

Entretien avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub

Joel ROGERS : Parlons un peu de Moïse et Aaron. Qu'est-ce qui vous a donné envie de faire un film à partir de l'opéra que vous avez vu en 1959 ?

Jean-Marie STRAUB : Je suis allé voir l'opéra parce que je m'intéressais vaguement à Schönberg, mais je ne savais pas du tout ce que j'allais voir. Des gens m'avaient simplement dit d'y aller parce que c'était intéressant. Et quand finalement je l'ai vu, ça m'a vraiment remué. Je me suis aussitôt procuré le livret et la partition, et j'ai réalisé que ce que j'avais vu n'était pas du tout ce que Schönberg avait imaginé, ce qu'il avait prévu.

ROGERS : Quelles étaient ses intentions par rapport à ce travail ?

STRAUB : Je crois que c'est assez simple. Il voulait provoquer et diviser l'auditoire. Un tel travail en 1930 ou 1932 était une incroyable provocation. A cette époque, l'antisémitisme était institutionnel. C'est une vieille histoire, qui va de Paris à Vienne et de Vienne à l'Allemagne, une histoire que la bourgeoisie juive a toujours refusé de prendre au sérieux. Ils ont toujours cru qu'il serait possible pour eux de s'en sortir, que l'antisémitisme n'affecterait que les juifs des autres classes. Face à cette attitude, Schönberg a écrit une œuvre qui se voulait une provocation et un moteur de division. Il voulait produire l'équivalent pour les juifs de ce que *La Passion selon Saint Matthieu* est pour les chrétiens. C'est en tout cas mon sentiment. Avant d'écrire *Moïse et Aaron*, Schönberg avait violemment attaqué l'antisémitisme. On le constate dans deux lettres à Kandinsky de 1923 que nous avons citées (dans *Introduction à une musique d'accompagnement pour film d'Arnold Schönberg*). C'était chose plutôt rare. Il n'y avait pas à cette époque de juif qui attaquait comme cela. Au contraire, les juifs pratiquaient ce qu'ils appelaient « la politique de l'autruche », se disant : « Peut-être que ce n'est pas vrai, et même si c'est vrai, cela ne nous concernera pas. Nous sommes des gens respectables, et les chrétiens de la même classe que nous avec qui nous pactisons chaque jour ne voudrons pas nous éliminer. Donc si des juifs se font exterminer, ce ne seront que de pauvres schmucks. » Et beaucoup d'artistes de cette époque pensaient : « nous sommes des artistes, nous serons épargnés. » Par exemple, Michael Gielen, le chef d'orchestre de notre film, nous a raconté ce qui est arrivé à son père. C'était un directeur de théâtre relativement connu et respecté. Sa mère était juive. Il ne quitta l'Allemagne avec sa famille qu'en 1938, ce qui est très très tard. Et s'ils se sont enfuis si tard, c'est parce que lui croyait que son statut d'artiste le protégerait. Il était « Monsieur le Professeur » et avait des amis hauts placés, certains même proches de Goebbels. Les fours crématoires sont venus tard, en 1942. L'antisémitisme jusqu'en 1938 ne touchaient que des petits commerçants, des artisans, etc. Voilà les gens qu'ils prenaient. Pas des artistes mondialement célèbres. Et donc il a cru jusqu'au bout qu'il serait épargné. Cette attitude du « non, pas nous, ils ne nous prendront pas » était commune à l'entière classe bourgeoise juive, et c'est par rapport à ça que Schönberg était une exception. Après sa première lettre à Kandinsky, Kandinsky lui a répondu : « Bien entendu, vous êtes unique, vous, Schönberg. Vous le savez. Nous vous respectons. Vous n'êtes pas comme les autres juifs. » Et Schönberg déclare dans sa seconde lettre qu'il ne veut rien être d'autre que juif. En refusant d'être une exception, il s'est montré unique. Les lettres à Kandinsky ne sont pas tout, bien sûr. A une époque où la plupart des juifs avaient peur de se défendre, Schönberg attaqua ouvertement la bourgeoisie. C'était pendant les années 20, et en 1930 il commença à écrire *Moïse et Aaron*. Il savait très bien ce qu'il faisait. C'était une immense provocation.

ROGERS : Je vous ai questionné sur ses intentions parce que j'ai lu dans le livre que Richard Roud a consacré à vos films que vous aviez voulu faire un film marxiste sur un opéra antimarxiste.

STRAUB : Oui, c'est de Richard Roud. Ce n'est pas exactement ce que j'ai voulu dire. J'ai dit une chose, et il a réécrit la phrase. Ce qui est certain, c'est que Schönberg était anticommuniste. Il ne le cachait pas. Mais ceci dit, il était juif, il avait le sens de la dialectique, pas de la dialectique matérialiste, mais au moins d'une dialectique. C'est une première chose. Ensuite, son travail l'a mené très loin, surtout à partir du moment où il a pris l'histoire elle-même pour objet. En Schönberg nous voyons un artiste très sérieux, profondément investi dans la musique, et que cet investissement systématique et volontaire a coupé du monde. Mais en même temps, sa sensibilité et son esprit

n'étaient pas complètement coupés du monde, il était capable d'entendre, tel qu'il l'a rendu, l'immense cri qui parcourait le monde. C'était un cri qui le pénétrait complètement, qui traversait ses nerfs, ses yeux, ses oreilles, et il l'a nécessairement retraduit dans sa musique.

