



Der Bräutigam, die Komödiatin und der Zuhälter

Jean-Marie Straub i Danièle Huillet

Straub i Huillet conceben el cinema com un acte de resistència que proposa, sempre mitjançant la combinació de la passió estètica i política, un radical treball de rescriptura d'altres obres. Les seves pel·lícules llegeixen/rescriuen peces de teatre o d'òpera, textos en vers o en prosa per realitzar una sistemàtica depuració dels elements primaris del cinema –la imatge, el so, la paraula, la música, els gestos-. En les seves lectures de San Juan, Hölderlin, Mallarmé, Kafka o Pavese, Straub-Huillet construeixen una obra aïllada, gairebé sense punts en comú amb altres cineastes (Griffith o Bresson) i que s'emparenta amb els preceptes ètics i estètics de Cézanne.

Der Bräutigam, die Komödiatin un der Zuhälter, integrant una redució de la peça de Ferdinand Bruckner

Krankheit der Jugend (1926) i tres poesies de San Juande la Cruz, 1968, 23 min

Toute révolution est un coup des dés a partir del poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Stéphane Mallarmé, 1977, 10min

Cézanne a partir dels diàlegs de Cézanne amb Joachim Gasquet, 1989, 51min

1a Part

Presentació de *Der Bräutigam, die Komödiatin und der Zuhälter* per Jean-Marie Straub

He acabat de rodar a principis d'agost un curtmetratge que consisteix en:

1) un travelling bastant llarg per una vorera de la perifèria de Munic, on cada nit hi ha noies que esperen fer-se abordar per automobilistes.

2) Una peça teatral de deu minuts, amb set personatges i tres actes filmats en un sol pla fixe: "Krakenheit der Jugend" ("La malaltia de la joventut") de Ferdinand Bruckner, condensat per mi mateix i posat en escena per un petit teatre de Munic.

3) Una breu persecució dins i fora de la ciutat: el promès (un actor negre que ara apareix per primer cop en el film) deixa l'apartament de l'actriu (a qui havíem vist recitar el paper principal al teatre), puja al seu cotxe i se'n va: un cotxe el segueix, però en desembocar a un carreró sense sortida a la vora de l'Isar, abandona el seu cotxe i es llença a l'aigua, amb l'esperança d'escapar del seu perseguidor escalant el penya-segat rocós i poblat d'arbres de l'altre riba; però no és fins que es troba a dalt d'aquest penya-segat que aconsegueix desempallegar-se del seu perseguidor (que resulta ser un actor secundari de la peça teatral) precipitant-lo al buit.

4) Una benedicció nupcial (en una església de Munic): del promès i l'actriu, per un jesuïta.

5) Un epíleg (al voltant i dins d'una petita casa situada a les afores de la ciutat, i de la qual l'actriu té les claus), on veiem:

a) el promès i l'actriu parlant alegrement servint-se de quatre estrofes de dos poemes de Juan de la Cruz (traduïdes per mi mateix paraula a paraula al alemany)
b) el rufià que apareix i es fa matar (amb el seu propi revòlver) per l'actriu en presència del seu promès;
c) l'actriu conclou el film amb sis estrofes d'una tercera poesia de Juan de la Cruz.

Jean-Marie Straub,
Cahiers du Cinéma núm. 205, 1968.

El judici final de Mao

Machorka-Muff (1963) era un film de vampir, *Nicht versöhnt, o la violència només ajuda on la violència regna* (1965) un film místic, *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) un film marxista; *Der Bräutigam, die Komödiatin und der Zuhälter* és un film-film, i no és això en absolut una cosa menor...

I és també el més aleatori dels meus films -i el més polític-, perquè:

1) és una mica el judici final de Mao o del tercer món sobre el nostre món.

("Si els *arxireaccionaris* del món – fins i tot avui, demà i passat demà -encara inflexibles- però no forts – merda de gos")

que 2) va néixer sota l'efecte de la impossible revolució parisenca de maig (tot l'últim pla, i la música inicial i final: "Du Tag, wann wirst du sein... Komm, stelle dich doch ein").

I que 3) explica un succés (no hi ha res més polític que un succés): els amors d'una antiga prostituta i d'un negre –en relació amb els extractes d'un text teatral de Ferdinand Bruckner!, [...]

Jean-Marie Straub. *Il guidizio finale di Mao*, "Cinema & Film", nn. 7-8, hivern-primavera 1969.

