

Conversation avec Louis Andriessen

Mes films se déplacent souvent selon un certain nombre de voies parallèles. Parfois, les différentes lignes serpentent l'une sur l'autre comme des anguilles en route vers la mer. Ces derniers temps, dans *LE TEMPS*, j'avance sur deux voies bien droites comme des rails: la musique du même titre de Louis Andriessen et la série d'images que j'y ai juxtaposée, sont tout à fait indépendantes. Maintenant que le film a commencé sa carrière publique, je vais un instant **discuter avec Louis**.

1. Dans la tête

Johan *Quand j'étais encore occupé à me demander quelles formes prendrait LE TEMPS, tu m'as envoyé une carte d'Amérique¹: tu as écrit au verso une idée évocatrice: "même sans les piliers, la route resterait suspendue"*.

Louis Le pont, sur cette carte, *n'existe pas vraiment*, il est transparent comme un ruban qui flotte au vent. Une seconde d'inattention, et il a disparu avec le vent. Le film, tel qu'il est devenu, est au contraire très proche. On y trouve peu de panoramas et c'est pourquoi les moments où on sort procurent un soulagement.

Johan *Le film se déroule dans un intérieur double: d'abord les panneaux du décor qui suggèrent l'intérieur d'un salon ou d'une chambre et, à l'extérieur, plus en documentaire, le grenier sombre, avec les taches vives de lumière derrière les fenêtres. C'est l'intérieur d'une tête. Quand, aujourd'hui, j'étais à la recherche d'idées pour notre entretien, j'ai retrouvé un texte que j'ai écrit en 1968: "l'espace que le film crée dans la tension entre tous ses sons et ses images est le même que celui qui se trouve à l'intérieur d'une tête. (Comme si on déplaçait dans le temps la paroi intérieure du crâne)"*.

Louis Ça, tu l'as très bien réussi avec *LE TEMPS*, tu regardes tout le temps sous la calotte crânienne.

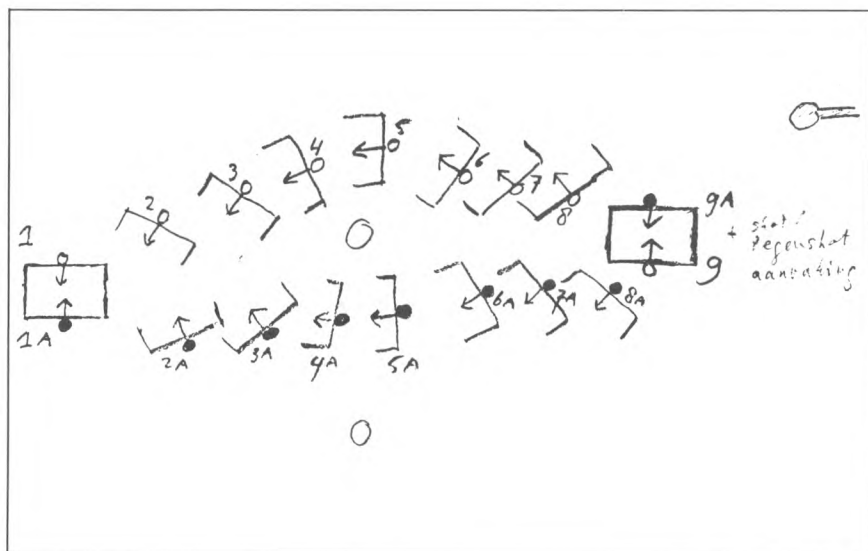
Johan *C'est pourquoi les vues générales sont rares. Le film constitue, comme c'est souvent le cas chez moi, un voyage de l'obscurité vers la lumière, comme si on sortait d'un tunnel. Et, en même temps, il existe encore un autre mouvement, un mouvement artificiel — les gens et les choses que je mets en scène sont assez massifs — vers quelque chose que je nommerais plus documentaire, et qui laisse voir les irrégularités de la vie. Ces gens-là, ces parents-là, qui embrassent leur enfant sur un carré de pelouse.*

Louis Mais il se passe quelque chose de terrible avec cette famille: elle est encerclée d'une façon cosmique, ce qui la rend très petite et très fragile.