ROGERS : L'art absorbe l'impulsion politique.

STRAUB : Voilà. Son oeuvre était tout pour lui. Il n'y avait rien d'autre, donc il lui fallait s'exprimer à travers elle. Bon, Schönberg était certainement anticommuniste, comme il le dit lui-même dans ses lettres à Kandinsky. En fait il déclare, dans un esprit typiquement petit-bourgeois, que le communisme est impossible parce qu'il n'y a pas assez de nourriture sur terre pour que tout le monde puisse manger. Et dans ses lettres, il confond Lénine avec Staline. Pour lui, ils sont à mettre dans le même sac. Hanns Eisler, qui était marxiste et membre du Parti, a toujours parlé de Schönberg avec très grande admiration. Mais Eisler fait la distinction entre la musique et les paroles dans *Moïse et Aaron*. Eisler était très impressionné par Schönberg le musicien, mais il pensait que dès qu'il ouvrait la bouche, il n'était qu'un petit-bourgeois comme les autres. Et donc Eisler se prononce pour le divorce entre les deux parties de l'opéra, entre les mots et la musique. Je pense qu'Eisler se trompe, et que cette oeuvre a réellement son unité. C'est la conclusion vers laquelle je suis allé de plus en plus sûrement, au fur et à mesure que j'étudiais le texte de l'opéra et écoutais la musique qui l'accompagnait, sa structure et son rythme. Eisler se trompait. Plus que tout, le film est une idée. On ne peut pas simplement dire que Schönberg s'identifie à Moïse, et que c'est sous cet angle que le film doit être interprété. On ne peut pas dire qu'il s'identifie à Moïse car il le montre clairement comme inhumain. En fait, il y a une identification avec l'idée, et c'est comme ça que l'opéra doit être lu. Mais alors il y a deux façons d'interpréter cette idée. L'opéra n'est pas marxiste car il croit encore aux prophètes et à la révélation divine. Mais on peut aussi croire en cette idée d'une autre façon, non comme descendant d'en haut sur le demi-dieu, mais en découvrant qu'en réalité elle vient d'en bas, du peuple. Et c'est ce que le film fait dès le début. Il ne parle pas du buisson ardent. En fait, le buisson ardent devient le peuple. On entend son chant. Donc prenant une oeuvre qui se veut antimarxiste mais qui est profondément une oeuvre dialectique, appelant le respect du point de vue historique, le problème est de présenter une lecture de cette oeuvre, oeuvre qui se voit comme antimarxiste mais ne doit pas devenir a-marxiste ou non-marxiste. Je crois que nous pouvons voir l'oeuvre comme un objet possible de réflexion marxiste. Et c'est ce qu'est le film. Schönberg était très prudent dans son travail. Pour donner un autre exemple, quand il parle du « peuple élu », il y a là une idée mystique, qui n'est pas marxiste, mais qu'il ne prend pas non plus comme une fin en soi. L'idée du « peuple élu » est un instrument qui permet de faire un pas vers l'histoire telle qu'elle fut, elle est un moyen d'accéder à autre chose. Mais aussi, bien sûr, l'idée devient oppressive. Elle s'institutionnalise. On doit tout recommencer chaque jour. Quand une chose s'institutionnalise, elle perd son potentiel révolutionnaire.

ROGERS : Quel rapport faites-vous entre votre volonté de faire à partir d'une oeuvre de Schönberg un « objet de réflexion marxiste » et votre traitement des histoires de Heinrich Böll (Les Deux Sacrements) et de Brecht (les Affaires de Monsieur Jules César), qui ont donné deux autres films (respectivement Non-réconciliés et Leçons d'histoire) ? Apparemment, Moïse et Aaron dénote d'une plus grande fidélité au « texte », je veux dire par là aux mots et à la musique, ce qui révèle d'autant plus la manière spécifiquement cinématographique que vous avez d'en subvertir le sens.

STRAUB : Pour commencer, nous avons beaucoup coupé les histoires de Böll, vraiment énormément. Si nous avons coupé dans le roman de Brecht, c'est d'une autre manière. Nous avons coupé, mais pas dans les blocs, seulement entre les blocs. Et puis pour le Corneille (*Othon*), nous n'avons rien coupé du tout. Dans le Brecht, nous n'avons pas coupé l'intérieur des textes, pour ainsi dire. Nous n'avons pas coupé dans les discours économiques, seulement de manière anecdotique. Donc nous n'avons pas vraiment remis Brecht en question. Dans le cas de Schönberg, la différence entre le film et l'opéra commence par la forme. Le premier changement que nous avons apporté était par rapport aux intentions de Schönberg, pas au texte lui-même. Il a donné des instructions pour la taille du chœur. Il devait y avoir certaines personnes qui chantaient et d'autres qui remplissaient juste l'espace. Nous avons décidé de restreindre le chœur et de le limiter à des chanteurs. Deuxièmement, et ça a beaucoup plus d'importance, quand Schönberg écrivait les scènes pour le spectacle, il n'avait pas besoin de les imaginer très précisément. Il imagina un certain nombre de scènes dans lesquelles plusieurs choses se passaient en même temps. Petit à petit, l'opéra avançait de façon simultanée. Pour le film, nous avons ramené cette simultanéité à une succession. Troisièmement, dans notre approche de l'idée du buisson

