Après Lothringen

Jean-Marie Straub

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/leportique/2757>

DOI: 10.4000/leportique.2757

ISSN: 1777-5280

Publisher

Association "Les Amis du Portique"

Printed version

Date of publication: 1 May 2014

ISSN: 1283-8594

Electronic reference

Jean-Marie Straub, "Après Lothringen", *Le Portique* [Online], 33 | 2014, Online since 05 February 2016, connection on 12 April 2021. URL: <http://journals.openedition.org/leportique/2757> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/leportique.2757>

This text was automatically generated on 12 April 2021.

Tous droits réservés

Après Lothringen

Jean-Marie Straub

1. Qui écrit l'histoire ? (à propos de Lothringen !)

- 1 Jean-Marie Straub – Ce que je peux vous dire, en attendant que vous me posiez des questions, c'est que la soirée thématique d'Arte que les Allemands avaient appelée *Lothringen* consistait en un film de Franju qui s'appelle *En passant par la Lorraine*, et il y avait encore autre chose. Et puis en fin de course, il y avait *Kameradschaft* (*La Tragédie de la mine*, 1932) de Monsieur Georg Wilhelm Pabst, qui est un pompier. C'est un film qui n'est pas dégueulasse, mais qui est complètement con. Ça se termine avec deux héros qui sont prisonniers d'une mine et puis, tout d'un coup, ils disent : ah, ici, il n'y a pas de frontière dans... les frontières sont très artificielles. Pour les Allemands, *Lothringen*, ce n'est pas la province française qui s'appelait la Lorraine, qui était une très grande province (c'était la plus grande province française, puisque ça allait jusqu'à la Bourgogne), pour les Allemands, *Lothringen*, ça voulait dire une bande de terrain qui allait de Sarrebruck, Forbach, jusqu'au Luxembourg. Voilà. Et c'est pour ça qu'ils voulaient avoir ça parce qu'il y avait là-dedans des richesses : des mines de fer et de charbon.
- 2 Spectateur – Pourquoi avez-vous choisi de parler de la Lorraine à la fin du XIX^e siècle ? On voit une carte de la Lorraine. De quand date-elle ? De 1875, quelque chose comme ça ?
- 3 J.-M. S. – Ce n'est pas la Lorraine, c'est le plateau de Gravelotte, s'il vous plaît ! C'est les armées face à face... Le film est en couleur. Christophe Pollock, avec qui nous avons travaillé (après avoir travaillé avec Alekan pour *En Rachâchant*) est celui qui a fait la photographie la plus brillante et les couleurs les plus scintillantes. Là, on voit des armées en présence. Je ne sais pas, les Allemands, c'est bleu, et les Français, c'est rouge. Pourquoi, c'est quoi votre question ?
- 4 Spectateur – Pourquoi, alors que l'histoire est censée se passer en 1870, montrez-vous des images de la Lorraine contemporaine ? Pourquoi ne pas avoir fait, simplement, un documentaire sur la Lorraine d'aujourd'hui ?

- 5 J.-M. S. – C'est toujours comme ça. Les films historiques n'existent pas. C'est une illusion, une tromperie de Hollywood, qui était très grand, mais qui a fait croire aux gens que le film historique existait. On ne filme jamais que le présent. Même quand on fait un film où on cultive tous les boutons de guêtres et les boutons de culotte historiquement, on tourne au présent. C'est de la rigolade. Bon alors, pourquoi ? Ce n'est pas compliqué. Parce que il y avait un roman qui s'appelait *Colette Baudoche*, qui était sur les étagères de livres de mes parents et que je n'ai jamais eu le courage de lire dans ma jeunesse. Toute ma famille le vénérât, l'avait lu, ou pas, je n'en sais rien. Et ce livre-là, pendant la seconde annexion, 30 ou 40 ans après la première, quand on sonnait à la porte, il fallait courir le cacher, parce que si le *Gauleiter* du coin trouvait ce livre sur les rayons, on risquait de se faire déporter.
- 6 Olivier Goetz – Tu parles de la deuxième annexion. Parce que je ne suis pas sûr que la chronologie soit tout à fait claire pour tous les étudiants.
- 7 J.-M. S. – Bon, alors, je vais essayer d'expliquer ça. Donc, ce livre-là, un beau jour, je l'ai pris en main, mais je n'ai pas réussi à le lire. J'étais trop jeune, ou ça m'agaçait, parce que c'était un livre patriotique et que je n'ai pas tellement un esprit patriotique, malgré une famille qui était au Souvenir Français. C'est tout. Quand Arte m'a demandé de faire un film sur ce qu'ils appellent *Lothringen*, j'ai eu cette idée de reprendre ce livre en main. J'ai commencé à le feuilleter et ça a commencé à me toucher et à m'intéresser. Là-dedans, il y a 30 pages qui m'ont résisté et comme elles me résistaient, j'ai décidé d'en faire un film. Voilà, c'est tout. Et pourquoi ? Parce qu'entre temps, j'avais appris certaines choses. J'ai appris que la guerre de 1870 avait été déclarée par les Français, par Napoléon III, Napoléon le petit, et par Monsieur Thiers dont les caisses étaient vides. La Banque de France était à peu près en faillite. Et comme dans tous les pays capitalistes dans ce cas-là, qu'est-ce qu'on fait, en croyant se sauver ? On déclare la guerre. Alors ils ont déclaré la guerre à l'Allemagne. Ce n'est pas l'Allemagne qui a déclaré la guerre de 1870. Or, ils ont perdu la guerre, ces crétins. Ils ont perdu la guerre qu'ils croyaient gagner. Il y a eu un traité signé à Sedan. Allez sur le plateau de Gravelotte, vous verrez qu'il y a plus de gens de la fine fleur de la noblesse allemande qui sont morts que de soldats français ! Donc, les Allemands ont payé pour une guerre qu'ils n'avaient pas déclarée et qui leur a coûté de l'argent. Ils ont dit : on veut ce que la bourgeoisie appelle des dommages et intérêts. Et comme la Banque de France était encore plus vide qu'avant la déclaration de guerre, eh bien, on a offert les mines de fer et de charbon qui étaient la plus grande richesse française. Et comment a-t-on procédé ? Sans demander quoi que ce soit aux indigènes, aux gens de Metz et de la région. On leur a dit : « À partir du 2 octobre 1872, vous êtes tous Allemands ». Voilà comment ça s'est passé. Il n'y a pas eu le moindre simulacre de referendum. Rien. Les gens devaient foutre le camp dans les 48 heures s'ils avaient envie de foutre le camp. Ceux qui restaient étaient nationalisés Allemands. Point final. Et, qui a trouvé ça bizarre en France, dans la classe politique, intellectuelle et illuminée ? À peu près personne, sauf Maurice Barrès. C'est tout. Et c'est ça qui m'a intéressé. Alors j'espère que maintenant, c'est clair.
- 8 Rose Goetz – Je voudrais ajouter une petite chose, Jean-Marie. C'est que les Allemands ne voulaient pas de Metz...
- 9 J.-M. S. – Exact. Bismarck était emmerdé.
- 10 R. G. – Et c'est Thiers qui a arraché vraiment l'annexion. Le fait que Bismarck accepte Metz, contre une réduction de la dette en francs or, on ne le dit jamais. Ce qui explique

