

Juliane Lorenz a monté les 14 derniers films de Rainer Werner Fassbinder.

Elle a aussi joué dans certains de ses films et participé à leur production. Elle a écrit plusieurs livres sur le cinéaste avec lequel elle a vécu quelques années. Elle a ensuite travaillé avec plusieurs réalisatrices et réalisateurs allemands, notamment Werner Schroeter. Elle dirige maintenant la Fondation Rainer Werner Fassbinder, à Berlin.

(<http://www.fassbinderfoundation.de/node.php/fr/home>)

Le 3 décembre 2008, elle est venue à Paris pour une rencontre organisée par Les Monteurs Associés. Nous sommes heureux de publier aujourd'hui l'essentiel des propos tenus au cours de cette soirée.

Axelle Malavieille : Bonsoir, Juliane Lorenz est notre invitée ce soir. Elle va nous parler de ses débuts, comment elle est arrivée très jeune dans le montage et que tout s'est précipité, et comment elle est devenue chef monteuse des 14 films suivants de Rainer Werner Fassbinder, une collaboration ininterrompue pendant 6 ans et demi sur tous ses films (de 1977 à 1982.)

Elle nous parlera aussi de sa collaboration avec d'autres réalisateurs et de la situation des monteurs en Allemagne.

Juliane Lorenz : Merci beaucoup pour l'invitation. C'est vraiment, comment dire une...

Pascale Chavance : Une joie...

Juliane Lorenz : Une joie !... (rires) C'est la première fois que je parle en France devant des monteurs et puis aussi en Allemagne on ne parle pas beaucoup de montage.

1 - les débuts, l'assistanat.

Quand j'ai commencé, c'était la grande époque du nouveau cinéma allemand qui a été inspiré par la Nouvelle Vague française – bien sûr, ce n'est pas nous qui l'avons inventée. Pour expliquer comment je suis devenue monteuse, c'était pas du tout mon rêve, c'était pas du tout mon idée, c'était seulement mon destin (rires).

Quand j'étais petite, ma mère s'est remariée. Mon beau-père réalisait des courts-métrages, il ne gagnait pas beaucoup d'argent, et il m'emmenait le week-end au cinéma... J'avais cinq ans et c'est comme ça que ça a commencé : j'ai vu des films. Mon idée était de devenir romancière, et puis j'ai grandi, j'ai passé mon baccalauréat et on m'a demandé : qu'est-ce que tu veux faire ?

Ça n'était pas encore très précis ce que je voulais faire au début, et à ce moment il n'existait pas encore d'école pour apprendre le montage. Ce n'est qu'à partir de 1966 que deux écoles en Allemagne se sont créées, une école à Berlin

Deutsche Film - und Fernsehakademie (www.dffb.de) et l'autre à Munich *Hochschule für Fernsehen und Film* (www.hffmuenchen.de/wir/index.html).

Et l'autre possibilité était de commencer d'apprendre sur le tas à faire du cinéma et comme ça je finirais peut-être par savoir ce que je voulais vraiment. Je ne voulais plus étudier à cette époque; j'avais commencé des études de sciences politiques en cours du soir, mais je considérais que la vie n'était pas faite pour étudier mais d'abord pour agir.

Et il y avait aussi ma mère qui me disait : « *tu dois apprendre... la projection par exemple, comment le film défile dans le projecteur* », et finalement j'ai fait un stage très court dans un laboratoire à Munich, mais pas comme un stagiaire d'aujourd'hui, j'étais vraiment employée.

L'industrie du cinéma en Allemagne à cette époque – le milieu des années 70 – c'était très peu de chose, c'était d'un côté les jeunes cinéastes comme Werner Herzog, Fassbinder, Wim Wenders qui commençaient à créer leurs propres productions et de l'autre côté c'était les vieux producteurs qui faisaient des films de sexe. Vraiment l'Allemagne était cassée après la guerre. Pas de cinéma artistique. Schlöndorff a dû aller en France pour apprendre, il a été assistant de Louis Malle, de Melville...

Et maintenant le destin commence.

J'ai été pendant deux mois assistante de la chef monteuse de la Bavaria, Margot von Schlieffen - grâce à ma mère qui nous a mis en relation - et j'ai appris très vite parce que c'était manuel, concret. J'étais deuxième assistante, je numérotais le son et je faisais le café.

Je me souviens que je voulais toujours voir ce que faisait la monteuse. Elle avait un rideau derrière sa table de montage et le rideau était toujours fermé alors de temps en temps j'y allais, je me lançais et elle me disait : « *vous n'avez pas quelque chose à faire ?* » « *Oh ! excusez-moi, bien sûr...* » C'était très sérieux, très sérieux, très... secret. Et ça m'énervait.

J'étais heureuse parce que la 1ère assistante m'aimait beaucoup. Elle appréciait

mon caractère résolu : je voulais agir. Normalement c'était la 1ère assistante qui devait faire la synchronisation des rushes, pas la deuxième. Après deux ou trois semaines j'ai demandé : « *est-ce que je peux le faire ?* » et la monteuse, Madame Von Schlieffen ne devait pas le voir (rires) ça aussi c'était secret.

Il y avait des deuxièmes assistantes qui le restaient pendant deux, trois, quatre ans. Devenir première assistante, mon Dieu, c'était quelque chose ! Et certaines le faisaient pendant 6 ou 7 ans. Pour moi, c'était pas le rêve de ma vie. Mon idée, c'était d'aller vite.

Et j'ai eu la chance de travailler avec une réalisatrice, une femme - ce qui était très rare dans le documentaire à cette époque - qui était aussi monteuse.

Quand on a fini un film, qu'on est au chômage, on doit s'inscrire à l'Arbeitsamt [*équivalent de l'Anpe*], il faut être disponible et on vous contacte. C'est comme ça que pendant onze semaines, j'ai eu la chance de travailler avec cette réalisatrice qui faisait un film sur Lénine (aujourd'hui : St Pétersbourg.) Elle m'a emmenée à Berlin et elle m'a beaucoup laissé faire parce que j'étais une jeune fille, j'avais 19 ans et je disais : « *je veux faire, s'il vous plait, je veux faire, laissez-moi faire* » et pour elle c'était agréable, et j'ai fait un peu du montage son de ce film. Quand on a mixé le film, elle a vu que je n'avais pas beaucoup d'expérience. Par exemple une voiture passait dans l'image et elle me disait : « *mais on doit l'entendre !* » - « *Ah !!!* », c'était quelque chose que je ne savais pas ! (rires). C'est comme ça qu'on apprend.