ardent, il ne s'agit pas simplement d'un buisson. Le buisson se transforme. Il y a le ciel, les rochers, la montagne. A travers cela, il n'y a pas seulement une réfutation du buisson, comme nous le disions, mais le film crée aussi une continuité. Tous les éléments du film sont là, même la montagne. Dans la deuxième partie de la première scène, le dialogue avec le buisson, nous introduisons cette idée de continuité, qui n'est pas prise en compte par Schönberg. Donc la présentation des choses ne se fait pas de façon simultanée mais successive. Que signifie transformer systématiquement une simultanéité en une succession ? Sans vouloir le faire de manière trop systématique ou évidente, nous avons remis le texte en question en réalisant une continuité qui démystifie les choses, qui démystifie l'histoire dès le commencement. Cette démystification a non seulement lieu grâce à cette continuité par nous établie, mais aussi parce que tout se passe dans le même amphithéâtre, sauf dans le troisième acte. Louis Seguin a écrit dans *la Quinzaine littéraire* que l'amphithéâtre transforme la représentation théâtrale en théâtre jacobin, au sens historique du terme. C'est un décor classique, avec pierres taillées, etc. Des pierres empilées et rien d'autre ! Ce qui pour lui renvoie au décor classique. Selon lui, l'idée de jouer à ciel ouvert, dans cet espace ouvert, fait de l'opéra du théâtre jacobin. Donc il y a quelques petits changements qui mettent le texte en question. Il y a une similarité entre la façon dont nous avons traité la simultanéité dramatique de Schönberg et ce que Godard fait systématiquement dans *Numéro deux*, même si nos manières de traiter les histoires ont l'air complètement opposées à première vue.

ROGERS : Malheureusement, je n'ai pas vu Numéro deux, donc je ne peux pas comparer.

STRAUB : Il y a autre chose qu'il faut mentionner. C'est que le sentiment ou le rapport que vous avez avec les personnages de *Moïse et Aaron* dans le film n'est pas tout-à-fait le même que celui que vous avez dans l'opéra. Dans le film, je crois que nous avons poussé plus loin la relation entre les deux. Leur antagonisme est exacerbé. Et surtout, je crois qu'il est clair dans le film que même si Moïse a essentiellement raison, son rôle est terminé après qu'il a emprisonné Aaron. Il n'a dès lors plus aucun moyen de communiquer avec le peuple, comme l'opéra le répète encore et encore. Aaron est la bouche de Moïse, le seul moyen par lequel Moïse peut s'exprimer. Et tout ce qui reste à la fin, c'est l'idée fixe de Moïse de la foi constamment renouvelée dans le désert, et le peuple. Je pense que c'est là que le film prend un sens différent de l'opéra. Les limites de Moïse sont évidentes, à la fin. Et il y a une seconde leçon du film, plus clairement exprimée que dans l'opéra : « Méfiez-vous des prophètes. » Proportionnellement, Aaron est renforcé. Quelqu'un que je connais et qui connaît l'opéra par cœur a dit que c'était la première fois qu'il rencontrait un Aaron assez fort pour qu'il puisse s'intéresser au personnage. Trop souvent, on brosse d'Aaron une caricature, la caricature d'un opportuniste, au lieu d'assumer qu'il est un homme qui tente de bonne foi d'exprimer les idées de Moïse, en tout cas pendant un temps.

Danièle HUILLET : Dans les salles d'opéras, ils n'ont jamais été capables de voir Aaron comme quelqu'un qui aime le peuple.

ROGERS : Et comment produisez-vous cet effet différent ?

STRAUB : Dans la dernière scène où Aaron chante, et jusqu'à la fin du deuxième acte, nous le montrons lui, et pas Moïse. Et donc, à ce moment, il gagne en importance. Plusieurs fois dans le reste du film, nous avons choisi de montrer Aaron. Non pour systématiquement le rendre important, mais parce que nous ne voulions pas que Moïse soit le personnage central, ou le seul personnage. Et dans la dernière scène, il est très clair que nous prêtons autant d'attention à Aaron qu'à Moïse, de sorte que Moïse n'est pas vraiment le seul vainqueur.

ROGERS : Mais il ne s'agit pas, comme le suggère Stuart Byron dans sa revue The Real Paper, d'un Moïse monothéiste contre un Aaron matérialiste, sans doute avec vous du côté d'Aaron.

