

Après la projection du film Anna Magdalena Bach

Jacques Drillon et François Narboni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2753>

DOI : [10.4000/leportique.2753](https://doi.org/10.4000/leportique.2753)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2014

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Jacques Drillon et François Narboni, « Après la projection du film Anna Magdalena Bach », *Le Portique* [En ligne], 33 | 2014, document 4, mis en ligne le 05 février 2016, consulté le 12 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2753> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2753>

Ce document a été généré automatiquement le 12 avril 2021.

Tous droits réservés

Après la projection du film Anna Magdalena Bach

Jacques Drillon et François Narboni

- 1 François Narboni. – Nous allons continuer la discussion qui s’est esquissée tout à l’heure avec Jean-Marie Straub. Je vais tâcher d’y remettre un peu d’ordre car c’est parti dans tous les sens ! J’ai prévu quelques sujets – mais je suis sûr que ça va aussi partir dans tous les sens... – avec Jacques Drillon qui est présent avec nous, écrivain, linguiste, grammairien – son *Traité de la ponctuation française* est un de mes livres de chevet – musicologue, critique musical, cinématographique, littéraire. On ne l’a peut-être pas dit : musicien aussi, pianiste amateur. Et, transcripateur de musique. Il a entre autres réalisé de nombreuses transcriptions d’œuvres de Bach. De Beethoven aussi, si je me souviens bien...
- 2 Jacques Drillon – Non, du côté de Beethoven, j’ai fait un concerto avec sa 5^e symphonie. C’était plus audacieux, et plus raté.
- 3 F. N. – Et Mozart et Haydn aussi.
- 4 J. D. – Oui, je suis un monomane de la transcription. Dès qu’une chose arrive à un endroit, je la mets à un autre.
- 5 F. N. – La transcription est un art que pratiquait Bach comme tous les musiciens de son époque : prendre des morceaux qui sont écrits pour une formation et les arranger pour une autre. On en parlera peut-être aussi à propos des œuvres qu’on entend dans le film. On va parler de Bach, on va parler de musique, de musique au cinéma. Tout à l’heure, on a dit que je m’intéressais à la musique au cinéma. Non, je ne m’intéresse pas à la musique au cinéma. Je n’aime pas vraiment la musique au cinéma. Surtout, je n’aime pas la musique de film. J’aime des musiques de film, mais la musique de film me gêne le plus souvent, me gâche beaucoup de films. Ce ne sera peut-être pas le sujet parce que la *Chronique*, c’est un film, disons qu’on y filme la musique, mais il n’y a pas de musique de ce film, peut-on dire. C’est peut-être un peu alambiqué, mais ça s’éclaircira plus tard. Si on reprend par le début, déjà le titre, *Chronique d’Anna Magdalena Bach* – il faut toujours ralentir quand on dit ce nom, c’est difficile. Pourquoi *Chronique* et pourquoi pas ce qui

vient tout de suite en tête, et nous nous ferions vite corriger par Jean-Marie Straub, *Petite chronique*, ou *La Petite Chronique d'Anna Magdalena Bach* ?

- 6 J. D. – Parce que *La Petite Chronique d'Anna Magdalena Bach* est un livre qui est paru dans les années 1930. L'auteur est Esther Meynell, une Anglaise qui s'est inspirée des textes de l'époque, et qui a fait un peu sa sauce à elle. Le livre a eu énormément de succès. Mais le film de Straub s'appelle *Chronique*. Ça veut dire que ce n'est pas une adaptation du livre. Que c'est un film qui a été fait à partir de documents d'époque, qui ne sont pas très nombreux. Je crois qu'il en a fait une utilisation aussi complète que possible. On a des écrits de Bach, quelques-uns – il y a quand même un livre assez épais – qui sont beaucoup d'expertises d'orgue et des choses de ce genre. Et puis des lettres. On a aussi *Le Nécrologe* qui a été écrit par son fils. Et puis des témoignages d'un neveu, le neveu dont il est question à la fin, je crois que c'est le même – je n'en suis pas tout à fait sûr, dans cette famille, on se perd un peu. Et des articles du temps, des choses comme ça. Je crois que n'ont été écrites vraiment que quelques phrases de liaison ou quelques phrases qui ont été mises à la première personne, puisque c'est dit par sa femme. Voilà. C'est pour cela que ça s'appelle *Chronique*. Comme dit Straub, c'est une histoire d'amour, qui commence au début et qui se termine avec la mort d'un des deux membres du couple. Donc « chronique », ça dit ce que ça veut dire, ça vient de *chronos*, c'est une chose chronologique. Ça suit le temps qui passe et les événements, ça les décrit au fur et à mesure, et ça date... c'est très vieux. Les chroniqueurs Froissart et Commines, c'était à la fin du XIV^e siècle.
- 7 F. N. – Quand j'ai vu le film, il y a bien longtemps, j'avais lu auparavant le livre d'Esther Meynell et je pensais que c'en était l'adaptation. Et, on peut croire que ça l'est, d'une certaine manière. Il y a déjà la voix féminine, la deuxième femme de Bach qui parle, qui raconte la vie du cantor au jour le jour. Le livre d'Esther Meynell est un faux journal, une fausse chronique et le public y a longtemps cru. On s'est aperçu que c'était un faux je ne sais pas combien de temps après sa parution en 1925, 1930 ou 1932. Mais, ça en conserve le caractère justement, la voix féminine, la femme de Bach qui parle, qui raconte la vie et le travail de son mari.
- 8 J. D. – Et l'intimité.
- 9 F. N. – Oui. Je considère que c'est un très beau livre. Il est très émouvant. Esther Meynell était elle-même musicologue. C'est basé sur des sources fiables, il n'y a rien d'erroné là-dedans. Le ton est peut-être un peu désuet et sentimental par rapport aux critères actuels mais ça reste un beau livre.
- 10 J. D. – Il y avait deux biographies dont elle s'est inspirée. Il y avait Spitta et une autre biographie anglaise, Stanford Terry. Donc, elle a eu accès aux documents. Il y a ce ton qui lui est propre et qui est un peu commun parce qu'effectivement c'est la femme qui parle. Mais c'est un roman... Non, pas un roman, mais une chronique qui a sa valeur en tant que telle. Ce n'est pas scandaleux. Ce n'est pas *Ma vie* de Wagner écrite par sa femme, ce n'est pas non plus un nègre qui a fait ça. Le livre a été écrit sérieusement et avec amour, justement.
- 11 F. N. – À propos de Wagner, outre *Ma vie*, je recommande la lecture du *Journal* de Cosima Wagner. On parlait tout à l'heure d'artisanat, si vous voulez voir un artiste, un compositeur au travail au jour le jour, c'est très intéressant. On y retrouve comme dans le livre de Meynell, le travail quotidien du musicien, du compositeur, relaté par sa femme, même si Cosima a moins de douceur et d'aménité qu'Anna Magdalena, la