Et ensuite j'ai encore eu la chance d'être assistante d'une monteuse, Ila von Hasperg, qui travaillait sur un film dont je savais seulement qu'il y avait quelque part Fassbinder. Le nom était très connu en Allemagne, mais le nom était connecté avec une image horrible, horrible (rires). Ce n'était pas lui qui réalisait, c'était le film d'un de ses collaborateurs. J'étais à cette époque première assistante, et je disais encore : « *je veux faire, je veux faire.* »

2 - La rencontre et les débuts avec RW Fassbinder.

Après ce film, Ila von Hasperg m'a demandé de travailler sur le prochain Fassbinder, la Roulette chinoise.

C'était en 76, il y a eu trois semaines de tournage et elle était toujours seule dans la salle de montage et un jour, c'était le grand jour, le grand monsieur est arrivé (rires) et il était incroyablement gentil. J'étais jeune et elle m'a présentée, « *c'est Juliane* » et le contact s'est établi. Je ne sais pas pourquoi le contact s'est établi. Au début j'étais très timide, je n'osais pas parler, il était très concentré et il ne parlait pas beaucoup. Elle lui a montré le montage et il a dit : « *très bien, au revoir* » et c'était tout. Alors pour moi qui débute je me suis dit : ah, c'est le monteur qui fait le film et le réalisateur vient et il dit bonjour et au revoir (rires). Elle aussi a aimé que je sois quelqu'un qui voulait faire des choses, et donc elle pouvait s'occuper seulement du montage, pendant la **Roulette chinoise**. Je me suis chargée du son, ce n'était pas du son direct, c'était du son témoin ce qui signifiait qu'il fallait tout doubler. C'était comme ça pour tous les films de Rainer jusqu'à **Despair** (tourné en 1977) où il a commencé à faire du son direct.

Maintenant je dois un peu expliquer Fassbinder. C'était l'un des membres du nouveau cinéma allemand, et le plus productif parce qu'il faisait au début trois films par an. Il était très rapide, très concentré, c'était une vedette en Allemagne avec son style « wild boy ». On lui a attribué toutes les images possibles, mais c'était quelque chose qui ne m'intéressait pas vraiment parce qu'il était gentil, il était très concentré et surtout ses films m'intéressaient beaucoup.

Quand je l'ai rencontré, je ne connaissais qu'un film de lui - que j'avais vu à la télé - c'était **Tous les autres s'appellent Ali**. Et je ne savais pas que c'était lui qui l'avait fait.

Et comme il m'a appréciée, il m'a demandée pour le film suivant : La femme du chef de gare (*Bolwieser*). C'était d'abord un film produit pour la télé et on a fait après une version pour le cinéma qui était formidable... Sur **La femme du chef de gare** j'ai fait tout le son.

Axelle : le montage son seulement, pas le montage du film ?

Juliane : Non. J'ai fait le montage de la version cinéma avec Rainer parce qu'il l'a voulu. Ça a vraiment été une bataille entre lui et Ila von Hasperg qui disait : « *je ne veux pas que Juliane le fasse* » et j'ai senti que c'était le début de quelque chose entre nous. Comme j'étais très jeune et que je ne savais pas grand-chose, pour lui c'était une chance de me montrer la voie et puis d'un autre côté j'étais prête.

Après le mixage de **La femme du chef de gare**, il m'a dit que le prochain film qu'il faisait c'était **Despair**, d'après un roman de Nabokov. C'était le premier scénario de Tom Stoppard et le rôle principal c'était Dirk Bogarde. Et c'était un acteur dont je rêvais quand j'étais jeune.

C'était le premier film international de Rainer. Il a été sélectionné à Cannes - il n'a pas gagné de prix -, mais pour moi ça a été la chance de travailler sur un film avec un gros budget. Après ce film Rainer m'a dit : « *maintenant tu les fais tous.* »

Il avait demandé à un Anglais, monsieur Reginald Beck, de faire le montage de **Despair**, mais la connexion ne s'est pas faite entre les deux. Pour lui, la raison d'engager Reginald Beck qui était le monteur de Joseph Losey et de Laurence Olivier - très connu, très sérieux - était qu'il avait monté beaucoup de films où Dirk Bogarde était l'acteur principal. Pour Rainer il était nécessaire que le monteur connaisse et ait une sensibilité pour l'acteur. C'était assez naïf parce que monsieur Beck disait de Bogarde : « *il est horrible, il est horrible* » (rires) « *il va falloir le doubler* ». Et il y a eu un problème, le film était très long parce que Rainer avait beaucoup tourné. C'était son premier film à gros budget et il pouvait essayer beaucoup de plans, c'était vraiment formidable, mais le film durait trois heures. Le monteur avait monté tout le matériel qu'il avait reçu. Or, le rêve de Rainer était d'avoir un monteur qui fasse le film et qui lui dise à la fin : « *c'est le film.* » (rires) « *c'est votre film.* » Mais Rainer n'avait pas dit à Reginald Beck ce qu'il voulait parce qu'il était timide, c'était vraiment très drôle. Il ne parlait pas beaucoup à ses collaborateurs, seulement sur ce qu'il pensait du film, mais il ne disait pas au monteur : « *je veux ça* » parce que sa mise en scène

était si précise... il fallait monter bien sûr, il y avait beaucoup de matériel, mais il y avait un style qu'il a exploré, il allait très vite, il faisait beaucoup de plans, et pour lui c'était vraiment... il adorait le montage et les monteurs. Et pour lui le monteur était quelqu'un qui devait prendre l'initiative, comme le mot *editor* en anglais, quelqu'un qui dise : « *je te présente ton film.* » C'est quelque chose que j'ai appris dès le début et je me suis vraiment formée comme ça : « *tu fais le film, je suis le metteur en scène, je fais beaucoup de travail, et comme je fais aussi le scénario c'est assez* » – pas toujours, mais souvent il faisait aussi le scénario.

Axelle : Il voulait une nouvelle écriture du film par le monteur ?

Juliane : Pas une nouvelle écriture, parce qu'on ne peut pas changer un film de Fassbinder. C'est lui qui faisait le film. Donc pour **Despair**, on a changé la dramaturgie et on a créé un nouveau rythme en une nuit, et après le film durait deux heures et demie.

Et les producteurs n'en voulaient pas - en 1977 on disait un film de plus de deux heures ça ne marche pas - et Fassbinder n'était pas encore quelqu'un qui avait le pouvoir de l'imposer. La version de 2h30 c'était la plus magnifique, c'était vraiment très bon, c'était la version qu'on a fait en une nuit. Et après on a changé encore et je sais qu'il n'était pas heureux avec ça, il m'a toujours dit que c'était une erreur de l'avoir fait. Mais qu'est-ce qu'il pouvait faire, c'était son premier film à gros budget et il était dépendant bien sûr.