2. Les gens et les symboles

Johan *J'ai composé une partie des images de telle façon qu'elles se trouvent en relation tendue avec la musique. J'y ai introduit quelque chose d'anecdotique, des débuts ou des résidus d'histoires. Ce qui n'est pas possible avec la musique, je le fais avec des signaux bien précis. On en a discuté assez longtemps.*

Louis Il existe une certaine polémique entre les images des gens et la musique. Les personnes gardent malgré tout un certain naturel, ce qui n'arrive pas avec un mur ou un paysage. La vue d'êtres humains limite l'imagination, on te met le nez dessus. Le grand avantage



de la musique, c'est en fait qu'elle est ininterprétable. On peut lui appliquer n'importe quelle interprétation qu'on veut. Les délices de la liberté.

Johan J'indique justement les éléments de non-liberté. Et je dois m'en sortir tout en filant. L'effet symbolique qui s'en dégage à première vue est anéanti. On ne peut rien faire de ces symboles; ils ne correspondent à rien dans le reste du film. Quand on regarde ces gens qui rampent dans la boue, des associations surgissent avec des reptiles, avec des situations préhistoriques ou avec les difficultés de la condition humaine. Mais, les imperméables encore relativement propres qu'ils portent, les tennnis, les talons hauts et les coiffures bien contemporaines anéantissent la comparaison. Ensuite, on s'occupe de la boue **en soi**, de son effet tactile. L'image des gens rampant dans la boue est suivie de l'image de la boue seule: et cet ordre ne peut être inversé.

Louis Non, car si la boue venait en premier, il s'agirait seulement d'un lieu d'action, l'endroit où l'on rampe.

3. Distances et significations

Johan Ta musique n'évolue pas seulement par des changements en climat, en couleur, en épaisseur. J'ai remarqué qu'elle fonctionne aussi par des distances différentes. La musique se trouve plus près ou plus loin par rapport à l'auditeur. Les peintres pensent en distances (à quelle distance de l'observateur se trouve une couleur ou une forme?) Les compositeurs le font aussi, je pense.

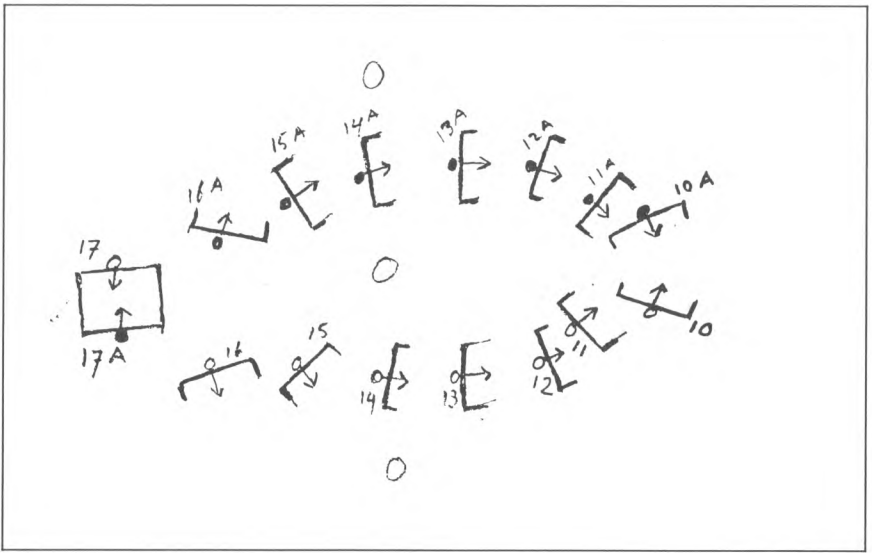
Louis Pourtant, la notion de distance n'est presque jamais utilisée en musique. J'y pense beaucoup. Depuis 1800, on remarque dans la musique quelque chose comme de l'espace; en fait, cela a sûrement à faire avec l'extension de l'orchestre symphonique. Chez Mahler, on a l'impression que certains passages sonnent plus près que d'autres. Comment cela est-il possible? D'un point de vue technique, les notes rapides sont plus près que les lentes. Une note prolongée se répand dans l'espace; elle occupe un large espace acoustique. Mais si l'on veut suivre la mélodie (qui souvent est faite de notes plus courtes) on doit la talonner avec les oreilles. La distance jusqu'à la mélodie est plus courte.