deuxième femme de Bach. Il y a un article de Boulez intitulé « Richard travaille » qui parle de ce journal.

- 12 J. D. – J’ai vu cette *Chronique* je ne sais combien de fois dans ma vie, et pourtant, il y a une chose que je viens de remarquer aujourd’hui pour la première fois, c’est qu’on ne voit jamais aucun auditeur. On ne voit que des gens qui font de la musique, mais personne qui l’écoute.
- 13 Jean-Marie Straub – Au début, elle-même. Le deuxième plan après le tourbillon de la cadence du 5^e Brandebourgeois, qui dure 24 photogrammes, on la voit, elle, qui était dans un coin sur un fauteuil. Elle écoute.
- 14 J. D. – Sa position d’épouse... C’est très bizarre parce que l’amour...
- 15 J.-M. S. – Elle n’était pas encore épouse à ce moment-là.
- 16 J. D. – Sa position d’auteur-épouse vous a autorisé à la mettre comme ça en train d’écouter son mari en train de faire la chose, si j’ose dire. Mais autrement, ce qui me semble extrêmement frappant dans ce film, c’est qu’il montre que la musique, jusqu’à une époque extrêmement récente, n’était pas faite pour être écoutée, mais pour être jouée. Pour moi, c’est une des composantes de la bombe, du terrorisme dont Straub parlait tout à l’heure : on nous fait revenir, on nous fait replonger à un moment où la musique était faite pour être jouée, pour être faite, et non pas pour être entendue. Effectivement, il y a des gens qui sont dans l’église, qui entendent les passions, les cantates, etc. Mais déjà, c’est un petit peu une perversion. En plus, ils participent quand même, ça fait partie de la cérémonie. Il n’y avait pas celui qui était sur la scène et celui qui est dans la salle... Ce qui est devenu la règle aujourd’hui. Aujourd’hui, c’est une infime minorité qui sait faire et d’autres qui regardent. C’est l’amour qui est devenu la pornographie. C’est comme si on allait voir des gens faire l’amour sur une scène. C’est exactement ce qui se passe maintenant : une toute petite fraction de gens savent faire, et les autres ne savent pas faire, ils viennent consommer. C’est très grave, tout simplement parce que la musique, à partir du moment où on ne la fait pas, on en jouit d’une manière extrêmement faible, infiniment plus faible que quand on la fait. C’est pour cela qu’on revient – qu’on revient toujours à cette histoire de transcription. La transcription permet de faire les choses à la place de ceux qui savent. Quand vous n’êtes pas un quatuor à cordes à vous tout seul, quand vous n’êtes pas un orchestre symphonique à vous tout seul, vous pouvez jouer la musique de quatuor ou d’orchestre au piano. Et à ce moment-là, vous y prenez un plaisir cinquante fois plus grand que quand vous écoutez le meilleur chef d’orchestre diriger votre symphonie de Beethoven. Non seulement vous y prenez un plaisir plus grand, mais vous la comprenez mieux, vous êtes dedans. C’est vous qui la faites, même si vous êtes un chanteur amateur, un pianiste amateur, et que tout est plein de fautes. C’est toujours beaucoup mieux que Karajan ou Leonhardt. Je trouve que c’est très frappant. On les voit tous, les petits gamins, ils font la chose, ils ont la partition et ils font la chose, ils chantent. On voit beaucoup les catogans aussi, mais derrière les catogans, il y a les voix qui passent. Je trouve ça fondamental. C’est un des côtés du terrorisme. Parce qu’il y en a d’autres, mais qu’on va examiner j’imagine les uns après les autres.
- 17 F. N. – Je voulais en venir aux musiques qu’on entend dans le film. Il y a comme une volonté didactique de présenter tous les genres de la musique instrumentale et vocale de l’époque de Bach. La musique instrumentale avec *Le Clavecin*, entre autres les grands cycles comme *L’Art de la fugue*, *L’Offrande musicale* ou *Les Variations Goldberg*, la musique d’orgue, la musique de chambre et la musique d’ensemble – on a parlé du 5^e

Brandebourgeois qui ouvre le film. Ensuite la musique vocale, avec, bien sûr, la cantate, qui est un genre surreprésenté dans le catalogue de Jean-Sébastien Bach, le genre fonctionnel, pourrait-on dire ; la messe avec la Messe en si mineur, la passion avec la *Passion selon Saint-Matthieu*. Il y a vraiment tous les genres. Je présentais souvent ce film à mes élèves quand on étudiait la période baroque et Bach en particulier. Ca leur donnait immédiatement une idée très synthétique des différents genres musicaux traités par Bach et ses contemporains. Seul l'opéra est absent de la production de Bach.