qu'il n'y a jamais eu à Metz une statue de Thiers, jamais la moindre rue Thiers, contrairement à beaucoup d'autres villes, comme Nancy.

- 11 J.-M. S. – Metz est probablement la seule ville de France où il n'y a pas de rue Thiers.
- 12 R. G. – Voilà. Parce que vraiment, c'est resté. Et on a complètement oublié l'origine. C'est-à-dire qu'il y a eu des tractations incroyables parce que les Allemands ne voulaient pas de Metz, ça n'avait aucun intérêt pour eux. Et ils avaient dit : « *ces gens-là sont francophones, on ne les assimilera jamais* ».
- 13 J.-M. S. – Exact. Bismarck était très emmerdé que Metz soit au milieu de cette bande de terrain de Forbach au Luxembourg. Il aurait préféré s'en passer. Mais on lui en a fait cadeau. Parce qu'après tout, géographiquement, c'était quand même difficile de faire deux bandes de terrain avec un îlot qui aurait été Metz. Alors, on a simplifié la question. Et puis il n'y a pas que ça qu'il faut savoir. Vous êtes jeunes mais moi, j'ai été un peu à l'école, et il y avait des cours d'histoire. Alors là, on nous expliquait que le général Bazaine était un traître, parce qu'il avait capitulé ; on a appris ça aux enfants des écoles, pendant cinquante ans.
- 14 R. G. – Il a été jugé, condamné, et exilé.
- 15 J.-M. S. – Il a été jugé, condamné et exilé. Or, qu'est-ce qu'on apprend récemment, comme on a appris récemment la vérité de la bouche d'un seul homme, qui s'appelait le général Massu à propos de la torture en Algérie. On a toujours dit : la torture en Algérie, c'étaient des bavures, c'était accidentel. C'est parce qu'ils étaient sur le tas, ils n'avaient pas le choix, la guerre était difficile, c'était des partisans surnois, etc. Bon. C'est ce que disaient les communistes et même les socialistes et tout le bazar. Or, qu'est-ce qu'on apprend de la bouche du général Massu il y a très peu de temps ? C'est que la torture en Algérie – il l'a dit en ces propres termes – était institutionnalisée. Ins-ti-tu-tion-na-li-sée ! Bon. Alors, là, qu'est-ce qu'on apprend au sujet de Bazaine ? Bazaine avait eu des ordres du gouvernement pour capituler. La capitulation de l'armée du Rhin, ce n'est pas lui qui l'avait décrétée ni qui l'avait voulue, par lâcheté de militaire, mais c'est le gouvernement qui l'avait ordonnée. Voilà. Voilà ce que c'est que l'histoire, comme dirait Brecht. Et qui l'écrit, comme dirait Brecht ? Qui écrit l'histoire ?

2. C'est parfait, on y va, on tourne (des films à deux)

- 16 Katalin Poor – Je me demandais si vous pouviez nous dire un mot sur ce que c'était que créer à deux, sur le fait que vos films soient systématiquement co-signés par vous et Danièle Huillet. Comment est-ce qu'on réalise des films à deux ?
- 17 J.-M. S. – Oh, ce n'était pas systématique. Ça a été le fruit du hasard. Par hasard on s'est rencontrés, en 1954. Par hasard j'avais un projet de film qui s'appelait *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, qu'il a fallu dix ans pour financer. Par hasard Danièle traînait au Lycée Voltaire, en classe de préparation à l'Idhec. Par hasard, elle avait envie de faire des films en Afrique, même sans référence à Jean Rouch. Par hasard, je lui ai dit : tiens, j'ai envie de faire ça. Par hasard, je me suis fait foutre à la porte de la classe de préparation à l'Idhec, à Voltaire, parce que, paraît-il, j'en savais trop, c'était l'expression. Parce ce que j'étais hitchcocko-hawksien comme Jean Mambrino. Je lui ai dit : voilà, j'ai envie de faire ça. Et puis elle n'a rien dit. Elle n'était pas très bavarde ni loquace. Elle n'a rien dit. Puis un beau jour : « *je veux vous aider* ». Si elle ne m'avait pas dit ça, je n'aurais jamais fait un seul film, parce que j'étais trop paresseux, je n'y serais jamais arrivé. Une fois,

elle a raconté dans une interview qu'elle m'avait regardé dans le métro (elle était à un bout du wagon et moi à l'autre bout, parce qu'on se boudait ou on était timides l'un par rapport à l'autre), elle a dit à celui qui l'interviewait : *« je l'ai regardé de loin, je me suis dit : celui-là, il faut l'aider, on ne sera pas de trop à deux pour réaliser Chronique d'Anna Magdalena Bach »*. C'est tout. Et là, le pacte était scellé. J'ai répondu ou non ?

