

(Propos recueillis et transcrits par J.-P. Golay. Résumé de F. Landry)



Nuovo indirizzo:

**LUGANO**

Via P. Lucchini, 4

Tel. 091 / 2 56 02

**IMPIANTI ELETTRICI**

**IMPIANTI TELEFONICI**

Conc. A

Succursale:

**Rivera, Casa Soresina**

Tel. 091 / 9 87 33