- 18 J. D. – Il y a aussi les pièces didactiques.
- 19 F. N. – Oui, celles pour clavecin et orgue écrites à l'intention de ses élèves, ses enfants en particulier.
- 20 J. D. – C'est une chose absolument admirable, extraordinaire, dans le catalogue de ce compositeur, c'est la qualité des pièces didactiques. Même quand il écrit un petit menuet de 32 mesures pour faire travailler le 5^e doigt à son élève, une petite chose à deux voix, toute simple, c'est absolument parfait. Ce n'est pas toujours très compliqué, mais c'est toujours parfait. Il avait conscience que Dieu voit tous et tout, et donc il ne pouvait pas se permettre de se relâcher, même dans l'exercice le plus modeste. C'était d'ailleurs aussi un trait d'époque. On ne peut pas voir un instrument de cuisine, un instrument scientifique, un instrument aratoire, avant la Révolution, sans qu'il ait une élégance, sans que les gens aient essayé de faire quelque chose de bien avec cela. Même un compas, il est tout de suite beau. Je crois qu'à cette époque-là, ils essayaient de toujours bien faire. En sorte que les fameux deux petits livres dont il est question, le petit livre d'Anna Magdalena et de Wilhelm Friedmann, des choses où il recopiait des petites pièces à travailler, sont des petits bijoux, au même titre que la *Messe en si*.
- 21 F. N. – Outre les musiques, il y a la présence de textes à l'écran ; textes musicaux, des partitions manuscrites. Il y a des lettres, il y a un décret, je crois à un moment, il y a des pages titres de partition, qui sont lus en voix off, en même temps qu'on peut les lire, on peut les déchiffrer. Qu'est-ce que ça vous dit ? Ça ponctue le film d'une certaine manière, ça a un rythme ? Comment le voyez-vous, comment l'entendez-vous par rapport aux musiques ?
- 22 J. D. – C'est plutôt à Straub qu'il faudrait demander. Mais il me semble que ça fait partie justement du fait que tout est authentique dans cette histoire. C'est ça d'ailleurs, je pense, le vrai point de départ intellectuel. Ces deux personnes, Straub et Leonhardt, se sont retrouvées sur ce terrain-là. À mon avis, ils ne pouvaient pas se retrouver sur beaucoup de terrains. Mais sur celui-là, ils pouvaient. Ils ont dit : on ne va montrer que des choses vraies. C'est-à-dire : on va montrer les vrais documents de ce moment-là, faire entendre la vraie musique, par les vrais instruments, dans les vrais lieux. Avec même un peu, parfois, d'après ce que m'a dit Straub une fois, presque de la manie : s'il était question d'un orgue de Silbermann, ils sont allés filmer l'organiste sur l'orgue de Silbermann et pas sur l'orgue d'à côté. Il faut se rappeler qu'à la fin des années 1950, les gens qui jouaient du clavecin, de la viole de gambe, qui avaient retrouvé tous les instruments anciens, les anciens solfèges, les anciennes pratiques, les anciens styles, la basse continue, etc., n'étaient pas foule. Aujourd'hui, il n'y en a beaucoup, beaucoup. C'est devenu un système, presque industriel. Mais à cette époque-là, c'était vraiment quelques personnes. Ces personnes-là se sont révélées par la suite être des pionniers, mais c'étaient des gens qui avaient seulement une conception, qui disaient : ces instruments-là sont plus propres à faire sonner cette musique que d'autres ; Monsieur Johann Sebastian Bach, à tel endroit, à Leipzig ou ailleurs, avait le son du clavecin dans

l'oreille au moment où il écrivait le *Clavier bien tempéré*, les *Partitas* ou les *Suites françaises*. C'est donc complètement absurde de vouloir les jouer sur un piano moderne qu'il ne connaissait pas. Il va falloir faire un tel travail ! C'est beaucoup plus difficile avec un instrument qui ne convient pas qu'avec un instrument qui convient. Voilà le point de départ. La matière instrumentale, la matière sonore produite par l'instrument, est directement assimilable. C'est un peu comme le lait maternel. Un bébé qui boit du lait maternel le digère entièrement, il y a très peu de perte. Et dès qu'il passe au lait de vache, tout de suite arrivent les selles et le reste : il ne le digère pas complètement, ce n'est pas fait pour ça. Avec les instruments, c'est exactement la même chose. Quand on essaie de jouer certaines choses anciennes avec un archet moderne, sur un violon moderne, c'est difficile, laborieux, on n'y arrive pas. Alors que ça passe tout seul avec l'archet ancien. Les triples cordes dans les concertos de Vivaldi, les choses comme ça, sont plus faciles à faire. Par exemple, cette musique est faite pour être jouée sans nuances : dans la musique de clavecin, il n'y a pas de nuances à mettre, si bien que le pianiste est obligé de faire un effort considérable, au piano, pour ne pas faire de nuances. Alors qu'on lui a appris depuis qu'il a cinq ans qu'il faut faire des nuances, il faut jouer doux, puis fort, etc. Là, justement, il faut qu'il fasse l'effort inverse. Bref, tout cela était d'abord extrêmement pratique. À la fois pratique et métaphysique, mais quand même d'abord pratique. On doit prendre l'outil adapté à ce qu'on veut faire : le marteau pour planter un clou, et non pas la clé à molette parce que le marteau est dans la pièce à côté et qu'on est paresseux. Voilà la question. La rencontre Straub-Leonhardt se fait là-dessus. D'un côté, il y a un cinéaste qui veut faire une œuvre où il y a des faits, rien que des faits, et des faits avérés, justes, et un musicien, qu'il a choisi à l'oreille, comme par hasard, ce qui est quand même assez étonnant, et qui, lui, dans son métier de musicien, veut faire la même chose. Voilà pourquoi cette *Chronique* est particulièrement réussie à cet égard. Il y a une espèce d'adéquation complète entre la manière de montrer la chose en train de se faire et la chose qu'on montre. Et les gens pour le faire.