- 18 K. P. – À moitié, parce que, qu'est-ce que ça veut dire, vous aider ? Comment ça se passait concrètement, cette collaboration ?
- 19 J.-M. S. – Pendant les tournages ?
- 20 K. P. – Oui, pendant la préparation, le tournage, le choix du sujet, enfin tout ? C'était la navette. Tantôt l'un faisait quelque chose, tantôt l'autre. Après, ça s'est un tout petit peu systématisé. Disons que la première construction, la première ébauche du découpage, je la faisais tout seul, pour qu'on s'engueule le moins possible. Et puis je lui soumettais, et elle commençait à m'engueuler sur quelques points. Et puis, je disais : *« non, là, je ne céderai pas »*. Et, parfois, je disais : *« oui, peut-être que vous avez raison »*. Et puis voilà. Ensuite, pour ce qui est du tournage, c'est plutôt elle qui faisait. Ce que Brecht disait à propos de *Kuhle Wampe*¹ : *« l'organisation coûte beaucoup plus de peine que le travail artistique lui-même »*. Les mots ne sont pas de moi, mais de Monsieur Brecht. Pendant le tournage, elle était plutôt du côté du son, et elle écoutait un bloc de prises quand il y avait une pause, toute seule avec un casque. Et puis elle disait deux-trois mots à l'ingénieur du son, et puis elle me disait : la meilleure, ça pourrait être celle-là. Et puis : *« il vaut mieux en refaire une »*. Ou : *« on en a assez »*. Et puis, moi, j'étais plutôt du côté de la caméra. Chaque cadrage, je le faisais tout seul et ensuite, avant de faire venir le cameraman, je faisais venir Danièle, je lui disais : *« voilà ce que j'ai trouvé »*, au millimètre près, en haut, en bas, à gauche, à droite. Ou la position du pied. Et puis elle venait, elle disait : *« oui, oui... »*, ou elle me disait : *« mais là !... »* Et, oui, en effet, j'avais négligé ça, ou j'avais oublié ça. Ou bien elle arrivait, elle me disait : *« c'est parfait, on y va, on tourne »*. Voilà, c'est tout, c'est comme ça. C'était une osmose amoureuse. Ça vous suffit ?
- 21 K. P. – Oui.

3. En même temps que la machine tournait (le son direct)

- 22 Nicole Chaudat – Jean-Marie, pouvez-vous évoquer l'importance qu'a pour vous le son direct. Parce que là, avec *Lothringen !*, c'était très important. Pour des gens qui ne savent pas comment vous fonctionnez. Je crois que c'est important à dire.
- 23 J.-M. S. – On ne cède pas du tout. On considère comme Jean Renoir, quand il faisait tomber un cendrier, quand le cendrier bougeait, il disait : *« oui, ce qu'on a vu là, c'est inséparable du son qu'on a entendu »*. Moi, je n'ai pas de religion, mais j'en ai une, c'est celle du son direct. C'est tout. Les films doublés n'existent pas.
- 24 N. C. – Mais là, dans le cas de *Lothringen !* C'est important de parler de tout ce qu'on entend.
- 25 J.-M. S. – Eh bien, tout ce qu'on y entend, c'est ce qu'on entendait en même temps que la machine tournait.
- 26 O. G. – Même les coups de feu quand on voit la carte de géographie ?

- 27 J.-M. S. – Bon ça, c'est une exception. C'est aussi un va et vient entre le *off* et le *on*, entre des sons préexistants et du son en direct, parce que, après tout, on n'est pas fanatiques. C'est un principe, ce n'est pas vraiment une religion, comme dit Renoir. Alors là, en effet, ces coups de feu ont été rajoutés. Et comment ont-ils été rajoutés ? C'est très simple. On était en train de filmer le monument des femmes de Metz dans le quartier de Chambières, qui est à côté du cimetière, du plus grand cimetière juif de l'Est de la France, ou de la France tout entière. Et pendant qu'on filmait tranquillement ça, un dimanche matin, ces cons-là, qui avaient des exercices, les quelques militaires qui restaient, se sont mis à faire des exercices de tir. Alors on a dû attendre patiemment qu'ils aient fini de faire du bruit. Et puis pendant qu'on attendait, l'ingénieur du son, Louis Hochet s'amusait à enregistrer ces coups de feu. Il m'a dit : « *tiens, je te fais cadeau de ça, je suis sûr que t'en fera rien, mais je t'en fais cadeau* ». Et puis, voilà. Après, on a trouvé que c'était bien à sa place sur cette carte du plateau de Gravelotte.