STRAUB : Non, pas du tout. C'est là une conception mécaniste de la dialectique. Pour ce film, il fallait éviter de faire de Moïse ou d'Aaron le personnage central. En établissant cet équilibre entre les deux, nous avons fait un film sans héros, comme aurait dit Corneille.

ROGERS : De sorte que, quelle que soit la victoire, c'est celle du peuple.

STRAUB : Pas encore une victoire, mais quelque chose que le peuple a à inventer. Ils ont tout à recommencer. Au moins, à ce stade, on sait que tout est à reprendre depuis le « zéro », de tout en bas

au lieu de tout en haut. C'est là toute l'idée.

ROGERS : Ce qui est davantage que « le grand pas utopique dans le désert » dont parlait Roud.

HUILLET : Je pense qu'il voulait dire que le départ de Moïse vers le désert n'était pas, évidemment, une fin, mais qu'un peuple doit toujours circuler. Ne jamais s'installer.

STRAUB : Ne jamais s'installer, ni matériellement ni idéologiquement. Il y a deux aspects dans l'idée de Moïse. Il y a d'une part l'idée du monothéisme, qui n'est pas son invention : c'est le Dieu d'Abraham, Isaac et Jacob. Le Dieu unique s'impose à cette époque parce que c'est le bon moment, historiquement, pour cette idée, le bon moment pour détacher le peuple hébreu de la civilisation égyptienne et de la servitude. C'est une idée collective. L'autre idée de Moïse n'est pas clairement exprimée. Peut-être parce qu'il ne l'a qu'à la fin, quand il dit : « Toujours vous serez précipités du haut du succès du mésusage. » La deuxième idée, je crois, empêchera que le film soit un succès ici, aux Etats-Unis. Parce que là, nous arrivons à la fin : Moïse est complètement isolé, il a pris le pouvoir par la violence et par l'assassinat, il a perdu son orateur. Et il y a cette seconde idée, que les gens des Etats-Unis n'accepteront pas, car ils vivent dans une société qui repose sur l'idée du succès.

HUILLET : Et les gens sont très conscients de la menace qui est liée à leur succès.

STRAUB : Là, soudain, vous avez cette réaction du public qui voit le film. La bourgeoisie ne peut pas accepter ce film, parce qu'il dit quelque chose, à la fin, qu'elle ne veut pas admettre. Il dit : « Cela ne peut pas durer. L'ordre établi ne peut pas durer. » Si la crise ne vient pas demain, elle viendra après-demain, dans dix ans ou trois ans ou trois mois. Le marché disparaîtra, tout simplement. En fait, ils disparaissent déjà. Il y a vraiment une révolution possible en Europe. Il y a la possibilité de rejeter les impérialistes américains. Je ne parle pas seulement de l'OTAN ou autre. Cela me rappelle qu'on était retourné à Paris, une fois, et qu'on avait vu *Monsieur Verdoux*, qui à cette époque faisait un effet terrible aux gens, qui s'attendaient à une sorte de crise économique. Il y eut des réactions terribles à ce film, sans doute pour les mêmes raisons. Ils refusent les films qui parlent de certaines choses à certaines époques.

HUILLET : J'y pense seulement... C'est probablement pour ça qu'ils quittent toujours la salle au troisième acte, celui sans musique. La deuxième partie de l'idée est trop subversive.

STRAUB : C'est plus satisfaisant de la sorte. Alors l'opéra se termine sur l'échec de Moïse, sur l'échec de l'idée progressiste. Ainsi est abandonné le processus que Schönberg ne rend pas explicite dans son travail, mais qui est implicite dans le passage du deuxième acte au troisième, et qui est tout simplement la prise de pouvoir par Moïse. D'après sa description dans la Bible, c'est une prise de pouvoir au sens strict, et elle est racontée, avant que l'histoire commence, à travers la lecture du passage de la Bible au tout début du film. Quand ils quittent la salle sans avoir vu le troisième acte, ils laissent Moïse à genoux, la grande idée défaite, et sans qu'il y ait transition vers le pouvoir. C'est en reprenant le pouvoir que Moïse devient un personnage sacré, un personnage puissant.

ROGERS : Vous avez mentionné tout-à-l'heure la similarité de traitement de la structure narrative entre Moïse et Aaron et ce que Godard fait dans Numéro deux. Même si je n'ai pas vu ce film, il est vrai que vous et Godard, et quelques autres cinéastes radicaux, très peu, avez commencé à faire des films « ouverts », en un sens analogue à la proposition de Brecht de se servir de la critique pour ouvrir des textes pleins, et les rendre incomplets. Si le premier devoir des intellectuels radicaux est de désintégrer l'idéologie bourgeoise, le premier devoir des cinéastes radicaux est le désormais cliché de la « déconstruction du langage cinématographique. »