- 23 F. N. – Par rapport à cet aspect documentaire dont vous venez de parler – on a utilisé ce terme tout à l'heure – dans les films musicaux, souvent, quand la musique arrive, c'est un moment fort, c'est un point culminant, c'est un climax (pour employer un terme musical). Je me souviens avoir lu, je crois que c'était une interview de Straub ou une citation je ne sais plus dans quoi, où il disait qu'il voulait éliminer ça au profit de points qui s'enchaînent – ça rejoint peut-être l'idée de chronique – de manière égale. Qu'il n'y ait pas un moment supérieur à un autre. Que le dialogue à un moment avec le préfet soit égal au morceau musical qui vient. Que la traversée d'un couloir soit égale au début de la *Passion selon Saint-Matthieu* qui s'enchaîne. Il parle de points. C'est drôle parce que je me souviens qu'il comparait ça – il faudrait vérifier, Jean-Marie, vous nous direz – aux « points » de Stockhausen, les « *punkt* » dans ses œuvres de la fin des années 1950. Il y a deux œuvres, *Punkte* et *Kontra-Punkte*, où il développe cette théorie du point, cette espèce d'alignement où il n'y a pas un dramatisme avec quelque chose qui monte à un moment pour redescendre ensuite. Il y a une série de points qui sont intenses, chacun a son intensité – sa micro-intensité locale ! – ils sont mis comme ça bout à bout.
- 24 J. D. – Oui. Je pense que ça va même plus loin que ça. Ce film est une œuvre qui s'inscrit dans... C'est l'après Proust. Je vais aller vite, mais Proust est le premier à avoir aplati les choses, à avoir dit : *rien ne doit dépasser*. Il l'a fait au moment où Schönberg aplatissait, et au moment où la peinture aplatissait aussi, mais peu importe, c'est encore une autre histoire. Proust a dit : *rien n'a plus d'importance qu'autre chose, tout doit être plat*. Et

d'ailleurs dans l'étude qu'Élisabeth de Gramont lui a consacrée – elle s'appelle Élisabeth de Gramont, duchesse de Clermont-Tonnerre, et on a l'impression que c'est ridicule, mais c'est un livre absolument formidable – elle dit : « *L'œuvre de Proust est un tapis* ». C'est absolument plat. Tout a la même importance, absolument tout, depuis la fleur de pommier jusqu'à la jalousie, en passant par l'affaire Dreyfus et la chaussure qui trébuche sur le pavé. Tout cela forme un tapis. Mais rien ne doit dépasser. La vie, elle est faite de ces petites vibrations dont parle Deleuze à propos de Leibniz. Comment dit-il ? Un fourmillement de petites inclinations, quelque chose comme ça. Tout s'interpénètre et rien ne doit écraser le reste. Si on veut rendre compte de la vie, on doit tenir compte de toutes ces petites choses-là, et surtout n'en faire dépasser aucune. On a l'effet de montage aussi, cette espèce de montage hyper sec, avec parfois même encore davantage. Au-delà du montage, puisque la fin chevauche le début de la suite, on a une espèce de tuilage qui se produit, de manière que tout s'enchaîne, tout le temps, toujours sur le même plan. Ça me semble être, non seulement une technique de récit, mais aussi une morale créatrice.

- 25 F. N. – Alors d'où vient l'émotion s'il n'y a pas justement d'évolution dramatique vers des moments culminants qui ensuite retombent ?
- 26 J. D. – Parce qu'on a appris. Proust nous a appris que l'émotion ne vient jamais au moment où elle doit. Et que, donc, si l'on provoque une émotion synchrone avec l'événement qui la produit, on obtient effectivement des courbes irrégulières, mais que dans la vie, cela ne se passe pas ainsi. Votre mère meurt et vous souffrez vingt ans après, parce que vous êtes décalé. Tout est décalé. C'est tellement compliqué, il y a tellement de choses qui s'imbriquent qu'effectivement, petit à petit c'est comme la mer vue de haut : c'est plat. Quand on s'en approche, ce plat est fait de petites vaguelettes. Mais pas de loin.
- 27 J.-M. S. – Je vous remercie. Ça me plaît beaucoup ça. Cette histoire Proust, ça me plaît beaucoup. Par ailleurs, pour ce que vous avez dit précédemment, je voudrais juste préciser un truc. Quant à la rencontre avec Leonhardt, le point crucial, c'est très simple. C'est central. C'est de remonter le courant après Mendelssohn. Ce brave Mendelssohn qui a tellement œuvré pour nous remémorer l'existence de Bach. Naturellement, il a monté la *Passion selon Saint-Matthieu* avec 150 personnes, etc. Or, nous, notre idée de départ, avec laquelle on est allés trouver Leonhardt, on lui a dit : pour un chœur, 3 garçons par voix. Un chœur, 12 chanteurs. Pour la *Passion selon Saint-Matthieu*, deux chœurs, 24 chanteurs, plus le *cantus firmus*. Il a dit : évidemment, vous avez parfaitement raison. Et c'est tout. C'est là-dessus que la rencontre a eu lieu. Sur l'effectif des exécutions.
- 28 F. N. – Est-ce que ce film apporte une image particulière de Bach ? On a conservé de lui quelques portraits mais c'est surtout une image mentale, morale, historique qu'on a de Bach. Une image un peu abstraite, austère, du grand compositeur et puis, aussi, celle du bon père de famille avec ses dix-huit enfants. Ces deux images se confondent en quelque chose d'assez traditionnel. Est-ce que le film apporte quelque chose d'autre ?
- 29 J. D. – Je ne sais pas. Le personnage de Bach, c'est quelqu'un de tellement transparent. Apparemment transparent. Avec tout ce qu'on a de lui, on peut expliquer un certain nombre de choses dans la création artistique, comme vous le savez. On peut quand même grignoter pas mal, aller démonter... Pfitzner, le compositeur allemand, l'auteur de *Palestrina*, a écrit un petit texte sur la *Rêverie* de Schumann. Il dit : c'est complètement inexplicable, magique, il n'y a rien à dire, il n'y a pratiquement rien là-