4. Une histoire d'amour refusée (Colette Baudoché)

- 28 O. G. – Tu as dit que tu avais extrait trente pages de *Colette Baudoché* ?
- 29 J.-M. S. – Oui, en tout cas moins de quarante. Peut-être même qu'il y en a moins de trente. Mais ce n'est pas une réduction, c'est un choix, dont le résultat est une réduction, mais c'est un choix. Disons qu'il y a tout un aspect dans le roman qui me débecte. Toutes ces histoires sur les méchants et grossiers Allemands sont assez grossières, il faut bien le dire. Bien que Barrès soit un monsieur estimable.
- 30 O. G. – Tu as gardé de cette histoire un fragment de la relation amoureuse – je ne sais pas s'il faut l'appeler comme ça – entre le professeur Asmus et Colette. Et je me demandais jusqu'à quel point, pour quelqu'un qui n'a pas lu le roman, c'était compréhensible. Est-ce que tu demandes aux gens de lire le roman en complément pour s'y retrouver ? Ou est-ce que tu penses que ce que tu as conservé suffit à deviner le reste ?
- 31 J.-M. S. – C'est une fiction narrative, mais c'est une fiction narrative plus que lacunaire, ça c'est un fait. Mais il faut toujours prendre le risque. Je n'aurais pas fait ça comme premier film, mais au bout de quelques années, on se dit qu'on peut prendre des risques, qu'il faut aller plus loin. Il faut oser, oser. On ne va jamais trop loin. Voilà, c'est tout. Alors moi, je veux bien. Il y en a qui n'ont pas compris que c'était une histoire d'amour ?
- 32 O.G. – Ils n'osent peut-être pas le dire, mais je pense qu'il y a des gens qui n'ont pas compris que c'était une histoire d'amour.
- 33 J.-M. S. – Ben merde alors !
- 34 Spectateur – *Moi je le comprends seulement maintenant, après l'avoir vu beaucoup.*
- 35 J.-M. S. – Comme disait Truffaut, les films intéressants sont les films où il y a du mélange des genres. Alors ici, il y a le genre documentaire, mêlé à une histoire d'amour. Et, c'est même, je dirais, pour aller un peu loin, le film le plus fordien que nous ayons fait. Bizarrement. Alors évidemment, ce n'est pas John Ford en extension, mais c'est John Ford en réduction. Et pourquoi pas ? Alors il y a des gens qui n'ont pas compris que c'était une histoire d'amour ? Pas seulement une histoire d'amour, mais une histoire d'amour refusée ? C'est pourtant clair, non ?

5. Le crime était presque parfait (3D, noir et blanc et couleur)

- 36 Spectateur – Qu'est-ce que vous pensez de l'évolution actuelle du cinéma, par exemple, la 3D, l'image en 3D ? Vous en pensez quoi ?
- 37 J.-M. S. – Je ne sais pas ce que c'est. Je suis trop vieux pour savoir ça. Jusqu'il y a cinq ans, on voyait beaucoup de choses qui sortaient, mais on revoyait aussi beaucoup de films qu'on n'avait vus qu'une fois, ou jamais, dans le passé. Depuis cinq ans, je n'ai plus envie d'aller au cinéma. Mais c'est quoi la 3D ?
- 38 Spectateur – La 3D, ce sont les images en trois dimensions, en relief.
- 39 J.-M. S. – Ah, la 3D ! Écoutez, c'est un vieux bateau. Il y a un film d'Hitchcock qui s'appelait Dial M for Murder, qui s'appelle comment en français ? La femme qui meurt avec des ciseaux qui lui entrent dans le dos.
- 40 Spectateur – Le crime était presque parfait.
- 41 J.-M. S. – Ah, Le crime était presque parfait. Là, c'était un film en 3D. Tout du moins, une partie du film. C'est un vieux truc. On avait des lunettes en carton, un verre rouge et un verre vert, et on voyait le film soi-disant en trois dimensions. Ce que j'en pense, c'est que c'est de la connerie. Le cinéma est bidimensionnel. On ne peut pas faire autrement. La pellicule, elle, c'est du bas-relief. Il y a 3 dimensions parce que c'est gravé, le négatif Kodak est gravé. Mais le résultat projeté, c'est deux dimensions ; ça ne peut pas être trois puisque c'est un écran plat. Bon alors, tout le reste, c'est le travail du metteur en scène qui suggère la troisième dimension, en essayant d'être intelligent et de pas mettre sa caméra n'importe où, et de savoir ce que c'est qu'une perspective et une distance et tout le reste. C'est le résultat d'un travail esthétique, ce n'est pas le résultat d'une invention concrètement technique ou techniquement concrète. Ou techniquement créatine.
- 42 Spectateur – Quelle différence vous faites entre la couleur et le noir et blanc dans vos films ?
- 43 J.-M. S. – Ça dépend du sujet. On choisit le noir et blanc ou la couleur en fonction du sujet. Je ne peux même pas vous dire comment, parce que c'est pour des centaines de raisons différentes.
- 44 Spectateur – Lesquelles ?
- 45 J.-M. S. – Je peux vous dire par exemple qu'un crétin italien producteur nous avait proposé de financer Chronique d'Anna Magdalena Bach, bien avant qu'on ne réalise le film. Il nous avait dit : il y a une condition, il faut que vous le tourniez en 16 mm, parce que c'est moins cher. Et, la deuxième, c'est que vous le tourniez en couleur, et pas en noir et blanc. Eh bien, on l'a envoyé sur les roses, parce qu'on voulait faire un film en 35 mm et en noir et blanc. On choisit la couleur ou le noir et blanc comme on choisit le 16 mm ou le 35. C'est une question de matériaux Moïse et Aaron, qui est une sorte de superproduction à tous les niveaux, ça n'aurait eu aucun sens de le tourner en 16 mm ou de le tourner en noir et blanc.
- 46 Spectateur – Sur les deux films qu'on vient de voir, vous pouvez peut-être revenir sur les raisons pour lesquelles vous avez choisi de la couleur dans un cas et du noir et blanc dans l'autre.

- 47 J.-M. S. – Question trop difficile pour un petit homme. Il y a beaucoup de raisons. Le Kafka ¹, on a choisi de le tourner en noir et blanc, après avoir fait une série de films en couleur, parce qu'on ne voulait pas faire un film en costumes historiques et que, néanmoins, on voulait une certaine, pour employer un mot grossier, distanciation, ou éloignement, du présent. Alors on l'a tourné en noir et blanc. Ça, c'est une raison.