NOTA:

Els directors Jean-Marie Straub i Danièle Huillet no han autoritzat el subtítol de les pel·lícules. D'acord amb el seu desig exprés *Der Bräutigam, die Komödiatin un der Zuhälter* es projectarà en V.O. alemanya amb subtítols en francès i *Toute révolution est un coup des dés* i *Cézanne* en V.O. francesa.

Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter per Philippe Garrel

Això comença com una novel·la de Pavese. En més líric i més desesperat (si es que pot ser-ho). De seguida ve el petit teatre, i és per aquest motiu que volia tornar a veure aquest film per aquest petit teatre semblant al teatre del meu film *Le Révélateur*.

Jean-Marie Straub era a Munic l'any 1968 per rodar aquest film. Jo era a Munic per *Le Révélateur*, que vaig rodar el 1968. Havíem rodat la mateixa escena, una representació d'allò que és la existència sobre una escena, al fons d'una sala en una petita estrada, a Alemanya.

Sobre aquest teatre Jean-Marie filma primer dues noies. Després entra Fassbinder. I allí, veritablement, cal que digui que reveure el fantasma de Fassbinder a la pantalla, en blanc i negre, m'ha ventat un cop a l'estómac. Fassbinder, a qui havia vist a Rotterdam a principis dels anys setanta, que era un heroi del cinema, que va trobar el mitjà de fer una obra amb un considerable número de films en pocs anys, Fassbinder que es va transformar en una veritable màquina de fer films al llarg d'aquells anys, fins que la mort el va abatre a la fi de la seva joventut. No vaig arribar a comprendre la rapidesa d'execució de Fassbinder. Vet aquí.

[...]

Caldrà que tornés a veure *Non réconciliés* i *En rachâchant*, dos altres films de Jean-Marie Straub que adoro.

Toute révolution est un coup de dés, 1977 Inscripció vertadera o sobreimpressió?

No ha hi segon terme, d'acord. Però hi ha no obstant un pla? O encara, quin és el *contingut* d'allò que anomenem, per comoditat, un pla? El mot contingut l'hem de prendre aquí al peu de la lletra. En un curmetratge titulat *Toute révolution est un coup de dés*, els Straub fan declamar un poema de Mallarmé al cementiri de Père-Lachaise: els "actors" (un per cada caràcter tipogràfic) estan disseminats—escriptura vivent—sobre la pendent d'un petit turó. Sobre aquest turó foren enterrats les víctimes de la Comuna. Però això, el film no ho diu pas. (...) El contingut del pla, *strictu sensu*, és llavors el que s'amaga: els cadàvers sota terra. D'aquí podem concloure que hi ha una mena de pietat necròfila, dirigida pels Straub contra l'espectador, resultat de saber o de callar-se en nom del respecte al morts—i sobretot a aquests morts. Coalescència impossible entre allò percebut i allò sabut, el contingut d'una percepció i la percepció d'un saber. En aquest sentit, la política (i la moral) dels Straub és una política (i una moral) de la percepció. En aquest sentit, és materialista, però a la manera de Lucreci o de Diderot. (...).

Serge Daney, "Une morale de la perception", *La Rampe*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1996.

2a Part

Cézanne, 1989

Va ser a Avinyó, escoltant els Straub parlar de Cézanne, que vaig tenir l'idea de demanar-los que fessin aquest film. Cézanne era tan a dins dels seus caps que la idea em va semblar evident. Era una manera de mostrar els fils que uneixen la producció del XIX amb la d'avui en dia. Al principi, s'hi van negar. [...] Els vaig telefonar varies vegades i, al final d'aquesta sèrie de trucades, em van dir que Straub estava amb el projecte des de feia tres setmanes. Ràpidament vaig consolidar el projecte amb el museu. Van treballar a partir de les converses de Cézanne. Em van enviar el guió amb les obres que volien mostrar. El museu va signar. A una institució com el museu d'Orsay, s'espera que les pel·lícules siguin de periodisme cultural, però no s'acostuma a posar la qüestió del mitjà o de l'escriptura del cinema. Es deixa endarrera la forma. S'espera que la pel·lícula sigui una mena de calc d'una conferència o d'un text de catàleg. Però des del moment que un cineasta es fa amb l'útil-cinema, hi ha un punt de vista que no és el de l'historiador de l'art. És cert que diversos dels films que he produït, el *Cézanne* o el *Van Gogh* [de A.S. Labarthe], així com la sèrie "Découvertes d'une oeuvre", on la coreografia dialoga amb una obra, han tingut problemes amb el museu. Una institució com aquesta, cal agafar-la de sobte, per sorpresa. Ella no te més que una potència de reacció amb què oposar-se. Però la força del desig triomfa sempre. Al final, les pel·lícules existeixen.