STRAUB : Mais évidemment, ça ne suffit pas. Ces temps-ci, tout le monde à Paris ne parle que de déconstruire le langage cinématographique. Ils veulent une révolution du langage cinématographique. Mais c'est clairement insuffisant. Il y a aujourd'hui deux exemples de films qui réconcilient les attentes des critiques et la bourgeoisie intellectuelle parisienne, les penseurs et les non-penseurs. Ces films de Fassbinder (*le Droit du plus fort*) et de Téchiné (*Souvenirs d'en France*) sont salués aussi bien par la gauche que par la droite. Par exemple dans l'hebdomadaire *France Dimanche*, ils ont écrit que les films de Téchiné vont plus loin que ceux de Godard. Téchiné n'est pas un imbécile. Il est même en partie conscient et il a du talent. Mais ce qu'il a fait, c'est un film conçu pour séduire le monde entier, qui peut réconcilier n'importe qui dans le monde avec n'importe qui d'autre. Et pourtant, ce film est un exemple de « révolution du langage cinématographique ». Il y a là un problème évident, qu'une telle « révolution » aille si peu loin. C'est indispensable mais insuffisant, une « condition nécessaire mais pas suffisante », comme en algèbre.

ROGERS : Je voulais parler de la déconstruction en tant qu'introduction nécessaire à un cinéma politique. Après être revenu au point zéro, ou au point de départ, on peut commencer à reconstruire différemment. De même que Godard appelait de ses vœux une révolution des angles de vue et des travellings dans Tout va bien, commencer ce qu'une critique appelle construction d'une nouvelle « grammaire » pour films politiques. Est-ce que ça n'est pas une de vos préoccupations, de manière consciente surtout dans Le fiancé, la comédienne et le maquereau ?

STRAUB : Je ne crois pas au cinéma. Même quand c'est Godard qui dit ce genre de choses, c'est intéressant et ça a un sens, mais ça me donne des maux d'estomac. Je ne fétichise pas du tout le cinéma. Je le considère comme un moyen, un outil. Je pourrais dire que la déconstruction à l'œuvre dans *Le Fiancé, la comédienne et le maquereau* est intéressante, mais tout le film est l'histoire, le récit, d'une haine, et c'est tout. La haine est affirmée dès le début, avec l'inscription sur le mur : « Stupide vieille Allemagne. Je hais cet endroit. J'espère pouvoir m'en aller bientôt. » Puis il y a la rue avec les filles. Puis il y a la pièce de théâtre, dont les personnages se placent d'eux-mêmes contre la citation de Mao peinte sur le mur du fond, qui dit : « Si les archi-réactionnaires du monde, même aujourd'hui, demain et après-demain... » C'est de nouveau caché, vous ne pouvez pas la lire. L'ennemi est flexible, bon. Et devant il y a ce spectacle bien précis. Il ne s'agit pas seulement d'une parodie de théâtre bourgeois. Les personnages qui apparaissent plus tard jouent dedans, et la lutte des classes commence déjà à s'y révéler. Puis il y a la menace du maquereau avec la police, et le coup de feu, et le Noir est là. En fait, tout le film est le point de vue du Noir. Il est à la fois le spectateur de la pièce, et un type qui traverse en car les rues de Munich où les filles sortent la nuit avec leurs parapluies et où des motards les accostent. Et plus tard il est le garçon marié par un Jésuite dans une scène théâtrale de liturgie catholique, il est à la fois complice et en-dehors de tout ce qui se passe. Le film est entièrement un regard sur la décadence occidentale. Et à la fin il y a le coup de feu de la fille qui s'est mariée avec le Noir et qui n'hésite même à tirer, parce que sa haine la libère, ou plutôt, sa haine même se libère. On voit clairement à la fin du film qu'une Utopie est libérée, mais la fille est brûlée. Elle est consumée par sa haine. Et par exemple *Leçons d'histoire* : le film ne consiste pas en ces aspects qui intéressent quelqu'un comme Michael Snow. Avant tout, le film a un sujet. Et la réflexion sur le « langage » - j'utiliserai ce mot même si je n'y crois pas, la réflexion sur les moyens et les méthodes employés dans le cinéma n'ont d'intérêt que parce que dans *Leçons d'histoire*, par exemple, c'est l'histoire d'une crise de conscience. Il y a la naissance d'une conscience politique chez un jeune homme qui au début est complètement naïf et inconscient, qui est d'accord avec le banquier, et qui soudain commence à comprendre. Ce film raconte l'histoire de la naissance d'une colère, qui à la fin éclate. L'eau de la fontaine continue de couler et couvre le coup de feu. Mais il y a une colère, une rage, qui explose, éclate, qu'on a vu naître et qui, j'espère, est comme le ruisseau qu'on a vu au milieu du film. Tout le reste n'a pas tellement d'importance. Il faut le faire. Il faut avoir une méthode de division. De division du public, mais aussi des voies qui sont choisies, des instruments choisis. Mais si c'est seulement pour diviser le cinéma par rapport à lui-même, ce n'est pas très intéressant. C'est comme le serpent qui se mord la queue.

HUILLET : C'est une bonne métaphore de ça.

STRAUB : Il y a aussi la question de la responsabilité.

ROGERS : Envers qui ? La gauche ?

STRAUB : Oui, bon...