6. Toutes les cervelles sont égales (En rachâchant)

- 48 Spectateur – Vous avez dit que En rachâchant était une préparation à Amerika, est-ce cela ?
- 49 J.-M. S. – Oui, c'est juste, c'est une bonne phrase. On a tourné En rachâchant parce que c'était un brouillon, c'était une sorte d'exercice, de préparation pour un film qu'on était en train de faire et qu'on préparait depuis un certain nombre de mois, et qui était une sorte de superproduction par rapport à ce court-métrage. En rachâchant, on l'a tourné en noir et blanc, et puis surtout, je voulais Alekan. C'était très intéressant de voir la science technique que ce vieil opérateur avait acquise en noir et blanc. Et, comme j'ai choisi Alekan, parce que j'avais vu de lui un film en couleur, très beau d'ailleurs, qui était un film de Raoul Ruiz qui s'appelait Le Toit de la baleine. Vous l'avez vu ? Personne ne l'a vu. Vous voyez, Raoul Ruiz, il est très commercial... Ça, ce sont les caprices de l'histoire, et de la communication qui n'a jamais communiqué quoi que ce soit... Donc, je me suis dit : je prends Alekan pour des raisons précises, et on va lui faire faire... Comme le dernier film que j'avais admiré de lui, en tant qu'opérateur, était en couleur, j'ai décidé de faire celui que j'allais faire avec lui en noir et blanc, parce que j'ai un esprit de contradiction, c'est tout. J'ai l'esprit de contradiction.
- 50 Spectateur – Qu'est-ce que vous avez voulu apporter avec En rachâchant ? Moi j'y ai vu une critique de l'éducation, et du rabâchement. Des fois, en fait, on apprend les choses par cœur, etc. ?
- 51 J.-M. S. – Oui, oui.
- 52 Spectateur – Par exemple on voit un portrait du président Mitterrand, et l'enfant dit que c'est un bonhomme...
- 53 J.-M. S. – L'enfant dit qu'il apprendra « en rachâchant » parce qu'il se moque du maître. Il ne veut pas dire en rabâchant. Ce n'est pas compliqué. Marguerite Duras s'est amusée, là. Et après, l'instituteur répond : incholent ! Voilà. Ici, le son était pas très aigu, on n'a pas bien entendu « incholent », et comme on n'entend que ce qu'on a envie d'entendre, nous tous, on a peut-être entendu « insolent », mais il dit « incholent ». Alors qu'est-ce que vous vouliez dire ?
- 54 Spectateur – Je voulais dire, en fait, même si je me trompe, que pour moi, ce court-métrage était une critique, non ?
- 55 J.-M. S. – Vous ne vous trompez pas.
- 56 Spectateur – Pour vous, justement, quelle critique peut-on porter sur l'éducation actuelle, par exemple ? Et par rapport à ce court-métrage ?
- 57 J.-M. S. – Vous savez, moi, je suis un peu pessimiste. Auguste Renoir aurait voulu éviter que ses enfants aillent à l'école. Il y a une phrase dans Le Fleuve de Renoir, quand Bogey vient mourir, il y a un hindou qui lève son verre et qui dit : à la mort des enfants, il est bon qu'un homme jeune meure jeune, car nous les entraînons dans nos écoles, nous

leur enseignons nos stupides tabous, nous les entraînons dans nos guerres. Nous les mettons dans nos écoles. Voilà. Bon, je pense que... On peut apprendre à penser, c'est tout.

- 58 Spectateur – À quoi correspond, pour vous, cette façon de faire déclamer les comédiens, dans *En rachâchant*, de manière pas du tout naturelle ?
- 59 J.-M. S. – Oh, c'était de faire quelque chose d'un peu différent de ce qu'on connaissait au cinéma. Le travail esthétique, c'est un jeu. Il ne faut pas se raconter des histoires, ce n'est pas une mission. C'est un jeu. C'est comme jouer aux échecs. C'est un divertissement. Alors bon, je peux vous dire comment c'est né. Il y a des fois où c'est préparé pendant des mois et des fois où c'est improvisé à la dernière minute. Dans *En rachâchant*, c'était tout à fait improvisé. Il y avait la porte derrière moi, j'étais collé contre le mur, il n'y avait pas de place dans cette cuisine. L'enfant entrait par l'escalier de service, il claquait la porte. Il entrait dans la cuisine dont la porte était ouverte et il annonçait à ses parents, après avoir jeté sa serviette sur la cuisinière : « je ne retournerai plus à l'école ». Il l'a fait cinq ou six fois en parlant normalement et naturellement. Et d'un coup, j'ai été le trouver dans la cage d'escalier, je lui ai dit : écoute, essaie un peu de chanter, je ne retournerai plus à l'école. Voilà. Alors et ensuite, la phrase, quand il est arrivé dans la cuisine, c'est, son père qui lui dit : « tiens, pourquoi ? » Ou sa mère, « pourquoi ? », le père, « tiens ». Il dit : « parce que à l'école on m'apprend des choses que je ne sais pas ». Bon. Je lui ai suggéré ça, et de seriner un peu ça dans la cage d'escalier pendant dix minutes. Et il a fait une première prise qui était absolument correcte et fidèle. Et, ensuite, toutes les autres, il chantait de mieux en mieux, c'est tout. Parce qu'il était doué. Mais il n'y a pas de grandes raisons socio-politico-métaphysiques là derrière.
- 60 Spectateur – Est-ce que vous aimez filmer les enfants ? Est-ce que vous trouvez ça plus facile ou plus difficile, de filmer un enfant ?
- 61 J.-M. S. – Les enfants ? On a tourné des films avec des acteurs chevronnés de métier, et avec des ploucs, et même, deux ou trois fois, avec des gens qui savaient même pas lire le journal ni signer leur nom. Eh bien, ça dépend de la longueur du rôle, ça dépend des textes, mais, en fin de compte, au bout de deux-trois semaines ou de quatre mois de travail... Au début, on a l'impression qu'il y en a un qui est plus doué, qui apprend plus vite, aussi bien quant à la mémoire, qu'au ton ou qu'à la justesse, etc. Et puis, tout d'un coup, c'est comme... Il y a tous les autres, qui n'avaient l'air pas doués du tout, qui le dépassent à la ligne d'arrivée. C'est comme les courses de chevaux. Et là, je dois avouer que mon obsession des différences de classe est dynamitée. Il n'y a pas de différence... Pour ce qui est des gens doués ou pas doués, il n'y a pas de différence. Ni les classes sociales, ni l'origine sociale, ni l'éducation, ni l'instruction, ni le fait qu'on soit acteur ou pas acteur. En fin de compte, ça n'existe pas, ça ne joue pas. On s'aperçoit là, bêtement, que toutes les cervelles sont égales. Pour ce qui est des âges, c'est pareil. On se dit même qu'une jeune cervelle, parfois, c'est plus mobile et que ça travaille plus vite. Et, tout d'un coup, on s'aperçoit, en cours de route, que ça commence à grincer et qu'un vieux con complètement gâteux, il arrive à la ligne d'arrivée en même temps que le gosse le plus doué du monde. Nous sommes tous de vieux chevaux. Ou des éléphants, selon les cas, qui ont une mémoire égale à celle de Brecht, lui qui prétendait que la sienne était égale à celle des éléphants... parce qu'il était moins raciste que moi.