Je me souviens que je progressais, je progressais et j'ai voulu être aussi assistante à la mise en scène. C'était sur un film à petit budget : **La Troisième Génération**, avec Bulle Ogier et Hanna Schygulla. Rainer écrivait les dialogues le matin ou le soir avant le tournage et Bulle Ogier ne parlait pas bien allemand, alors je devais lui traduire, et je me souviens qu'une fois Bulle m'a dit : « *quoi ça veut dire ?* » (rires) parce que c'était mauvais ce que j'avais traduit.

Ça, c'était l'époque Fassbinder. C'était la plus légère, la plus rapide, la plus jolie... Après deux ans de travail ensemble, on était ensemble aussi, on vivait ensemble... C'était fantastique et bien sûr le plus haut sommet en termes de montage et de projet ça a été **Berlin Alexanderplatz**.

3 - L'expérience de Berlin Alexanderplatz.

A partir de **Berlin Alexanderplatz**, Rainer a eu l'idée de ne plus faire qu'une seule prise. Une semaine avant le début il m'a dit : « *Ah j'ai oublié de te dire, tu dois présenter chaque jour le montage.* » Ça voulait dire que je recevais à midi les rushes de la veille et à cinq heures du soir je devais présenter les séquences montées. Et cela chaque jour pendant neuf mois. Le montage était terminé deux semaines après le tournage de la dernière scène. Et on n'a pas fait beaucoup de post-synchro, c'était du son direct. Il y a eu deux personnages qui ont été doublés entièrement, je ne dirai pas qui parce qu'on ne doit pas le dire (rires). Et à partir de ce film – pour **Veronika Voss**, **Lola** ou **Lili Marlene** - on n'a plus eu qu'une prise, et puis ma présentation de tout le film monté. Il me disait ça m'ennuie, je sais ce que je veux, je le tourne et toi tu le présentes. C'était comme ça.

Axelle : Il y avait beaucoup de répétitions ?

Juliane : Pas du tout. Par exemple pour **Berlin Alexanderplatz**, au début on pensait que le tournage prendrait 12 mois. Et finalement ça a duré 9 mois. Et le film était prêt. Ça veut dire qu'il était comme une machine, si précis. Ses scénarios étaient toujours très très précis, et il faisait des petits dessins. Le matin, il me demandait : « *quelle scène je tourne aujourd'hui ?* »

Quand je présentais le montage, je présentais toujours la scène précédente et la scène suivante si elles étaient prêtes. Pour lui c'était important que toute l'équipe voie le film parfait. C'est vraiment génial.

Je me souviens que les trois premiers mois, on a tourné à Berlin – Berlin-Est à cette époque - en décors naturels, ça allait très vite et j'ai pu voir que son estimation de la durée montée de ce qu'il avait tourné était toujours exacte. Une fois il a tourné vingt minutes utiles en une journée.

Question : le soir, d'habitude, c'est la projection de rushes pour toute l'équipe, mais là c'était la projection d'un montage. A ce moment-là est-ce qu'il faisait des rectifications ?

Juliane : non pas du tout.

Axelle : à cinq heures il fallait montrer une ou deux séquences montées dans la journée, or les séquences de **Berlin Alexanderplatz** sont souvent très longues...

Juliane : une fois 12 minutes... Quelquefois il y avait des plans-séquences, avec beaucoup de travellings, mais il y avait aussi beaucoup, beaucoup de montage et je me souviens des notes, il en donnait toujours à son assistante : « *tu le montes comme je l'ai tourné* » (rires). C'était tout.

Mais pour moi c'était un training que je n'oublierai jamais. Je n'avais pas le temps d'avoir peur, je réfléchissais une fois et je...Poum ! (rire) parce que je n'avais que trois heures pour terminer. Il n'a jamais fait d'heures supplémentaires parce qu'il y avait des règles et puis il voulait voir la télé le soir (rires) ou aller au restaurant ou réfléchir. Tout le monde disait : il est fou, il boit, il se drogue... Il ne se droguait pas à cette période-là, il avait arrêté. Mais c'était vraiment fantastique et pour moi c'était si simple et si normal, j'ai grandi dans ce rythme...

Axelle : un peu comme un sportif... à la fois sa façon de travailler, mais aussi la façon dont tu as travaillé. C'est-à-dire tous les jours on voit des rushes, on doit les monter, on ne peut pas ne pas le faire, on doit monter et présenter le soir.

Juliane : exactement. **Berlin Alexanderplatz** est édité en DVD. J'ai réalisé deux documentaires, l'un sur la restauration numérique et l'autre sur la fabrication, le "making of " de **Berlin Alexanderplatz**. J'ai essayé un peu d'expliquer comment c'était et j'ai aussi demandé à d'autres collaborateurs. C'était... aujourd'hui on ne peut pas le comprendre.

Quand j'ai monté mon dernier grand film : Agnes und seine Brüder (**Une famille allemande**), le réalisateur était Oskar Roehler, le sujet était d'après un film de Rainer : **L'année des 13 lunes** ; j'ai monté avec un Avid. Et Oskar tournait beaucoup, on avait vraiment des kilomètres de matériel... Alors que Rainer pour un film comme **Lola** a eu peut-être 12 000 mètres et aujourd'hui on dit que la moyenne pour un film en Allemagne c'est environ 20 000 mètres, c'est beaucoup...

Axelle : Fassbinder tournait uniquement ce qu'il voulait, de toute façon en ne tournant qu'une prise c'est sûr qu'on économise...

Juliane : Il faisait une prise supplémentaire qu'il ne voulait pas dans les rushes, c'était seulement par sécurité. A cette époque je n'étais pas consciente d'avoir beaucoup de responsabilités. De temps en temps il me disait : « *Non cette scène n'est pas bonne* » et c'était tout, il ne me disait pas pourquoi et je devais réfléchir à nouveau. C'était tout ce qu'il me disait : « *c'est pas bon* », mais ce n'était pas souvent. Au début j'avais vraiment peur parce que l'équipe c'était environ quarante personnes qui étaient dans la salle et je tremblais, c'était horrible chaque jour (rires) chaque jour ! Mais à la fin c'était comme faire ses gammes, comme un danseur qui apprend la danse, comme un chanteur. Il y a un travail, on doit le faire et grâce à Fassbinder j'ai eu la chance de faire vraiment un film après l'autre pendant 7 ans avec un metteur en scène qui était bon, ça aide ! Ça aide beaucoup.

4 - Le travail avec d'autres réalisateurs.

Ce n'est qu'après sa mort que j'ai commencé à faire des films avec d'autres. Il m'avait interdit de travailler avec les autres, c'était interdit. Je me souviens qu'une fois quelqu'un lui avait demandé : « *je peux travailler avec elle ?* » et il a dit : « *non je ne veux pas qu'elle soit mauvaise* » (rire).