dedans, et on pleure tout du long, c'est un miracle, c'est Dieu, c'est magique. Et Berg, le compositeur viennois, lui répond : mais qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Ce n'est pas magique du tout, moi je vais vous montrer pourquoi ça fonctionne si bien, cette *Rêverie* de Schumann. Et Berg en fait une analyse, où il explique à quel point ces fameux accords qui arrivent à la fin des petites montées sont étagés dans la complexité d'une manière absolument méthodique et systématique. Et que si l'émotion monte et que si la tension naît, c'est parce que Schumann a réussi à les ordonner exactement comme il fallait, que c'est de plus en plus douloureux. L'article de Berg est très technique, il dit : 7^e diminuée ici, plus la 9^e ajoutée, etc. Tout cela est exact. Mais une fois qu'on a dit ça, il reste une espèce de sphère à l'intérieur, de sphère dure, brillante, qu'est l'imagination. Effectivement, on n'entre plus dedans. On peut analyser, mais l'imagination qui est au centre reste absolument opaque. Pas opaque, massive. Une espèce de métal chimiquement pur. Dans Bach, on sait des choses par ce qu'il a écrit, par sa musique, on devine des choses. Mais le centre...

- 30 F. N. – Je compare avec – je vais peut-être me faire huer – *Amadeus* de Milos Forman. Quand ce film est sorti, tout le monde était content parce que tout d'un coup, on n'avait plus l'image du Mozart petit enfant génial et sage, jouant du clavecin les yeux bandés sur les genoux de Marie-Antoinette. On avait un Mozart un peu punk et scatologique, disant plein des grossièretés. C'était une nouvelle image de Mozart qui apparaissait – disait-on – grâce au cinéma.
- 31 J. D. – Si on avait écouté la musique de Mozart avec un peu d'attention, on y aurait vu tout ce qu'il y avait dans *Amadeus*, et qui y était filmé comme un cochon. Quand il fait par exemple un divertissement pour vents, une musique de plein air qu'on lui a commandée, pour quelques florins, il fait des menuets en double canon renversable, je veux dire des choses hyper savantes, dans une musique faite pour être écoutée dehors, en buvant du punch. Ou bien quand il met en plein milieu d'un mouvement lent une espèce de cadence incroyable, comme dans le mouvement lent du concerto en ré mineur, qui est d'une violence extrême, rapide, etc. On voit très bien que c'est quelqu'un qui a toujours truqué. Il a menti constamment. Il a dit : je vais vous faire un petit menuet, imbéciles ignorants, vous allez voir ce que vous allez voir. Et il leur fait un machin qui fait exploser la tête des savants. Et ils ne s'en rendent même pas compte, ils écoutent cela comme de la musique légère. On voit bien que c'est cela, son rapport avec la noblesse, avec les autres, les Autres qui l'empêchent de vivre comme il veut, qui l'empêchent de faire comme il veut. Ça se voit dans sa musique tout le temps. Il suffisait de lire ses lettres. Ce n'était pas la peine de dire : Mozart n'est pas celui qu'on croit, il suffisait d'écouter avec un petit peu d'attention et de voir à quel point il fait croire que c'est symétrique alors que c'est asymétrique ; il fait un thème de mouvement lent en prenant le thème du mouvement rapide et en triplant les valeurs de note. C'est plein de trucs, de grimaces, de sarcasmes, c'est terriblement vicelard, Mozart. Il suffit d'écouter. Bref, ceci pour en finir avec *Amadeus*. Le problème avec Bach, c'est qu'on a toujours ce Dieu qui est au-dessus et qui retire son épaisseur au personnage qui est dessous : il n'est pas... empilé, il est tout d'un bloc, il fait toujours le mieux qu'il peut. Et il peut énormément, il a un pouvoir créatif complètement monstrueux. Mais ce n'est pas le seul. Mozart était pareil, Schubert aussi. Donc, on bute sur ce que j'ai appelé cette sphère dure tout à l'heure, on bute très vite, on a très peu de chair autour.
- 32 F. N. – Je fais une parenthèse sur les compositeurs au cinéma. Les vies de compositeurs, les biopics comme on dirait aujourd'hui. Il y en a assez peu pour les musiciens

classiques. J'ai cité *Amadeus*. Je crois que sur Jean-Sébastien Bach, il n'y avait à l'époque que le film des Straub. Il y a une curiosité, un film très rare que j'ai vu il y a bien vingt ans. Un film tourné en Allemagne, en 1941. Un film non pas sur Jean-Sébastien Bach, mais sur son premier fils, Wilhelm Friedemann. Le film s'appelle *Wilhelm Friedemann Bach*, de Traugott Müller, je l'ai vu dans un festival sur la musique au cinéma au Louvre. On peut penser que sous le Troisième Reich, en pleine guerre, on avait autre chose à faire qu'un film sur Wilhelm Friedemann Bach ! Encore sur Jean-Sébastien, ça aurait pu être un film nationaliste vantant le génie allemand éternel. Mais sur Wilhelm Friedman Bach, c'est vraiment curieux, car bien que très doué, le plus doué de ses fils selon Jean-Sébastien lui-même, il a mené une vie assez dissolue, sordide même et a fini dans la misère la plus crasse. C'est lui, le jeune Wilhelm Friedemann, qu'on voit jouant du clavecin au début de *Chronique*. Voilà. Sinon, je n'ai pas trouvé avant *Chronique*, d'autres films avec Bach, après oui.