7. Quelque chose qui me résiste (L'adaptation)

- 62 Spectateur – Pourquoi préférez-vous adapter des romans plutôt que d'écrire vous-même un scénario de fiction qui soit le vôtre ?
- 63 J.-M. S. – Parce que je ne suis pas capable d'écrire. Je peux vous le dire, ce qui m'intéresse, c'est quelque chose qui m'est étranger, qui d'abord me résiste, me rebute même. Et avec quoi je me mesure. Qui m'occupe, parce que cela m'échappe. Si c'était quelque chose écrit par moi qui suis incapable d'écrire, au bout de trois semaines, je me dirais : « ça ne vaut pas le coup ». Ça ne vaut pas le coup, on ne peut pas imposer ça à des acteurs. Moi-même, je n'ai pas envie de perdre du temps avec ce que je savais déjà et qui sort de ma tête. C'est nul et ennuyeux. C'est nul et ennuyeux, et c'est rien du tout. Voilà, c'est tout. Quand j'ai quelque chose qui me résiste, que je ne comprends pas tout à fait au point de départ, et même qui m'échappe, eh bien, j'ai de quoi m'occuper et le travail est beaucoup plus intéressant. Quand on travaille, on a envie de se divertir et de jouir un peu. On n'a pas envie de s'emmerder avec ses propres problèmes, sa propre cervelle et ses propres inventions qui n'ont aucun intérêt. C'est clair ?
- 64 C'est très ennuyeux de s'occuper de soi-même.

8. Jamais une mesure de Chopin (La musique)

- 65 Spectateur – Pour vous, quel est le rôle de la musique dans vos films, et celui de la musique au cinéma ?
- 66 J.-M. S. – Je ne sais pas. Ça dépend des films et de la façon dont on l'utilise.
- 67 Spectateur – Parce qu'on m'a dit que vous étiez passionné de musique et que vous avez réalisé un film sur Bach ?
- 68 J.-M. S. – Je peux vous dire que j'ai horreur de la musique sur les paysages. Ça ne veut pas dire que je ne l'ai pas fait une ou deux fois... Quelque musique que ce soit, d'ailleurs ; sur un paysage, c'est une sorte de blasphème. Ça pose la question du rôle de la musique. Chacun utilise la musique d'une manière différente. Ça dépend de la musique qu'on a choisie. Et la musique qu'on a choisie dépend du film. Ça ne m'intéresse pas d'inventer une musique, de la faire écrire par quelqu'un pour un film. Je prends quelque chose qui est en décalage par rapport au film ou qui m'a touché et qui a quelque chose à faire avec le film, ou le sujet, ou justement qui n'a rien à faire avec lui, et qui ajoute quelque chose qui n'est pas dans le film. Pour le premier film qu'on a fait, en 1962, on a utilisé une musique d'un ami qui s'appelait François Louis. Je ne dis pas qu'il avait écrit cette musique pour moi, un peu tout de même, mais ce n'était pas pour le film. Ça s'appelait Transmutation. Dans ce temps-là, je n'avais pas du tout l'intention de faire un film, ni ce film-là. Ce n'est que dix ans après que je l'ai reprise, cette musique qui m'était plus ou moins dédiée, pour la mettre dans Machorka-Muff. En ce qui concerne les autres films, je ne sais pas. Il faut que ce soit des musiques qui m'intéressent. Je ne mettrais jamais du Tchaïkovski, parce que Tchaïkovski, c'est de la merde. Je ne mettrais jamais du... je ne sais pas quoi... comment il s'appelle... Votre idole ? Chopin ! Chopin, ça m'ennuie. Même si je faisais encore cent films, vous n'auriez jamais une mesure de Chopin dans un de mes films. C'est tout.

- 69 Spectateur – Vous pourriez dire un mot de Haydn, qu'on entend, sur la carte de Gravelotte dans Lothringen ! ?
- 70 J.-M. S. – Oui, mais ça c'est très simple. On entend l'air du Deutschland über alles qui était l'hymne au Kaiser d'Autriche, que les Allemands ont repris comme air de leur hymne national. Voilà, c'est tout. Et alors, ça m'intéressait de faire entendre ça, d'abord parce que c'est très émouvant, et parce que ça rappelle le Deutschland über alles. Et aussi parce que c'est une sorte de musique d'enterrement, et qu'il s'agit quand même d'évoquer toute cette fine fleur de la jeunesse allemande qui a été massacrée sur le plateau de Gravelotte. C'est un hymne qui est dédié au moins autant à eux qu'aux soldats français. Je pense qu'on sent ça. Aujourd'hui d'ailleurs, je n'ai senti que ça.