Et finalement bien sûr, j'étais la monteuse de Fassbinder et pendant un an après sa mort personne en Allemagne n'a travaillé avec moi. J'étais la monteuse de Fassbinder, donc c'était Fassbinder qui regardait les rushes, ça n'était pas moi, c'était bien sûr Fassbinder, même s'il était mort c'était toujours Fassbinder, j'étais le "mauvais" Fassbinder. Maintenant c'est différent. C'était vraiment horrible en Allemagne parce qu'il n'était pas bien vu, on le considérait comme un maniaque, tout le monde pensait que nous étions les petits serveurs de Monsieur Fassbinder et qu'il nous disait : « *tu dois...* » ainsi que les Allemands le pensent : les ordres.

Ma collaboration a aussi été très intense avec Werner Schroeter parce qu'il était

exactement le contraire. Le premier film que j'ai fait avec lui c'était : **Le Roi des roses**, un film qui n'avait pas directement d'histoire, c'était de l'Art (rires) avec des images incroyables d'Elfi Mikesch, une femme caméraman. Ça m'inspire beaucoup la caméra aussi pour le montage...

Pendant deux semaines on a travaillé ensemble. C'était un collage ce film, et les scènes n'étaient toujours pas en ordre parce qu'il n'arrêtait pas de parler, de parler. Il parlait parce qu'il avait peur de voir le matériel, et aussi de voir Magdalena Montezuma, sa vedette depuis des années, qui est morte juste après la fin du tournage.

Et pour pouvoir avancer, je lui ai demandé de se reposer le temps qu'il soit à nouveau capable de travailler et que je puisse lui proposer une première version d'un montage. Je lui ai dit : *« je te demande une faveur. S'il te plait, est-ce que tu peux me laisser seule pendant deux semaines ? Je commence et après tu me diras oui ou non. »* Et bien sûr c'était un grand défi pour moi, parce qu'il n'y avait pas vraiment de scénario, mais seulement quelques feuilles avec les idées pour le film.

Pendant qu'il était là on avait fait peut-être une demie bobine ; parce que Schroeter ça veut dire aussi qu'après le montage on mange, on boit, ça ne finit jamais, jamais. Et donc j'ai été très maligne et je lui ai dit : *« je te fais un cadeau. Tu peux être libre pendant deux semaines et t'occuper de tes affaires »* parce qu'il avait toujours des problèmes privés (rire). Et quand il est revenu, c'était exactement au moment où j'avais fini le montage de deux bobines de 600 mètres. Je lui ai présenté et il a dit : *« Bien ! Maintenant c'est le point où je peux collaborer. »*

Et c'est comme ça que j'ai toujours monté avec Werner. Et **Malina** c'était vraiment quelque chose – pour ce film j'ai reçu l'équivalent d'un César [*Deutscher Filmpreis "Lola"*]- c'était un gros budget, une grande actrice - excusez moi je peux dire que Madame Huppert est formidable pour une monteuse, elle est fantastique, c'est une professionnelle, elle se dédie, elle se jette, elle n'est pas elle-même, et c'est un plaisir de faire un film avec elle. Je sais qu'elle n'est pas facile en tant que personne, mais c'est une grande, grande artiste. Et

elle me respectait beaucoup. Au début elle a dit : « *Quoi ? Werner, tu n'es pas dans la salle de montage ?* » et il a répondu : « *Non c'est elle* » (rires) et à la fin elle a dit : « *Bien, vraiment.* » Et pour **Deux** c'était la même chose. C'était vraiment un petit budget, sept ans après **Malina**.

Mais ce que je veux dire c'est que le montage, c'est quelque chose qu'on doit conquérir et que j'étais très dure de temps en temps avec les metteurs en scène – pour me sauver, pour ne pas oublier le chemin. Fassbinder me disait toujours que le metteur en scène doit avoir sa vision et qu'il doit comprendre ce qu'il y a dans le script ou dans le film ou dans le matériel et il doit être aussi comme un dictateur. Et les expériences des autres monteurs dont j'ai eu connaissance, spécialement pendant cette époque des nouveaux cinéastes allemands, c'était que les metteurs en scène voulaient aussi être les seuls à faire le montage du film. C'est-à-dire que les monteurs ne pouvaient pas vraiment... prendre une place artistique.

Je veux dire, bien sûr les films de Wim Wenders sont les films de Wim Wenders comme ceux de Herzog, mais ils ont toujours eu de grands monteurs et ils les respectaient. Les grands réalisateurs respectent toujours les monteurs, et les monteurs doivent aussi prendre la position d'être un apport, comme les chefs-opérateurs. C'est nécessaire de dire : je suis une professionnelle, j'ai des idées, un cœur. Mais je ne sais pas si ça marche comme ça aujourd'hui d'après ce que je peux voir en Allemagne.

Alors maintenant j'ai beaucoup parlé, vous pouvez me poser des questions.

5 - Avec Fassbinder, les modifications après le premier montage.

Axelle : Est-ce qu'il y avait au montage des changements de structure, est-ce que Fassbinder demandait d'essayer autre chose ?

Juliane : Bien sûr il était là pour voir, pour réfléchir, mais ça n'était pas : « *s'il te plaît une autre prise* » parce qu'il n'y avait pas d'autre prise ! (rires). **Lola** c'était un film qui me plaisait beaucoup parce que le sujet était très drôle. Non,

il n'y a pas eu de correction pendant **Lola**. Il y a eu un problème sur **Veronika Voss**, c'était un problème de scénario pour une séquence seulement. Il n'était pas sûr. Donc une semaine après le tournage il avait pu prendre un peu de distance et il m'a dit : « *il y a quelque chose qui n'est pas bien* » et il ne savait pas pourquoi. Et il m'a dit : « *demande au directeur de la Bavaria, Günter Rohrbach* » - qui était auparavant Directeur des programmes de la Westdeutsche Rundfunk (WDR) et en qui il avait confiance - « *demande-lui de regarder le film et il pourra peut-être te dire où est exactement le problème de cette scène.* » C'était juste une petite scène.

Il avait décidé de tourner ce scénario qu'il n'avait pas écrit lui-même, il avait donné l'idée de départ, la première esquisse, mais c'était son équipe, Peter Märthesheimer et Pea Fröhlich qui l'avaient écrit, ça faisait partie de la *BRD trilogy* [BRD = Bundesrepublik Deutschland – la trilogie allemande comprend : **Le mariage de Maria Braun**, **Lola**, **Une femme allemande** et **Le secret de Veronika Voss**]. Mais il a changé des dialogues pendant le tournage.