ROGERS : Vos films sont-ils faits pour la gauche, peuvent-ils soutenir des luttes concrètes ? Vous avez dit que la Chronique d'Anna Magdalena Bach était votre contribution à la lutte du peuple vietnamien contre l'impérialisme US.

STRAUB : Cette citation a été beaucoup reprise, et j'aimerais clarifier cela. C'était une provocation qui s'explique par le contexte. J'ai dit cela à l'époque où les bombardements sur Hanoï étaient à leur paroxysme. Le film était présenté à des gens du cinéma pour voir si le film allait être distribué, s'il y avait la possibilité de le distribuer à Munich ou au-delà. Ce matin-là, nous avons lu dans le journal que les bombardements sur Hanoï avaient recommencé, et alors nous avons simplement dit, aux gens qui étaient là, que le film était dédié aux Vietcongs. Nous n'avons jamais dit que c'était une contribution à leur lutte, seulement que le film leur était dédié. Et nous avons ajouté : nous espérons que les

Vietcongs n'auront pas à lutter encore dix ans contre l'impérialisme américain comme nous-mêmes avons lutté dix ans pour financer ce film. Et j'ai aussi dit à cette époque que le film avait été fait, avait été pensé pour un public de paysans. Et cela, à ce moment, était une provocation. Mais je pense sérieusement que c'est un film qui pourrait donner beaucoup d'informations et avoir beaucoup d'intérêt pour un public de paysans allemands. Et j'ai aussi dit à Paris que j'aimerais qu'*Othon* soit vu par les ouvriers. On ne leur a jamais dit que Corneille était difficile à comprendre, ou bien qu'il était obsédé par la politique. Ils ne savent rien de Corneille, ni de la manière dont les intellectuels bourgeois français voudraient le représenter, le monter sur scène. Je pense aussi qu'*Othon* est un film qui s'en prend non seulement à une classe, mais à une clique ayant le pouvoir, et que la bourgeoisie française l'a compris et qu'elle se sent menacée. Les ouvriers, dont les intérêts ne sont pas mis en danger, pourraient regarder le film plus calmement, plus sereinement. Je pense que ces films trouvent leur public en divisant. Ils divisent le public, et c'est la différence entre mes films et ceux de Téchiné par exemple : l'un réconcilie le monde entier, l'autre divise. C'est cette ligne de partage qui lui donne un public. Et cette ligne finit d'une façon ou d'une autre par correspondre à des rapports de classes, à la lutte des classes. Je le pense, ou du moins je l'espère. L'autre soir, nous assistions à la projection de quelques-uns de nos films, dont *Introduction*. Et un type est venu à la fin et m'a dit qu'il trouvait mes premiers films très intéressants, mais que dans *Introduction*, c'était un cliché de montrer les B.52, à la fin. Je lui ai demandé : « Mais qu'est-ce que vous voulez ? » Cette réaction m'a choqué, mais elle m'a plu aussi parce qu'elle révélait une division dans le public par rapport à ces films. Car cet homme disait qu'il avait découvert mon obsession, une obsession qu'il avait vue de plus en plus évidente dans les derniers films, l'obsession de la lutte des classes. Et ça l'ennuyait de la voir autant dans les derniers films.

HUILLET : Il disait que les films comprennent maintenant une « continuité » au lieu d'un « dialogue ».

STRAUB : Et il a dit un autre mot encore plus révélateur. Il a dit que le film était trop « affirmatif ».

ROGERS : *Pourriez-vous en dire plus sur les films de Fassbinder et Téchiné ?*

HUILLET : Je crois vraiment qu'il nous est impossible de parler de ces films. Le problème est que nous allons voir ces films, qu'ils nous déçoivent et qu'alors nous n'allons pas les revoir et n'y repensons pas.

STRAUB : Ça va plus loin que ça. Nous ne sommes pas du tout intéressés par des films comme *le Marchand des quatre saisons* ou *les Larmes amères de Petra von Kant*. Parfois, nous ne restons même pas jusqu'au bout. D'un autre côté, je n'ai pas envie de dire que Fassbinder est un fasciste, qu'il est en quelque sorte un fasciste conscient. Il se fait attaquer sur son dernier film (*Maman Küsters s'en va au ciel*), mais tout ce que je peux dire c'est que son évolution est logique, et que ses derniers films sont contenus dans les premiers, que ses films sont comme ça depuis longtemps. C'est comme Louis Malle. Parlons un peu de Louis Malle. Il est de ma génération et il est complètement engagé dans le système. Franchement, je peux dire sans problème qu'après avoir vu le premier film de Louis Malle, *Zazie dans le métro*, je n'ai pas voulu en voir d'autres. En voyant ce film, je trouvais qu'il avait quelque chose de fasciste. Au moment même où la gauche en Allemagne trouvait ce film anti-fasciste. C'est la même chose avec Rossellini. La critique a considéré *la Prise de pouvoir par Louis XIV* comme un chef-d'œuvre. Et puis il y a eu les autres films sur Pascal, Socrate, etc. Et puis ce dernier film, *Anno uno*. Et là les journaux ont fait une découverte. Surtout le journal du Parti Communiste Italien, mais aussi d'autres journaux de gauche rejettent maintenant ce film. Ils le disent « ignoble », pourtant je ne vois pas la différence ! Je suis sûr que ce film est ignoble et affreux, mais les autres aussi ! Ils donnent juste l'impression de ne pas l'être. Tout ça, c'est parce que la critique ne voit pas les films, elle ne voit que les sujets.