Entrevista amb Virginie Herbin, encarregada de la producció de *Cézanne* per al museu d'Orsay, *Cahiers du cinéma*, abril 1990.
Paraules recollides per Dominique Painí i Thierry Jousse.

La muntanya Sainte-Victoire acabava d'incendiar-se quan els Straub van iniciar el seu film. [...] Caldrà el temps per que la muntanya de Cézanne, invencible, torni a testimoniar discretament que la terra cremada és encara natura. Així, es tracta de restablir una distància justa envers la cosa vista per fer entendre la lliçó de pintura esdevenint lliçó de cinema i valorar allò que a l'art encara és possible [...] El cinema dels Straub, per sota dels efectes de disjunció que es produeixen entre text i imatge, ha estat sempre molt *cézannià* visualment en deixar arrencar el temps de les masses i de les línies del pla (només cal pensar en els paisatges bretons de *Trop tôt, trop tard* o, recentment, als de *Lothringen!*)

Va caldre, d'aquesta manera, trobar els principis que trenquessin amb tots els de les pel·lícules fins aleshores consagrades a la pintura i als pintors. El primer és el de mai no atemptar l'espai del quadre, no només refusant-ne de penetrar-hi, sinó respectant fins al seu marc, que

esdevé interior al del pla. [...] El segon principi és el de mai no mostrar un pintor que no sigui el veritable pintor, de limitar-se així a les fotografies—fotografies de Maurice Denis on veiem Cézanne pintant al camp a partir del natural. Després dels dos plans d'obertura, aquestes fotografies permeten unir a un cos el líptic el text escollit. El tercer principi—gràcies al quan ens trobem entre el documental i la ficció, al registre de l'assaig—és el d'haver sabut tornar a donar vida i intel·ligència a un text saturat al qual el film deu el seu títol complert, *Cézanne, conversation avec Joachim Gasquet*. Retallant, fent estret, verificant el text on Gasquet fa de testimoni del que Cézanne li va dir o li hauria dit, els Straub ho diuen, ells (Danièle Huillet prestant a Cézanne la seva veu d'un didacticisme inimitable, Jean-Marie limitant Gasquet a alguns envits), en directe, com si aquesta conversa tingués lloc, en el seu efecte separat del que la imatge mostra. [...] Com autors de textos pels que es marca una divisió respecte a una imatge així portada més enllà d'ella mateixa, els Straub han gairebé sempre escollit les obres de ruptura, a la frontissa de llindars estètics, històrics, epistemològics: Kafka, Mallarmé, Schönberg. Per la primera vegada, al seu *Cézanne*, trenen diverses veus pertanyents a tres arts diferents, incloent-se elles mateixes en el procés, i fent del seu film sobre la pintura, aquest espai de vibració intel·ligible entre els moments, els estats i les possibilitats de l'art.

Raymond Bellour,
"Sur la scène du rêve", *Trafic* n.13, 1995

I arribo així, de sobte, als veritables límits del meu tema amb aquest film estranyament rígid, on la representació del pintor pel cinema ve a situar-se hàbilment—sense possibilitat de travessar-lo—davant d'un mur de realitat, de pintura i de cinema que obliga a cadascun d'ells a ocupar-se dels seus assumptes.

I és que tot el que es diu aquí sobre la pintura és que és pintura. Els Straub prefereixen sempre—és el seu heroisme—les tautologies a les metàfores.

I tot allò que el cinema pot "dir" de la pintura, és *mostrar-la*. Així com és. Quadres, aquarel·les així com són, en el seu ésser de tela enquadrada (o de paper), el tot a bona distància i seguint l'angle de càmera requerit per una visió clara de les obres.

Podriem preguntar-nos per què els Straub han necessitat per aquest treball un director de fotografia tan conegut per la seva visió "artista" del món. Ja que la visió exercida aquí per Henri Alekan es redueix a un domini dels diaframes i de les il·luminacions, exempt de tot efecte, pur de tot reflex, de tota retòrica.

Pel que fa a la realitat que inspirà el pintor, els Straub ens recorden que és també, tot simplement, realitat. L'aire al voltant de les coses, els núvols que passen per sobre la muntanya i enfosqueixen per instants les seves masses d'arbres, de roques.

[...]

Sylvie Pierre, "Le mystère et la vie passionnée",
Trafic n.1, 1991