Avant le scénario du **Mariage de Maria Braun**, il y a eu un long synopsis de Rainer, environ 24 pages, dans lequel tous les personnages principaux étaient déjà décrits. Mais le scénario final de Märthesheimer et Fröhlich n'était pas parfait. Le film est différent du scénario, il a changé beaucoup de choses pendant le tournage mais pas pendant le montage. Et **Maria Braun** c'était avant **Alexanderplatz**. Pour **Maria Braun** il y avait beaucoup de rushes et pour moi c'était vraiment quelque chose...

Après **Despair** je me suis dit : « *Oh mon Dieu, maintenant je suis monteuse, j'ai une responsabilité.* » Mais pour **Maria Braun**, il a fait beaucoup de plans, et j'ai eu beaucoup de matériel pour le montage. Je n'avais pas d'assistante, je faisais tout moi-même, ça n'était pas numéroté, rien, c'était horrible, horrible vraiment... Il y a eu une scène que je n'ai pas bien montée parce que j'étais inquiète, je n'avais pas d'expérience et il m'a aidée. Je me souviens il m'a appelée après le tournage et il m'a dit : « *Alors je te dis ce que je veux : tu commences comme ça, blablabla...* » et à la fin il m'a demandé : « *tu as compris ?* » et je n'avais rien compris (rires) c'était vroummm à toute vitesse. Mais je l'ai fait, c'est la scène où elle est en prison avec son mari et elle lui dit :

« *je suis enceinte* » et il avait tourné toute la scène dans chaque axe, avec plein de valeurs de plans. Alors il y avait beaucoup de possibilités, mais j'ai fait une seule erreur et il m'a dit : « *non je t'ai dit que cette phrase devait être dans cet axe.* »

Alors c'est comme ça que j'ai appris, mais pour les changements c'était une semaine ou trois jours, c'était tout. Seulement pour **Despair** on a tout changé en une nuit.

Question : vous n'aviez pas d'assistant ?

Juliane : si, j'avais une assistante.

Axelle : est-ce qu'il y avait une assistante qui faisait le travail de pellicule pendant que tu travaillais à la table de montage en faisant les coupes et en collant, ou simplement en faisant des marques ?

Juliane : non, je le faisais moi-même... *Handarbeit* on dit en allemand. Non, je me souviens que Reginald Beck faisait des marques et qu'il voulait voir le résultat vite (rires). J'étais très rapide. Et pour moi la première décision est toujours la meilleure, il y avait bien sûr des rythmes qu'on devait corriger c'est vrai, mais je ne me souviens pas d'avoir fait beaucoup d'essais. C'était vraiment un training pour avoir un rythme. Le rythme de Fassbinder était vraiment spécial, il y avait toujours un plan large, un plan moyen, il aimait beaucoup le plan américain... Chaque scène était toujours composée et il y avait une règle : jamais deux fois le même plan. Sauf peut-être s'il n'y avait pas d'autre matériel, mais il n'aimait pas ça.

6 - Les acteurs, le tournage.

Axelle : est-ce qu'il y avait des répétitions avec les acteurs ?

Juliane : oui, oui... mais pas beaucoup. Il disait toujours : « *je ne veux pas que les acteurs réfléchissent.* » Hanna Schygulla était la seule qui avait la possibilité

de répéter deux ou trois fois parce qu'à cette époque c'était son habitude et pour lui c'était : « *c'est ma vedette* » même si au début elle ne voulait pas être une vedette. Chaque mot qu'elle disait était pour lui nécessaire et elle avait cette voix très intense, elle ne parlait pas très fort. Elle était toujours très concentrée et ils ne se parlaient jamais beaucoup, pour lui c'était la même chose avec les autres acteurs.

Il n'y avait que par Michael Ballhaus, le chef-opérateur, qu'il se laissait influencer. Par exemple il disait : « *la lumière doit être comme ci* » et Michael Ballhaus répondait : « *mais n'oublie pas ça* » - « *ah oui* » et puis après il le forçait à faire quelque chose de plus. C'est la fameuse histoire de ce travelling sur **Martha**, c'est quelque chose qu'ils ont créé ensemble. Michael a eu l'idée de faire un petit travelling et Rainer a dit : « *pourquoi pas comme ça ?* » (rires).

Et pour les acteurs, il pensait à eux en écrivant le scénario. Hanna c'est une figure très importante dans son œuvre... Et il y a eu aussi une autre actrice, Margrit Carstensen qui a été très importante parce qu'elle était son inspiratrice au théâtre. Avec les mecs c'est une autre histoire, mais pour lui une femme c'est quelqu'un qui est glamour. Une vedette du glamour, une star... Avec Barbara Sukowa ça a changé un peu parce qu'elle n'aime pas beaucoup être maquillée, elle est comme ça mais elle est fantastique aussi. Pour **Veronika Voss** sa vedette c'était une actrice de théâtre très connue [Rosel Zech], une star à cette époque. Au début de sa carrière, pendant un an, il était au théâtre du *Bochum* dont le directeur était Peter Zadek et Rosel Zech était là. Rainer l'adorait et pendant **Alexanderplatz**, il lui a proposé d'être **Veronika Voss**.

En Allemagne, aujourd'hui encore, les journalistes qui consultent les archives disent que Fassbinder a toujours eu un groupe autour de lui - ce qui était vrai au début, il y avait un jeune groupe de théâtre - mais ce qu'il voulait vraiment c'était faire des films, des nouveaux films allemands. Il n'a pas dit qu'il était le créateur du nouveau cinéma allemand. Il était le plus rapide, le plus créatif peut-être et je me souviens que Wim m'a dit après la mort de Rainer : « *c'est lui qui nous a guidés parce que quand on pensait faire un film, il l'avait déjà fait avant.* »

Alors il était le... la locomotive, oui. Avec son équipe bien sûr.

Quand je l'ai connu en 1976, il avait 30 ans. **Maria Braun** c'était son 34ème film et il avait 32 ans. Et donc après **Alexanderplatz** il a dit : « *bon, je connais mon métier.* » Il était très relax, décontracté, et à cette époque il était très connu en France, en Amérique. En ce moment on le découvre en Chine.

Notre équipe était la meilleure en Allemagne à cette époque. Le caméraman Michael Ballhaus est devenu l'un des grands directeurs de la photographie en Amérique, il a travaillé avec Scorcese et beaucoup d'autres. Et Michael dit encore aujourd'hui : « *c'est lui qui m'a poussé.* » C'est Fassbinder qui a inspiré les gens et je peux dire que c'est la même chose pour moi à partir de cet amour que je garde toujours dans mon cœur. Cet homme avait une capacité de penser, de s'exprimer que je ne peux pas oublier. J'ai arrêté de faire du montage parce qu'après 10 ans sans lui, j'avais besoin de faire quelque chose d'autre. Je réalise des films ou des documentaires, je m'occupe de la Fondation Fassbinder qui a été créée en 1986. Au début c'était sa mère et je l'ai aidée. Après **Malina** j'ai dit : « *je veux que Fassbinder soit encore là.* » Et c'est un prolongement de ma profession bien sûr.