Johan La lune, au lointain, se déplace lentement avec nous — les arbres au premier plan défilent très vite. Au cinéma, on a aussi beaucoup à faire avec les distances. L'alternance d'images arrangées artificiellement avec des images puisées directement dans la réalité visible apporte aussi une alternance de distances. Comme spectateur on n'est pas à la même distance d'une image selon qu'on voit des acteurs ou le bord d'un trottoir par exemple.

Louis Pour être plus concret: qu'est-ce qui est le plus proche de toi: un plan moyen de Jack Vecht ou un travelling le long du bord du trottoir?

Johan Difficile à dire. D'un point de vue graphique, le trottoir est plus près, mais les rapports instinctifs qui ont trait au personnage de Jack le rapprochent davantage, psychologiquement.

Louis Est-ce que Jack peut être aussi près que le trottoir?



Johan *Oui, c'est ce qu'on appelle la coupe douce.*

Louis Quand je regarde le trottoir, je peux être Dieu qui plane au-dessus de sa création, ou un chien dont le museau se trouve juste au-dessus. Alors que la distance qui me sépare de Jack est définie et sans équivoque.

Johan *Oui, mais ce qui m'occupe, c'est ce qui se trouve entre ces deux sortes de distance. En soi, le trottoir et l'homme ne sont pas assez animés, ce sont des aspects partiels. Mais ce qui se trouve entre les deux, et la distance sur laquelle le spectateur doit miser pour le voir; là il se passe quelque chose de nouveau, et ça me passionne.*

Louis J'ai moins cette impression que toi. Mais chez Straub, au contraire, je la ressens. L'un ou l'autre communiste italien est en train de lire un texte² et après 5 minutes, l'homme est dépouillé de toute signification ou de toute symbolique; je ne m'occupe que du texte. L'image acquiert la qualité "bord du trottoir". La tension que tu suggères, c'est un terrain qui a quelque chose d'une jungle: parviendras-tu jamais à couper assez de branches pour pouvoir obtenir une vue dégagée?

Johan *Regarde, Straub parle de "respecter l'espace" et peut-être peut-on dire que ses films commencent quand la bataille pour purifier la signification a déjà été gagnée. L'espace filmique qui reste (pour la pensée et les sentiments) est comme un hall de départ pour la fantaisie, relativement vide. Mais je ne respecte pas l'espace à chaque coup. Le film étant un regard photographique dans le temps sur le monde matériel et social, ses images m'envoient en permanence leur contenu: situations et symboles, lieux et lieux communs, histoires et allégations de tous alois. Les signes fins et gras que j'arrive à trouver pour ces contenus-là, je les place sans complexe — et plus le temps passe, moins j'ai de complexes dans ce domaine. J'essaie de n'exclure aucun niveau, et c'est pourquoi ma belle construction est constamment menacée par un langage vulgaire ou ronflant. En ce sens, je ne suis pas un cinéaste classique comme Straub l'est peut-être au fond, et un très grand! Je suis gêné en permanence par un trop ou un trop peu. Mon monde n'existe que par approximation.*

Louis Je vais t'expliquer! Ce que tu cherches, c'est, au moyen d'images symboliques, à désymboliser la symbolique. C'est ça ce que tu veux!

Johan ... *pour arriver à une autre sensation, à des émotions qui, en fait, se trouvent dans une terre inconnue. Et lorsque je suis en route pour cette terre, je suis très souvent pris de doutes. En fin de compte, je ne peux pas juger de l'effet produit sur les autres — bien que je puisse naturellement essayer — car je n'ai aucune pré-connaissance de ce terrain où la symbolique, l'histoire, l'information et même l'abstraction, commence à vaciller. C'est en filmant que je le découvre.*

Louis Tu sous-estimes le conditionnement historique des spectateurs. Ils sont toujours prêts à y voir tout de suite une signification. Pourquoi est-ce que tu te rends les choses si difficiles? Pourquoi tous ces détours compliqués?

Johan *Je pense qu'il ne s'agit pas de détours mais de pas en avant. Je suis conscient de travailler avec un langage décomposé et dont les composantes, les restes, gisent entas-*

sés les uns sur les autres. Ces restes nous sont constamment présentés dans un semblant d'ordre — par la télévision, par tout ce qui se passe — et je crois que l'histoire du film coïncide en grande partie avec la création de ce semblant d'ordre. D'un côté, je remarque toujours davantage combien je suis déterminé par une tradition, d'un autre côté, je suis conscient que cette tradition était déjà entamée au moment où, au cinéma, elle commençait à prendre corps. On taille dans la masse et on se retrouve ainsi plus nu devant l'image.