- 33 J.-M. S. – Le film sur Wilhelm Friedemann est parfaitement clair. Ils le font mourir sur un tas de fumier avec des Tziganes.
- 34 F. N. – Pardon ?
- 35 J.-M. S. – Ils le font mourir littéralement sur un tas de fumier avec des Tziganes.
- 36 F. N. – C'est étonnant de montrer ça à l'époque, le nom de Bach jeté ainsi au fumier. J'ai trouvé quelques films après *Chronique*. *Johan Sebastian Bach, The cantor of Saint-Thomas*, de Colin Nears (1984) ; *My name is Bach* de Dominique de Rivaz (2003) ; *Il était une fois Jean-Sébastien Bach* de Jean-Louis Guillermoz (2003, je ne sais pas si c'est un western !) ; *Le silence avant Bach*, du père Portabella (2008). Je n'ai pas vu ces films, je ne sais pas ce que c'est. Voilà pour Bach au cinéma. Je ne parle pas de sa musique qui a été sur-utilisée à toutes les sauces dans de nombreux films de tous les pays, de toutes les époques. On a déjà parlé de Leonhardt. J.-M. S. vous en a parlé tout à l'heure. Je rappelle que Jacques Drillon est l'auteur d'un essai intitulé *Sur Leonhardt*, de 2009, qui aborde le musicien sous différents angles. Il y a un chapitre sur le livre que Leonhardt a consacré à *L'Art de la fugue (L'Art de la fugue, dernière œuvre de Bach pour le clavecin, 1952)*, un ouvrage musicologique très intéressant. Et, dans le même chapitre, on a justement l'histoire de *Chronique d'Anna Magdalena Bach*. Le livre est dédié « À Straub ». Est-ce qu'il y a des choses à ajouter, Jacques Drillon, sur Leonhardt ? Il ne ressemble pas à Bach quand même ?
- 37 J. D. – Il ressemble au portrait d'Erfurt, mais le portrait d'Erfurt est un faux, paraît-il. Mais non, il ressemble à Scarlatti, on n'y peut rien, c'est comme ça. Ça tombe un petit peu à côté...
- 38 F. N. – Bach était plutôt enrobé et...
- 39 J. D. – Enfin, ça dépend. Il n'a pas toujours été enrobé non plus.
- 40 F. N. – Là aussi, c'est encore l'image qu'on en a. De quelques portraits.
- 41 J. D. – Oui, c'est le portrait d'Hausmann qui le montre un peu gras.
- 42 F. N. – Ce n'est pas du tout le portrait de Leonhardt.
- 43 J. D. – Ce que je voulais dire, c'est qu'il y a une chose qui me séduit beaucoup là-dedans, et qui rapproche Leonhardt de Straub. C'est l'espèce d'incroyable réserve vis-à-vis des sentiments, la distance. L'amour qui circule dans ce film-là passe à travers de tout petits signes. L'amour entre elle et lui d'abord. Je trouve qu'il y a un plan formidable, quand il est en train de lire cette lettre qu'il a écrite, où il se plaint du recteur. Elle est à

côté, et l'écoute lire. Elle est un peu inquiète, elle se dit : « Qu'est-ce qui va se passer ? Il est encore en train de râler... » Je trouve que le silence d'Anna Magdalena, debout à côté de lui en train de lire, c'est l'amour dans ce qu'on peut montrer de plus fort, et en même temps, de la manière la plus discrète possible. De même, l'amour qu'on peut porter à Leonhardt... Deux plans montrent que Leonhardt n'est pas qu'un musicien qui bouge ses mains sur un clavier, une machine à faire des notes. Dans le film, il est lui-même très strict, très sévère, il a une perruque – ils ont tous des perruques, ils ont tous les mêmes cheveux, ce qui fait qu'ils se ressemblent tous. Et puis, la perruque lui cache le visage, on ne le voit pas bien. Bref, il est très peu humain là-dedans. Et en plus il ne joue pas. On lui a demandé de ne pas jouer, je veux dire de jouer comme un comédien, de ne pas mettre le ton, toutes ces choses dont Bresson nous a débarrassées. Et Straub. Donc, la personne de Leonhardt, en tant qu'il incarne Bach, est très peu présente. Mais il y a quand même deux endroits où on le voit filmé en gros plan. Et il me semble que Straub dit tout d'un coup : cette fois-ci, je vous le montre. Il joue la 25^e *Variation Goldberg*. Il n'est pas au fond de la tribune, là-bas, à battre la mesure, parce qu'à cette époque-là, la direction de Leonhardt, c'était ça : du 3/4 ou 4/4, sans en faire plus. On ne peut pas dire que ce soit très, très élaboré. Enfin peu importe. Je ne le laisse pas là, très loin, comme j'aurais pu, je ne le montre pas de dos. Je vais vraiment vous montrer son visage parce que ce visage est d'une beauté incroyable, d'une noblesse et d'une élégance qui correspondent exactement à ce qu'il est en train de jouer. Il est en train de jouer justement une chose qui est déchirante, cette 25^e Goldberg, un des rares endroits dans toute l'œuvre de Bach où il s'épanche. On pourrait même dire qu'il dit je, à la manière de Chateaubriand ou d'un romantique. Une petite exception. Et justement, pour cette exception-là, on nous fait une petite exception, et on nous le montre devant ce mur blanc irrégulier, qui est un écho aux irrégularités de son visage. Et là, c'est un plan d'amour. Il n'y a rien à faire. C'est comme quand Griffith invente le gros plan pour montrer la femme qu'il aime. C'est vraiment ça. Et partout ailleurs, Straub parle en creux, parce que c'est en creux : je ne vous en parle pas, je ne vous parle pas de l'amour, c'est vous qui allez le trouver, c'est vous qui allez le deviner, parce que c'est plus fort quand on devine que quand on montre. Je trouve que c'est vraiment, comme dirait Nietzsche, grand style. Et le deuxième plan, c'est quand il est en voiture, et qu'il sourit.