Axelle : ça veut dire que maintenant tu ne fais plus de montage ?

Juliane : Le dernier long métrage que j'ai fait c'était avec Oskar Roehler, c'était très drôle parce qu'ainsi j'ai eu la chance de travailler avec un réalisateur du nouveau-nouveau cinéma allemand, quelqu'un qui adore Rainer - c'est probablement la raison pour laquelle il m'a demandée sur son film -. Il y avait quelque chose de nouveau pour moi : me retrouver dans une équipe et n'être responsable que du montage. J'ai supervisé et j'ai compris que je n'avais plus le choix de faire moi-même toutes les choses comme le son, le métier de vraiment créer le film, ça n'était plus possible. Je m'occupais seulement du montage, il y avait une équipe pour le son et je n'avais plus d'influence... C'était bien, mais pour être honnête, comme pendant 16 ans j'ai vraiment tout fait, que je suis moi-même réalisatrice et productrice, je ne peux plus trouver ma place dans cette chaîne de collaborateurs qui n'a pas assez de maîtrise sur l'ensemble du film et qui collabore seulement à une partie du travail.

Et je n'ai plus la patience. Mais j'aime voir et j'aime créer, ça me fait plaisir.

Quand j'ai monté mon premier documentaire, je me souviens, c'était avec Werner Schroeter. On faisait un film qui s'appelle **A la recherche du soleil**, sur le théâtre d'Ariane Mnouchkine, et il m'a dit : « *tu as co-réalisé parce que tu as fait beaucoup et que le montage...* » et ça m'a beaucoup plu de faire du documentaire parce qu'on a beau se préparer, la situation est toujours nouvelle...

Pascale : ça veut dire que vous réalisez des documentaires ?

Juliane : hummm...

Pascale : et c'est vous qui montez les documentaires que vous réalisez ?

Juliane : oui, oui mais c'est pas bien (rires). C'est pas bien. J'ai fait le premier et j'ai souffert. Pendant le deuxième, j'ai pensé que j'avais besoin de quelqu'un qui monte comme moi. Et pour le dernier - j'ai eu à faire le *making of* d'**Alexanderplatz** - je l'ai commencé avec quelqu'un au montage et je l'ai laissé faire.

7 - La musique et le son dans les films de Fassbinder.

Question : quel était le rapport de Fassbinder avec la musique, comment travailliez-vous ensemble à la musique du film ?

Juliane : oui, ça c'est un autre mythe, la musique de Fassbinder. Son compositeur c'était Peer Raben avec qui il avait commencé au théâtre, c'était son premier collaborateur très important. Peer Raben avait une qualité incroyable : parce que Rainer ne disait jamais grand-chose, mais il disait où la musique devait commencer et où elle devait s'arrêter. Et il expliquait exactement ce qu'il voulait, quel thème, le thème du personnage X, le thème de personnage Y, on faisait des marques sur le film, ça commence ici et là c'est fini. Et au final Peer Raben nous apportait une bande et c'était tout.

La seule fois où je me suis moi-même occupée de la musique avec Peer, c'était pour **Berlin Alexanderplatz**. Rainer n'était pas là - sauf au début pour dire ce

qu'il voulait - et je me souviens qu'avant le mixage il voulait écouter les bandes, mais jamais les effets ou les ambiances, seulement la musique. Il aimait être surpris, c'est une qualité vraiment. Et dans la première partie, première bobine il y a eu des choses qu'il n'aimait pas, parce qu'il y avait tout le temps de la musique - il utilisait la musique comme un sujet dramaturgique - alors il m'a dit : « *ici on l'enlève et je ne veux que du silence.* » Sur **Alexanderplatz** on a donc changé un peu la musique mais sans Peer Raben.

Et malheureusement Rainer est mort avant le mixage de **Querelle**, une fois que le tournage était fini mais avant il avait écouté la maquette de la musique car j'avais demandé à Peer Raben de nous donner une cassette. Et Rainer m'avait dit : « *Je veux un oratorio pour **Querelle**, pas une musique de film, un oratorio s'il te plait.* » Peer Raben ne l'a pas fait. Il ne pouvait peut-être pas.

Et Rainer m'avait dit : « *Je ne veux pas toute la musique, seulement deux thèmes* » et ça a été horrible parce qu'après sa mort c'était moi qui m'en occupais et bien sûr Peer Raben n'a pas cru que Rainer m'avait dit ça. Et je savais qu'il était très triste. Mais la musique elle-même est très bien. Rainer avait toujours ce projet de faire un opéra avec Peer Raben et ça n'a pas marché.

Axelle : pour **Berlin Alexanderplatz**, parfois la musique est mixée très fort, on peut avoir du mal à entendre les paroles, elle arrive ponctuellement, très précisément, mais presque gênante, est-ce qu'elle doit être plus entendue que les paroles ou pourquoi ?...

Juliane : c'était la décision de Rainer pendant le mixage. Il fallait toujours entendre un peu les paroles, oui, mais c'est aussi un style qu'il a créé, commencé avec **Maria Braun** par exemple ou **La troisième génération**. Je me souviens après la projection de **La troisième génération** à Cannes, Bernardo Bertolucci lui avait écrit une petite lettre, il lui disait : « *je n'avais encore jamais entendu personne - sauf Godard - qui ait vraiment utilisé le son.* »

Je suis très heureuse d'avoir appris ça grâce à lui sur **Maria Braun**. Il a eu une idée le jour du tournage de la scène de la fin quand Hanna marche de long en large dans le couloir et qu'elle est troublée parce que Hermann Braun est

revenu. Et Rainer a dit : « *J'ai besoin de quelque chose d'exceptionnel.* » Et comme il s'agissait de la *BRD trilogy* (trilogie allemande), il a pensé à la finale de la coupe du monde de football en 1954 entre l'Allemagne et la Hongrie que l'Allemagne a gagnée, ce qui voulait dire pour les Allemands : « *nous sommes de retour.* » Et il a utilisé le commentaire original de l'époque comme une musique dramaturgique – il a eu cette idée le matin du tournage de cette scène. Il y a eu aussi deux autres moments avec des discours d'Adenauer, notre chancelier des années 50 qui a dit que jamais plus l'Allemagne ne devait être en guerre, qu'on n'aurait jamais plus d'armée et trois mois plus tard il disait maintenant on est à l'Otan. Rainer n'avait pas oublié ça et pour lui c'était très important parce qu'il n'était pas seulement metteur en scène, il était aussi quelqu'un qui fait des films politiques et d'une certaine façon aussi historiques, mais il était capable de transformer des informations "authentiques" et de les amener à un autre niveau. Et ce sont des choses que j'ai apprises avec lui. Après **Maria Braun**, pour **Lola**, c'était moi qui cherchais tous les sons originaux.