9. Acheter une saloperie au prisunic (Le public)

- 71 Spectateur – Comment pensez-vous le spectateur ? Quelle relation ? Qu'est-ce que vous pensez que le spectateur va ressentir en regardant vos films ? Quelle relation entretenez-vous avec les spectateurs ?
- 72 J.-M. S. – Évidemment que je n'aurais jamais fait un film pour moi-même.
- 73 Spectateur – Pourquoi est-ce que vous faites des films ?
- 74 J.-M. S. – Parce que je m'intéresse à quelque chose et que j'ai envie, comme disent les salopards aujourd'hui, de « communiquer ». C'est-à-dire, quelque chose m'a foutu en colère, ou quelque chose m'a émerveillé, ou je suis tombé amoureux de quelque chose, et je veux en faire part à d'autres gens, c'est tout. Ce n'est pas compliqué. Et on essaie de faire le cadeau le plus beau possible. Si c'est un cadeau pour quelqu'un, on ne va pas acheter une saloperie au Prisunic. Alors, on essaie de faire un travail artisanal qui soit vraiment un travail digne de celui à qui on fait le cadeau. Et celui à qui on fait le cadeau, c'est celui qui a des affinités électives avec vous. Ou c'est un oiseau qui vous ressemble. Je considère qu'il y a beaucoup d'oiseaux ordinaires dans le monde qui nous ressemblent. Donc, je considère que nos films ne sont pas du tout rigoureux ni limités à je ne sais qui ou je ne sais quoi. Mais qu'ils sont dédiés à tous les oiseaux, aux milliards d'oiseaux ordinaires qui peuplent la terre. Cela dit, il ne faut pas rêver, parce que d'un autre côté, je pense qu'un film en français est adressé aux gens dont la langue maternelle est le français. Un film en allemand est un film qui s'adresse aux gens dont la langue maternelle est l'allemand, en italien dont la langue maternelle est l'italien. Que les histoires de sous-titres, c'est un pis-aller. Ou un palliatif.

10. Voir ce qu'il y avait là-dedans (Hölderlin et Pavese)

- 75 Spectateur – Pourquoi vous êtes-vous intéressé à Hölderlin ou à Pavese ? Pourquoi ces deux auteurs-là ? Est-ce que vous pouvez nous expliquer un petit peu ce qui a motivé le choix de ces auteurs et de ces textes-là ?
- 76 J.-M. S. – C'était un dépit. Je considérais Hölderlin comme le plus grand poète européen. C'est tout. Et je ne suis pas le seul, d'ailleurs. Alors, ça m'intéressait de voir ce qu'il y avait là-dedans. Et puis j'ai vu qu'il y avait deux périodes chez Hölderlin, il y en avait une, appelons ça celle de la jeunesse ou du jeune homme, un jeune homme qui rêvait d'être le poète allemand d'après la révolution, qui aurait fait jouer des pièces de théâtre écrites par lui en plein air. Une sorte de Chénier qui ne s'est pas fait guillotiner, mais

qui est devenu fou. C'est tout. Alors ça m'a intéressé d'aller voir ce qui se passait. Et comme par ailleurs, il racontait une histoire qui était celle d'un Grec de Sicile, le Grec de Sicile a commencé à m'intéresser. Il s'appelait Empédocle. Voilà. Et puis en travaillant quelques années là-dessus, je me suis aperçu qu'il y avait là-dedans ce que j'ai appelé une utopie communiste, qui est la seule utopie communiste de la littérature universelle. Voilà c'est tout. Il y a assez de raisons pour ça ?

77 Spectateur – Et pourquoi Pavese ?

78 J.-M. S. – Pourquoi Pavese ? Parce que je ne connaissais pas Pavese. Et parce que justement les textes qu'on a choisis sont ceux qui m'énervaient le plus. Alors j'ai voulu savoir ce qu'il y avait là-dedans. Et parce que Danièle avait un peu d'érudition en mythologie, de même qu'elle avait lu tout Karl Marx en allemand, alors que moi, je n'ai pas réussi à le lire beaucoup. Et de moins en moins. Moi, en mythologie, je suis zéro. Je suis ignorant comme une carpe. Lentement, je voulais voir ce que c'était que la mythologie, et Pavese m'a été bien utile, c'est tout.

11. On savait ou étaient les bandits (Le montage)

79 Spectateur – Je trouve que vos films sont assez réalistes. Vous filmez tout en son direct, les acteurs ne sont pas forcément professionnels. Pensez-vous que le montage peut nuire à un film ?

80 J.-M. S. – Le montage n'existe pas. On ne fait pas un montage d'un film a posteriori. Le montage, quand un film existe, est une opération honnête et raisonnable, ça consiste à ajuster les pièces entre elles, et à les ajuster avec le plus de justesse possible. On ne plaque pas un montage sur un film qui a déjà sa construction, parce qu'après tout, on a été obligé de choisir si on tournait un plan qui durait dix minutes ou qui durait 24 photogrammes. On raconte toujours : il fait des plans longs. Dans nos films, il y a des photogrammes, des plans qui durent moins de 24 secondes. Alors, qu'est-ce que c'est que ces conneries ? Mais ça, c'est une question de construction. Ce n'est pas une question de montage. Le montage, ça consiste à raboter entre, avant de coller. À être le plus précis possible, à enlever une fraction de seconde, même moins d'un 24^e de seconde. Ça ne consiste pas à jongler avec des éléments qu'on a tournés. En effet, si vous confiez un film que vous avez tourné à un producteur, vous êtes sûr qu'il vous le massacrera en faisant un montage qui détruit tout le travail que vous avez fait. Parce qu'il n'a qu'une idée en tête, le fric.

81 Spectateur – Ça vous est déjà arrivé ?

82 J.-M. S. – Non ! Notre luxe, ça a été qu'on a été capable de se défendre. Et qu'on savait où étaient les bandits. Et qu'on savait de quel côté on était, et de quel côté ils étaient, eux.

83 Spectateur – Avez-vous toujours fait le montage vous-même ?

84 J.-M. S. – Oui. Le premier film qu'on a fait, en 1962, on a eu un monteur que nous avait envoyé gentiment le producteur, qui soi-disant nous aimait. Au bout de dix jours, il ne pouvait plus respirer, il disait qu'il avait une bronchopneumonie... Il nous priait de pouvoir rester chez lui. On a dit : « restez chez vous, on va monter le film tout seul ». Il se trouve qu'on lui avait demandé de couper sur un geste, un mec qui entamait le Deutschland über alles dans une chapelle militaire de la nouvelle armée allemande, après-guerre, c'est-à-dire qu'il fallait couper quelques photogrammes, encore 6

photogrammes et 3 photogrammes. Il n'avait jamais vu ça. Pourtant, c'était un monteur chevronné. Ça l'a mis en crise, ça l'a fatigué énormément dans la tête et dans les poumons. Et ensuite, il est allé se reposer chez lui. Depuis ce jour-là, on a toujours fait le travail tout seul.