- 44 F. N. – J'aurais aimé qu'on lise ce passage que j'aime beaucoup dans votre livre, sur le mur bossué du musée de Nuremberg.
- 45 J. D. – Je crois que je me suis trompé, ce n'est pas celui du musée de Nuremberg. Il me semble que ça a été déplacé.
- 46 J.-M. S. – C'est un clavecin.
- 47 J. D. – Le clavecin est de Nuremberg.
- 48 J.-M. S. – C'est un des plus beaux clavecins qui nous soient parvenus. C'est un Grimaldi de 1750. Et il est au musée de Nuremberg.
- 49 J. D. – Oui, mais là où il est filmé, c'est dans le musée de Nuremberg ?
- 50 J.-M. S. – Oui, parce qu'ils ne voulaient pas. On ne voulait pas prendre le risque de le sortir. On aurait pu les convaincre, mais on a préféré filmer là. C'est le mur exactement où se trouvait le clavecin.
- 51 J. D. – Ah bon, d'accord.
- 52 J.-M. S. – On s'est même gardés de le déplacer de quelques centimètres. On a filmé où il était.

- 53 F. N. – On pourrait lire ce passage...
- 54 J. D. – « Une scène de la *Chronique* fait exception à cette politesse, lorsque Leonhardt joue la 25^e des *Variations Goldberg* dans une salle du musée de Nuremberg transformée en chambre de musique. La caméra quitte lentement ses mains pour se fixer sur son visage qui se détache sur un mur blanc, un mur bossué de fronts et de joues, un mur de cellule monastique, comme si le mur jouait aussi. En sorte que ce visage, qu'on ne devrait pas voir d'aussi près, se coule dans la matière du mur. Ce n'est plus un musicien qu'on montre, et qui perturberait la perception de la musique, c'est la musique remise dans son élément : l'homme qui la fait, le mur qui les abrite et l'esprit qui souffle sur tout cela. Telle est la magie des arrière-plans et des cadrages des Straub. Et le mouvement d'appareil est si lent, si doux, si retenu, qu'on se prend à penser que même Monsieur Gustav Leonhardt a consenti un jour à être cela, à être vu, exceptionnellement, comme un visage aimé ».
- 55 F. N. – Après le chapitre sur le film, il y a dans le livre une partie biographique qui relate la carrière de Leonhardt et le mouvement du renouveau de la musique baroque à partir des années cinquante dont il a été l'un des pionniers. On y parle du retour aux instruments anciens, à la manière de les jouer, à la manière d'interpréter cette musique. Parce qu'il faut voir que celle-ci, depuis le temps, était passée par le filtre de l'interprétation romantique et des instruments modernes. Et là, il y avait un retour à une certaine forme d'authenticité. Comment peut-on faire le lien entre un mouvement qui, bien que revendiquant un retour aux sources du passé, est considéré à l'époque comme révolutionnaire, et un film qui est révolutionnaire pour tout ce dont on a parlé depuis tout à l'heure ?
- 56 J. D. – Je dirais que c'est une question précisément de respect. Ce qui est très frappant dans ce film, c'est que tout est respecté – et c'était un petit peu le point de départ aussi de ces musiciens, qui allaient dans les bibliothèques, qui allaient voir comment il fallait vraiment faire pour véritablement respecter le texte. Ce n'était pas un respect castrateur, ce n'était pas un respect qui étouffe. C'était un respect vivant. C'était : comment faire pour que ça vive le mieux. Si on aime cette musique, si on la respecte, à ce moment-là, elle va être plus émouvante et vivre mieux. Et il est encore plus rare, et même impossible aujourd'hui, de respecter le public. De lui dire : vous, tout le monde, nous, nous sommes capables d'écouter un chœur entier de Passion de Bach en plan fixe pendant les je ne sais plus combien, 8-9 minutes ou 10 minutes, que ça dure.
- 57 J.-M. S. – 7 minutes 30.
- 58 J. D. – 7 minutes 30. Bravo. Voilà ce que ça dit. On voit un type qui joue le *Ricercar a 6* de l'*Offrande musicale* sur un clavecin, et on vous le laisse comme ça, et on vous dit : débrouillez-vous avec ça. On ne va pas vous en faire de la sauce, on ne va pas vous en faire du Karajan. On ne va pas vous en faire du Clouzot non plus. N'oublions pas que c'est ça qui s'était passé. La dérive entre Bach jouant du clavecin et Mendelssohn dirigeant la *Saint-Matthieu* avec 150 musiciens, cette dérive-là, on l'avait eue aussi au cinéma. Quand Clouzot a filmé Karajan en train de diriger le 5^e de Beethoven, ils n'ont respecté personne, ils n'ont pas respecté le texte, ils n'ont pas respecté les musiciens et ils n'ont pas respecté les spectateurs. Puisque tout est fait en play-back, et que Clouzot, d'accord avec Karajan, voulant rendre la chose encore plus boche, encore plus militaire, engage des contrebassistes supplémentaires pour avoir 12 contrebasses alignées, toutes pareilles, rangées exactement comme des soldats au pas de l'oie. C'est ça qui se passe. Alors au début du trio du scherzo, quand toutes les contrebasses jouent à l'unisson à