8 - Signatures du montage, "final cut", etc.

Question : il a fait du montage lui aussi, pour ses anciens films ...

Juliane : oui, oui, il a signé.

Question : au générique ?

Juliane : oui bien sûr, qui faisait le générique sinon lui ? C'était un peu parce qu'il aimait ce métier et il avait un pseudonyme, *Franz Walsh*... Franz, ça a toujours été son deuxième prénom dans son inspiration et Walsh pour Raoul Walsh qu'il admirait. Il a fait lui-même le montage de son premier film parce qu'il n'avait pas l'argent pour une monteuse et le deuxième film c'était une monteuse et qui n'a pas vraiment, comment dire ?... elle m'a dit un jour : « *tout le monde me dit que je n'ai pas fait le montage, ça ne me gêne pas...* » Pour ses premiers films il avait vraiment créé exactement plan par plan parce qu'il n'y avait pas d'argent pour tourner plus de matériel.

Axelle : il faisait un découpage très précis de ce qu'il voulait pour tourner exactement ce dont il avait besoin...

Juliane : oui, mais après le deuxième ou le troisième film, il y a eu une monteuse. C'était toujours doublé, et le montage d'un film comme **Tous les autres s'appellent Ali**, c'était 10 jours. **Pour Le marchand des quatre saisons**, le tournage a duré 12 jours, le montage 10 jours. C'était une époque où on n'avait pas d'argent ! Et il était très précis à cause de l'économie et du petit budget du film.

Pascale : je me souviens d'avoir rencontré la monteuse de Buñuel, elle racontait exactement la même chose, c'était l'école américaine, donc Buñuel n'était pas au montage et elle disait : « *j'ai une seconde pour le raccord* » et si la personne doit être off, elle n'est tournée que off, parce qu'il ne voulait pas que le film lui échappe... Donc quand j'étais assistante, on était très admiratrices de cette monteuse qui avait travaillé avec Buñuel, elle disait : « *mais oui c'est formidable, mais le raccord j'ai pas le choix, c'est plan par plan donc voilà...* »

Juliane : exact.

Pascale : et elle trouvait ça formidable, formidable... Tous avaient une précision d'écriture extraordinaire.

Juliane : c'était comme ça au début. A partir de **Despair**, il y a eu plus de matériel. Alors c'est pour ça que j'ai eu un peu plus de travail (rires.)

Pascale : ça c'était à Hollywood où le producteur avait le final cut.

Juliane : Rainer a toujours eu le *final cut*. Oh, mais c'était la même chose avec un autre metteur en scène... Hitchcock ! Hitchcock bien sûr aussi.

Et une autre raison pour laquelle Rainer était très précis c'est que pour lui son scénario c'est la base, une base pour l'équipe et il doit être très précis. Par exemple il avait enregistré le scénario d'**Alexanderplatz** sur une cassette, c'est une révélation d'écouter ces cassettes. Il dit vraiment : « *plan 1, 2, 3* » les

numéros exacts, « *la caméra est là, elle fait un travelling* » tout est exact. Pour lui c'était nécessaire, autrement il n'aurait pas pu aller si vite. Et il lui fallait aller vite parce qu'il pensait très vite et il ne voulait pas perdre de temps, c'est tout.

Il y a une scène dans **Alexanderplatz**, je m'en souviens c'est dans la première partie quand *Biberkopf* [Günter Lamprecht] rencontre *Lina* [Elisabeth Trissenaar] dans le bar. C'était une grande scène, deux jours de tournage avec des travellings etc., et j'en ai fait un montage très correct - si on peut dire - et il m'a dit que ça n'allait pas... Pour moi ce qu'il faisait était toujours bon, mais lui-même pouvait se critiquer et il m'a dit : « *Non c'est pas bon, je n'ai pas fait une bonne scène...* »

Axelle : je n'ai pas fait une bonne mise en scène...

Juliane : ... et on a coupé environ 7 à 10 min. C'est ce qu'il voulait et je me suis laissée guider. Quand je lui ai présenté le montage de cette scène il m'a dit tout de suite : « *Ah ça on va le revoir en salle de montage* » et en deux heures on a changé.

Alors, le *Franz* était toujours là, c'est moi qui voulais avoir le *Franz* dans le générique...

En 1978, j'ai fait un stage pour améliorer mon français et quand je suis revenue pour faire **L'Année des 13 lunes**, c'était si parfait, tout était parfait, il m'a dit : « *C'est moi qui fais le montage* », j'ai dit : « *Oh bien sûr, tu fais le montage...* »

Et en même temps - il était un très bon acteur de théâtre - il jouait Iago dans Othello. Alors le matin il répétait Iago (rire) et l'après-midi il voulait commencer à monter lui même! Et je me souviens que le premier jour où on a commencé à monter il s'est assis à la table, il a fait UNE coupe et après il m'a regardée : « *Ah, je reviens...* » et il est parti et il n'est jamais revenu ! Et 6 jours après j'avais fini. C'est ça les mecs !

9 - Télévisions, du temps de Fassbinder et maintenant.

Jean-Pierre Bloc : j'ai une petite question sur **Berlin Alexanderplatz**... C'était quand même une série pour la télévision, est-ce que les coproducteurs allemands et italiens ont eu un regard, est-ce qu'ils ont eu une influence, ou est-ce qu'ils ont pris le film tel qu'il était sans une retouche ?

Juliane : c'était vraiment une époque pour les cinéastes ! Fassbinder était très connu en Italie aussi, c'était la première co-production entre la télé allemande, la *WDR*, et la *RAI*. Il y a dans mon *making-of* une scène où le représentant de la *RAI* vient sur le tournage et dit que c'est vraiment nécessaire que Fassbinder fasse la quatorzième partie, une partie qui était très personnelle. Et Rainer dit : « *oui je pense ça aussi.* »

L'équipe de la *WDR*, monsieur Rohrbach et Peter Märthesheimer - qui a été aussi son scénariste depuis **Le mariage de Maria Braun** - c'était vraiment un groupe qui savait que Fassbinder était très fort. J'ai écrit un livre d'entretiens intitulé « *Le petit chaos* » dans lequel Märthesheimer me dit que la télé et lui-même, en tant que responsable de production, voulaient amener la force des nouveaux cinéastes allemands. Et pour Fassbinder ça ne signifiait pas qu'il allait être mieux payé qu'un autre - Fassbinder a eu le salaire d'un réalisateur de télé. Il avait la chance de pouvoir faire son film et pour lui c'était important d'avoir une connexion avec les spectateurs...