HUILLET : Quant au *Marchand des quatre saisons*, les critiques qui voient le film ne sont pas des vendeurs de fruits ni des marchands des quatre saisons. Ils voient les films tout comme Fassbinder les fait, du point de vue de leur classe.

STRAUB : Qui est la bourgeoisie, même si c'est la gauche ou l'extrême-gauche. Et aujourd'hui ils l'ignorent, ils le décrivent. C'est comme le dernier film de Rossellini, dans lequel il montre le PCI comme une bande de gangsters de Chicago. Peut-être que, si vous interrogez les bureaucrates du PCI, ils diront qu'ils ne sont pas du tout d'accord avec ce qui s'écrivait dans leurs journaux sur ses premiers films, quand ils disaient que c'étaient des chefs-d'œuvre ; peut-être que les gens qui lisaient ça n'étaient pas d'accord ; peut-être qu'ils savaient que les films n'étaient pas du tout des chefs-d'œuvre. Et pourtant, c'était écrit, c'est ce qu'on a dit de Rossellini tout au long des années 60. Et puis soudain,

le dernier est une infamie, dégoûtant, etc. Et tout ça parce que les gens qui écrivent dans ces revues sont directement touchés, parce qu'ils sont devenus des gangsters. Ils s'aperçoivent qu'ils sont dans le film. « Mon Dieu ! » disent-ils, « C'est nous. Il nous montre comme des gangsters. » Et ils se révoltent. De même qu'à Berlin, les gens qui se jetaient sur Fassbinder sont en train de changer d'avis. Les étudiants, qui admiraient tellement Fassbinder, l'incendient aujourd'hui, et veulent que ses films soient retirés, parce que ses derniers films parlent d'eux. Dans son dernier film, il est clair que ce qu'il fait ne marchera pas. Mais c'est uniquement parce que pour la première fois il traite un sujet directement, carrément politique. Là, l'irréalité de ce qu'il fait devient évidente. Mais cela démontre encore que la critique est aux mains de la bourgeoisie. Parce qu'il peut traiter d'autres sujets, comme dans *le Marchand des quatre saisons*. Et quand il le fait, personne ne proteste. Ils adorent. Parce que le film n'est pas directement sur eux. Le sujet n'est pas les gens de la même classe.

HUILLET : Mais on ne peut employer le terme « fasciste » à la légère. C'est un terme précis, ayant un certain sens historique.

STRAUB : Oui, vous avez raison. Il est faux de dire que Fassbinder est exactement un fasciste. Il vaut mieux dire qu'il est très, oh, apolitique. Ou mieux : il est très irresponsable. Nous devons revenir au vocabulaire de Schönberg, quand il parle de travailler avec des gens responsables, et de l'impossibilité de travailler avec des gens qui manquent de responsabilité. Fassbinder est irresponsable. A cette époque où, en Allemagne, l'anticommunisme est florissant, il est complètement irresponsable. Mais son irresponsabilité est tout aussi grande dans *les Larmes amères de Petra von Kant* ou *le Marchand des quatre saisons*, que dans *le Bouc*, ou *le Soldat américain*.

ROGERS : *J'aimerais vous interroger sur vos influences. Vous avez commencé à travailler avec Bresson...*

STRAUB (interrompant) : Non, je n'ai jamais travaillé avec Bresson. Il y a eu une erreur de traduction. Je n'ai jamais travaillé avec Bresson. Je n'ai jamais travaillé avec Renoir. Je n'ai jamais travaillé avec Astruc. Je n'ai jamais travaillé avec Abel Gance. Le seul réalisateur avec lequel j'ai jamais travaillé est Rivette, et j'ai juste porté des cartons. J'ai fait ça parce que c'était une réunion d'amis, et qu'ils n'avaient pas assez d'argent pour payer des assistants. J'étais très content de le faire, bien sûr, mais ma participation se bornait à porter des cartons. L'erreur sur ma collaboration avec Bresson date d'une biographie parue dans *Filmkritik* sous Patalas, je ne sais plus exactement quand. En fait, à l'époque où ces films sur lesquels je suis censé avoir travaillé se faisaient, je n'habitais même pas à Paris. Je faisais de l'auto-stop jusqu'à Paris pour voir des films, et occasionnellement j'ai eu l'opportunité d'aller dans un studio et de les regarder filmer, pendant une ou deux heures, ou parfois toute une journée. Mais c'était vraiment comme de regarder par le trou de la serrure.