toute vitesse et qu'on voit tous les archets qui font semblant – encore une fois, dans *Chronique*, ils ne font pas semblant, ils font la vraie musique – tous les archets qui font semblant en même temps, il y a quelque chose qui vous galvanise et vous terrorise en même temps. On entend les bruits de bottes derrière, l'armée allemande. Et on nous prend pour des cons puisqu'on nous dit : vous avez besoin de ça pour aimer la 5^e de Beethoven. Si on ne vous montre pas 12 contrebasses, alors qu'il n'y en a que 6 qui jouent dans la bande-son, si on ne vous les montre pas comme les petits élèves dans le réfectoire de Leipzig, le long de la table, bien rangés, vous n'allez rien comprendre, vous n'allez pas jouir, vous n'allez pas faire comme il faut. Et on s'est « clouzotifiés » petit à petit. Et encore, Clouzot c'était Eisenstein à côté de ce qui se passe maintenant. Car depuis, il y a eu la télé qui est passée là-dessus. Les gens de la télé sont devant des machines avec des boutons correspondant aux caméras et ils font un montage au fur et à mesure, en *live*. Ils appuient sur le bouton correspondant à telle ou telle caméra, à peu près au petit bonheur la chance, parce qu'ils s'emmerdent tellement dans leur cabine qu'ils pensent que le spectateur s'ennuie aussi. S'ils changent de plan toutes les trois secondes, et même parfois toutes les demi-secondes, s'ils filment absolument n'importe quoi, le cou du pianiste, sa jambe, filmée du dessus, en surimpression, avec trois pianistes mélangés, des effets de miroir, de fondu, etc., c'est parce qu'ils pensent qu'on s'ennuie. C'est ça, le cinéma de droite, pour moi. Un cinéma qui dit : ce que je filme m'emmerde, je suis très bien payé pour le faire, je le passe à des gens qui vont sans doute s'emmerder aussi, donc l'argent du film, je vais l'utiliser à ce qu'ils s'emmerdent le moins possible. C'est du mépris de A à Z. Il me semble que dans *Chronique*, c'est le contraire. Nous sommes grands, tous, nous sommes des adultes, plus ou moins intelligents ou sensibles, mais vraisemblablement capables de voir un vrai film. Il y a des génies, ils s'appellent Jean-Sébastien Bach ou Mozart, il y a des gens très, très talentueux qui s'appellent Leonhardt ou un autre, il y a moi, le cinéaste, il y a le spectateur – Tous ces gens-là méritent qu'on leur livre les choses dans l'état dans lequel elles sont, sans afféterie, sans effet. Les films tournés à La Roque d'Anthéron sur les pianistes, c'est totalement dément. Les espèces de travellings autour de Vanessa Wagner, avec plan fixe sur le tatouage qu'elle a sur l'épaule ! C'est un papillon ! Elle a un papillon tatoué sur l'épaule, quelle histoire ! Et pendant ce temps-là, elle joue du Chopin... C'est fou, ce mépris ! Dans *Chronique*, il n'y a jamais trace de mépris, pour rien, de la part de personne. Je crois que c'est aussi là-dessus qu'ils se sont retrouvés, Leonhardt et Straub : sur le fait qu'on peut respecter absolument toute la chaîne humaine, de Bach au spectateur.

- 59 F. N. – On a parlé de beaucoup de choses. On peut peut-être passer à des questions, des remarques, des commentaires... Non ? Il est tard... Je veux juste terminer par quelque chose qui n'a pas grand-chose à voir, une note un peu amusante. À un moment, vous parliez des influences de Gustav Leonhardt quand il commence le clavecin dans sa jeunesse, plutôt de ses non-influences, puisqu'il n'y avait pas grand-chose à l'époque. Vous citez les clavecinistes de l'époque. Alors, il y a un personnage dont j'avais entendu parler, mais oublié depuis, ça me l'a remis en tête, très étonnant, qui s'appelle Violet Gordon Woodhouse (1872-1951), qui est tout à fait extraordinaire. J'ai retrouvé sa trace sur internet. J'ai des photos d'elle. On peut peut-être en dire un mot parce qu'il faut que vous découvriez cette personne qui est essentielle. Allez-y !
- 60 J. D. – Moi, je peux vous parler de Landowska mais pas de Woodhouse.

- 61 F. N. – C'est une Anglaise qui a participé au renouveau du clavecin au début du XX^e siècle, parallèlement à Wanda Landowska. Le clavecin avait complètement disparu au XIX^e siècle au profit du piano. Puis, il est réapparu au début du XX^e, grâce surtout à Wanda Landowska. Mais Violet Gordon Woodhouse avait même anticipé sur Wanda Landowska. Cependant, ce n'est pas tellement pour ses qualités musicales qu'on se souvient d'elle aujourd'hui. Elle était mariée et avait conclu avec son mari un accord pour ne pas consommer son mariage afin de pouvoir se consacrer intégralement à son art ! Il y avait donc la une sorte d'abnégation qui faisait presque d'elle une sainte. Mais, en même temps, elle vivait avec trois amants qui sont arrivés régulièrement, à quelques années d'intervalle. On appelait ça le Woodhouse circus, le cirque de Woodhouse !
- 62 J. D. – J'aurais voulu être le mari.
- 63 F. N. – Ce qui est curieux c'est que ça ne semble même pas avoir fait scandale à l'époque. Dans l'Angleterre post-victorienne, tout de même... Un jour, on a demandé à un des amants ou au mari, je ne sais plus, s'il n'y a jamais eu de discorde entre eux ? Et, l'un des hommes de répondre : juste une fois sur un point au cricket, on n'était pas d'accord sur la longueur de la balle ! Sur cette touche très peu straubienne, je remercie Jacques Drillon de sa présence, l'équipe de Ciné Art qui nous a invités, le spectateur fidèle et passionné et, bien sûr, Jean-Marie Straub à qui ce festival est consacré.
-

AUTEURS

JACQUES DRILLON

Jacques Drillon, docteur en linguistique, producteur à Radio France, fonde en 1978 *Le Monde de la Musique*, en 1995 la revue *Symphonia* et prend, en 1981, la succession de Maurice Fleuret à la rubrique « Musique classique » du *Nouvel Observateur*. Il est l'auteur de nombreuses publications sur la musique, le cinéma, le théâtre.

FRANÇOIS NARBONI

François Narboni débute comme musicien de jazz et mène parallèlement des études l'écriture musicale ; il entre au Conservatoire National supérieur de Paris et obtient le premier prix de composition. Ses œuvres ont fait l'objet de commandes de nombreuses institutions : l'État français, Radio-France, l'Université de Paris VIII et l'IRCAM.