12. La forme de l'humaine condition (Vous voulez nous amener où avec votre cinéma ?)

- 85 Spectateur – Je trouve que vous avez un langage très particulier. Mais si on ne comprend pas comme vous, si on n'a pas le même regard que vous, qu'est-ce que vous nous conseillez, en fait ? Qu'est-ce qu'il faut faire ? Le cinéma, on peut...
- 86 J.-M. S. – Rien. Moi, je n'ai pas le même regard que vous, mais votre regard m'intéresse beaucoup. Alors si vous voyez un film de moi alors que vous n'avez pas le même regard que moi, vous devez essayer de vous intéresser au mien.
- 87 Spectateur – Mais comment, si on ne s'en sent pas capable ?
- 88 J.-M. S. – C'est très difficile, en effet, je le reconnais. Mais enfin, la seule communication intéressante et possible, c'est bien celle-là. C'est la sympathie comme on dit.
- 89 Spectateur – Est-ce que le cinéma peut changer le monde ?
- 90 J.-M. S. – Non, mais il peut changer la conscience. Il peut aider la conscience humaine, surtout pas changer le monde. Renoir l'a dit à sa façon : « j'ai fait La Grande Illusion et ça n'a pas empêché la guerre ». Non. Mais si on considère que c'est l'individu qui changera le monde, alors oui, il peut changer le monde.
- 91 Spectateur – Mais avec le cinéma, jusqu'où peut-on aller ? Par exemple, quand on regarde vos films, on ne comprend pas tout de suite...
- 92 J.-M. S. – Eh bien, tant mieux ! Tant mieux ! On est donc intéressé, parce qu'on se dit : « il y a encore quelque chose à comprendre. Comme celui qui a fait le film n'est pas plus intelligent que moi, il n'y a pas de raison que je sois plus con que lui. Et je dois être capable de comprendre ce qu'il avait envie de dire ». Donc, c'est une provocation, un défi. Et ça ne peut être que salutaire. Si vous compreniez tout de suite, vous seriez contente de vous. J'ai envie de rendre les gens heureux et de leur donner le goût de vivre et de l'instant qui passe, qui est irremplaçable. Et de l'air et de la lumière et... Mais j'ai pas du tout envie de... je ne sais pas quoi. Qu'est-ce que vous vouliez dire à part ça ? J'ai répondu en partie ou non ?
- 93 Spectateur – Un peu, mais quand même, c'est...
- 94 J.-M. S. – Alors, continuons.
- 95 Spectateur – Parce qu'il y a peu de gens motivés pour comprendre vos films, votre film. Ils ne sont pas motivés Ils sont...
- 96 J.-M. S. – Vous savez, moi je suis un peu vieux.
- 97 Spectateur – Dans ce cas-là, qu'est-ce qu'il faut faire ?
- 98 J.-M. S. – Je ne comprends pas le mot motivé. Je n'ai jamais compris ce que ça voulait dire.
- 99 Spectateur – Passifs, les gens sont passifs, ils ne sont pas...

- 100 J.-M. S. – Vous voulez dire qu'ils n'ont pas envie de comprendre ? C'est ça qu'on dit, motivé ? Et pourquoi ne pas dire : ils n'ont pas envie de comprendre ?
- 101 Spectateur – Ce n'est pas notre faute.
- 102 J.-M. S. – C'est à la fois plus dur et plus exact et plus juste. Mais pourquoi vous dites ça ? Vous n'avez pas le droit de dire ça, vous n'en savez rien. En fonction de quoi est-ce que vous jugez vos semblables ?
- 103 Spectateur – Selon moi, j'ai une idée, j'ai des pensées, j'ai le droit de le dire comme ça aussi, non ?
- 104 J.-M. S. – Non.
- 105 Spectateur – J'ai mes pensées aussi. J'ai le droit de le dire aussi.
- 106 J.-M. S. – Si vous dites : moi, je suis comme ça, bon, vous avez le droit.
- 107 Spectateur – Non, ce n'est pas moi qui suis comme ça.
- 108 J.-M. S. – C'est là que je dis que ça devient grave.
- 109 Spectateur – Je ne suis pas contente non plus. C'est pour ça, je propose... Qu'est-ce qu'il faut... ?
- 110 J.-M. S. – Je ne vois pas en fonction de quoi vous vous déclarez différente des autres. Chacun porte en lui la forme de l'humaine condition. Ça n'est pas de moi.
- 111 Spectateur – Vous attendez qu'on...
- 112 J.-M. S. – Je pense que tous les oiseaux qui ne sont pas plus intelligents que moi, ou au moins aussi intelligents que moi, ou plus intelligents que moi sont capables de comprendre ces films. C'est tout. D'ailleurs, qu'est-ce que ça veut dire, comprendre ? On est touché ou on n'est pas touché. À partir du moment où on est touché, on comprend quelque chose. Et on peut essayer de comprendre un peu plus la fois suivante.
- 113 Spectateur – Ça suffit, à votre avis ? Qu'est-ce que vous attendez de vos spectateurs ?
- 114 J.-M. S. – Ça suffit pour quoi ?
- 115 Spectateur – Vous voulez nous amener où, en fait, avec votre cinéma, avec votre film ? Une fois qu'on a compris votre film ?
- J.-M. S. – À donner envie de secouer le cocotier, c'est tout.

NOTES

1. . *Kuhle wampe (Ventres glacés)*, film de Sláta Dudow, co-écrit et supervisé par Bertolt Brecht, 1932.

1. . *Amerika, rapport de classe*, 1984.