ROGERS : *Mais vous comptez Bresson parmi vos influences, non ?*

STRAUB : J'ai une grande admiration pour *les Dames du Bois de Boulogne* et pour *le Journal d'un curé de campagne*, et il a certainement influencé mon travail. Mais je n'aime pas du tout ses derniers films. *Lancelot du Lac*, par exemple, ne m'intéresse pas du tout. Il est difficile de parler de mes influences. Richard Roud répète sans arrêt que ma culture est germanique, ce qui n'est pas vrai. J'ai la culture universitaire d'un étudiant français, et aucune connaissance spécifique et approfondie de la culture littéraire allemande. J'ai appris l'allemand à l'école primaire, pendant la guerre [où l'occupant allemand des régions françaises annexées par le 3^e Reich imposait que l'on parle allemand du jour au lendemain sous peine de sanction], puis j'ai étudié la littérature française, et je me suis retrouvé pour la première fois en Allemagne en 1956. A l'inverse, il prétend que j'ai une culture cinématographique française, en citant comme influences Bresson et Grémillon. Grémillon m'intéresse beaucoup, en tant que cinéaste communiste. Mais je n'ai pas eu la chance de mieux connaître ses films. Et pour Bresson, j'ai vu ses deux films et je sais qu'ils m'ont beaucoup influencé, mais je ne saurais dire de quelle manière. Donc je laisse de telles comparaisons à des gens qui connaissent nos travaux respectifs. Mais vraiment je pense que mes plus grandes influences, en termes de cinéma, viennent des cinéastes allemands. Quand je vois les films allemands de Fritz Lang et puis ses films américains, je ne vois pas seulement toutes les questions et tous les problèmes liés au théâtre expressionniste allemand des années 30, mais quelque chose de plus, dans les films américains, la subversion du film américain, sa réflexion sur le cinéma, sur le cinéma américain. Et, comme l'a justement pointé Louis Seguin, il y a l'influence d'avant 1933, l'influence des *Niebelungen* de Lang, et même de *Metropolis*, sur *Moïse et Aaron*. Et puis beaucoup de films américains m'ont influencé, même si j'en ai vu cent fois moins que

Godard ou Rivette, par exemple. C'est parce que j'ai tôt quitté Paris pour l'Allemagne, où il n'est pas facile de les voir. Et vraiment, c'est tout. J'ai vu quelques films de Lang, trois ou quatre films de Mizoguchi, et quelques films de Renoir qui m'ont d'ailleurs au moins autant influencé que Bresson, et quelques films d'Eisenstein. Et c'est tout. Mais ça suffit. _L'important n'est pas de tout connaître, mais d'en connaître certains très bien. Vous n'avez pas besoin de tout voir quand vous allez au musée, mais seulement quelques peintures. Dans mon cas, je connais très bien trois peintures de Cézanne, par exemple. Je n'aime pas aller au musée tout le temps, sauf pour réfléchir concrètement sur des petites quantités de travail. Sinon, c'est de la culture, comme ils disent. Cela ne doit pas consister à tout posséder, mais à réfléchir concrètement sur certaines choses. Il y a dans ce domaine autre chose avec laquelle je suis familier, car en 1952 j'ai passé quelque temps dans une Eglise avec des peintures de Giotto. J'y suis retourné plusieurs fois, et cela a certainement dû avoir une influence sur notre travail. En ce sens, notre culture, ou ce qu'ils appelleraient notre « culture », est précise, centrée sur deux ou trois points. Et pour revenir à votre question, l'influence de Bresson a joué au même titre que celles-là. Et je dois aussi citer Dreyer. Je connais deux films encore mieux que les films de Bresson, *Jour de colère* et *Vampyr*. La différence est que j'ai connu Bresson personnellement, pas Dreyer.

ROGERS : Pourriez-vous en dire davantage sur Rossellini ?

STRAUB : A une époque, j'aimais certains de ses films personnels, comme par exemple *Voyage en Italie*. Mais finalement, je le trouve dégoûtant. Je déteste Rossellini. Même ses soi-disant films historiques comme *la Prise de pouvoir par Louis XIV* ou *Socrate*. Sous prétexte de parler d'histoire, il ne fait que montrer la pompe et les rouages de la cour. On sort de ces films les mains vides. *La Prise de pouvoir* fuit son sujet. Et donc c'est dégoûtant parce que c'est purement décoratif. Il n'apprend rien. Ces films disent quelque chose sur la télévision italienne et sur les Chrétiens-Démocrates italiens, et c'est tout. Même si Rossellini dément être chrétien-démocrate, c'est le sujet de ses films.

ROGERS : Y a-t-il des réalisateurs allemands contemporains que vous aimez ?

HUILLET : Nous ne savons pas vraiment ce qui se fait depuis que nous vivons en Italie.

STRAUB : Nous aimons les films de Bitomsky, et ceux de Peter Nestler.

ROGERS : Quel est votre prochain projet ?

STRAUB : Un film en langue italienne, sans musique, sur et avec Franco Fortini, le poète italien bien connu qui maintenant enseigne à l'université de Sienne, et qui a écrit au milieu des années 60 un livre intitulé *les Chiens du Sinaï*.

Propos recueillis par Joel Rogers (*Jump Cut*, 1976)

Traduction de Mehdi Benallal.