Louis Dans ce film — LE TEMPS — le problème est un peu différent, on a l'information permanente de la musique. L'abîme entre l'image à sens fixe et l'image à sens flottant se remarque davantage par le fait que le fleuve musical continue à couler. Il y a davantage de confrontation. D'ordinaire, la musique dans les films ne vient qu'en seconde ou même en troisième position. Mais toi, tu la fais vraiment retentir.

4. Deux temps

Johan J'ai remarqué au cours du montage, que ta musique conserve quelque chose d'imprévisible. Bien que je reconnaisse chacun des morceaux, car je l'ai entendue d'innombrables fois sur la table de montage, elle reste imprévisible, elle reste indépendante.

Louis C'est dans sa nature. L'opposition entre les notes longues et courtes, dont j'ai déjà parlé, est ici extrême. La base du morceau est un continuum musical, une ligne continue de longs accords, où se produisent peu de changements; au-dessus, on trouve un mouvement, composé d'une multitude de coups frappés, plus ou moins longs; c'est le mouvement directement perceptible que l'on suit dans le détail. L'attention se fixe donc surtout sur ce mouvement plus rapide, sur le moment lui-même.

Johan On ne maîtrise donc jamais tout à fait la structure plus large. C'est encore comme avec la lune lente et les arbres rapides. Peut-être que cela tient aux aspects de la mémoire, la mémoire à court terme et la mémoire à long terme.

Louis Oui. Mais en musique, les deux aspects doivent couler agréablement l'un dans l'autre. Les bons compositeurs savent en jouer avec raffinement. Le *Boléro* de Ravel suit aussi ce principe, avec la tension entre rapide et lent. D'ailleurs, si tu parles de musique classique, dans le sens musical spécifique, la concentration sur le moment lui-même est typiquement classique, car on n'avait pas, à l'époque de la musique baroque, l'idée de la longue durée. La baroque raisonne beaucoup à partir du **présent** musical, il s'agit davantage de broderies que de l'entité. Tout comme en architecture: la forme d'une église est moins importante que les babioles et les bricoles dont on l'emplit. Si on prend l'exemple de *La Passion selon Saint Mathieu*: Bach était moins intéressé de savoir qu'elle durait deux heures et demie que de pouvoir dire quelque chose de spécifique sur toutes les petites formes qu'on y trouve — c'est un catalogue de formes: une chorale, un air, un choeur, un ceci et un cela composés à une époque où la conscience d'une forme très longue commence juste à s'éveiller. On se trouve encore dans le continuum, on n'a pas de mémoire. Et dans cette situation, Bach est le premier qui va modifier les tonalités: ce morceau est en ré, il en fait un si mineur et c'est le début de l'articulation de la grande forme. C'est déjà le début de l'époque moderne, des Lumières, du Rationalisme je pense.

Johan Tu n'en as que pour la mémoire. Seulement, il y a chez toi un abîme entre la grande forme et le moment lui-même, entre le continuum et l'instant présent. Tu ne concilies pas ces deux temps. Est-ce que ce n'est pas une cassure? Est-ce que cela ne signifie pas que, toi aussi, tu te trouves placé en-dehors de la tradition?

Louis Non. Je pense au sujet de ce morceau la même chose que ce que tu dis de Straub, cela se situe très bien dans une évolution de la musique, dans une tradition du renouveau — la tradition révolutionnaire.

Johan Alors que moi, tout compte fait, je ne m'y sens pas à l'aise. Car cela reste malgré tout une tradition qui se trouve à l'intérieur de l'art. Je ne peux pas m'en contenter, bien que je sache que se tenir en-dehors de la tradition n'est guère possible non plus car on continue de rechercher un équilibre — aussi surprenante et sinieuse soit son origine. Le sentiment d'équilibre est pour nous une seconde nature. Notre champ d'action reste limité.

(Skrien, Amsterdam, mars 1984)

1/ Une carte de Louis Andriessen de San Diego, représentant la Coronade Bay Bridge, septembre 1982: "Cher Johan, fais le film le plus transparent possible. Et même, si c'est possible, ne tiens pas compte des piliers du pont, car même sans les piliers, la route resterait suspendue".

2/ FORTINI/CANI de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (Italie 1976)