Axelle : avec un grand public.

Juliane : exactement. Il y a eu aussi cette série **8 heures ne font pas un jour**, qui a fait scandale en Allemagne parce que c'était le premier feuilleton où un ouvrier est vraiment important (rires) et il est joyeux, il fait l'amour... Et c'était très bon, j'aime beaucoup cette série. Et la raison pour laquelle on l'a arrêtée, c'était que les syndicats ouvriers ont dit : « *non ça ne marche pas, un ouvrier n'a pas de joie. Ce n'est pas vrai, ce n'est pas réaliste.* » Les syndicats étaient très contre et Rainer avait écrit trois épisodes supplémentaires qui n'ont pas été produits.

Maintenant on a des séries, des sitcom... Il y en a une en Allemagne "Lindenstrasse" qui continue depuis 15 ans et qui est un équivalent de **8 heures ne font pas un jour** parce que l'idée de Rainer c'était de parler de quelque chose qui venait de se passer la veille et que ce soit à la télé dès le lendemain. Ce n'était pas possible à son époque parce qu'on tournait en pellicule. Il a écrit le scénario pendant deux mois, tourné pendant deux mois, monté avec une monteuse de la télévision, et ça a été diffusé à la télé peut-être trois mois plus tard. Ça a été très vite. Aujourd'hui ça ne marcherait pas. C'était vraiment une ère de début, vivante, de rapidité de création... Aujourd'hui, les responsables de programmes en Allemagne ne sont pas très créatifs, c'est incroyable...

Dans la salle : c'est pareil ici.

Juliane : oui ? Oh mon Dieu ! Quand on propose quelque chose, il faut écrire, ça dure, le responsable dit : « *Non, ça ne marche pas.* »

J'ai un ami qui est un très grand ponte à la ZDF, il m'a écrit qu'en ce moment on fait des films de « event », tous les thèmes doivent être traités comme un événement, il faut faire vite, vite, et pas cher... Ça a changé.

Jean-Pierre : alors ça fait un peu la transition, maintenant on pourrait voir la situation en Allemagne par rapport à celle qu'on connaît en France. En particulier la question des diffuseurs qui ici interviennent au montage d'une manière très présente et très pesante. Et donc je voulais savoir si c'est la même chose en Allemagne - à votre connaissance - parce que peut-être maintenant vous êtes un peu éloignée de ça...

Juliane : j'ai beaucoup d'amies monteuses maintenant, par exemple une française, Patricia Rommel, elle a monté le film allemand qui a remporté l'Oscar du meilleur film étranger, **La vie des autres**. En Allemagne il n'y a que 4 ou 5 monteuses ou monteurs qui font les grands films. Patricia, ça a été très dur pour elle, elle n'a eu ni César ni Lola pour **La vie des autres**. Tout le monde, la caméra, les acteurs, tout le monde a eu quelque chose et pas elle. J'étais vraiment fâchée. Et je l'ai exprimé (rires.) Je pense que ce n'est pas juste parce qu'on fait beaucoup, on est très créatifs.

En Allemagne, le mot pour montage est *Schnitt* : coupe, ce que je trouve idiot, et le monteur est *cutter* : coupeur, pour moi c'est ridicule et ça n'est pas juste. C'est moi qui ai commencé à employer l'appellation *montage* [sur les génériques]. A l'époque mes collègues ont pensé que j'étais folle, que je faisais ça parce que j'étais une vedette et que je voulais me démarquer des autres. Et maintenant, il y en a beaucoup qui utilisent ce mot. Je pense que montage c'est comme *editing*, un travail créatif... de construction. Le salaire n'est pas encore bon (rires)...

Question : Et quelle est par exemple la durée des montages actuellement ?

Juliane : **La vie des autres** ça a duré très longtemps parce que c'était son premier film. Il voulait tout faire et il était très autoritaire (rires) c'est normal pour son premier long-métrage. Et elle m'a dit qu'il est très gentil, c'est un duc (rires) Monsieur le Duc, il est très riche, et toute sa famille est très riche. Mais c'était un très petit budget et je me souviens qu'elle a été malade, parce qu'elle était totalement détruite à la fin.

Axelle : et pour les conditions de travail ? Par exemple en France, depuis qu'on monte sur des ordinateurs, souvent on est installés dans de toutes petites salles, on a peu de temps...

Juliane : c'est pareil en Allemagne. Une autre amie - quand je faisais seulement du montage, je n'avais pas d'amis parmi les monteurs, maintenant j'en ai beaucoup (rires) - me disait qu'à la télé le monteur doit tout faire. Ils n'ont pas d'assistants, ils numérisent. Pour un épisode de **Tatort** – c'est une série qui existe depuis 30 ans, une très bonne série - le budget pour un **Tatort** est aujourd'hui d'environ 3 millions d'euros. Le monteur doit numériser et synchroniser les rushes lui-même et le montage doit être fini au bout de 6 semaines. Et c'est beaucoup, c'est du luxe à ce qu'on m'a dit, parce que c'est **Tatort**. Et il y a un monteur son. Pour les chaînes privées par exemple, j'ai un ami réalisateur, s'il reçoit un scénario, il a une semaine pour dire oui, deux semaines pour commencer, peut-être une semaine de préparation, trois semaines de tournage, le montage se fait en parallèle en 3 semaines, et une semaine pour finir le montage... incroyable ! Je ne pourrais pas faire ça. On

n'est plus un individu, on est seulement un monteur, un réalisateur, c'est le responsable de programmes qui décide...

Il y a des responsables de programmes qui font vraiment les films, qui disent non, pas ce plan... C'est incroyable ! Quand on fait quelque chose seulement pour la télé, c'est la télé qui dirige.

Dans la salle : aujourd'hui il y a des réalisateurs qui signent pour des séries, des trucs à toute vitesse, qui reconnaissent qu'ils n'auront pas accès à la salle de montage...

Axelle : ils tournent seulement, ils dirigent les acteurs.

Juliane : oui c'est comme pour nous... J'ai une de mes étudiantes de l'école du film à Munich qui commence à être réalisatrice et elle travaille sur une série qui existe depuis presque 20 ans et qui s'appelle **Marienhof**. Tout est préparé, elle ne peut pas dire : « *non, je ne mets pas la caméra ici* » non, tous les plans sont prévus, un épisode est tourné en un jour, UN jour, c'est incroyable...

10 - Renouveau du cinéma allemand, postérité de RW Fassbinder.

Juliane : Alors il y a quelque chose que je voudrais dire comme dernier mot : je sais que j'ai grandi à un moment qui était vraiment une grande époque du cinéma en Allemagne. En France, ça a commencé dans les années 30 jusqu'à la Nouvelle Vague bien sûr et même après. Est-ce qu'il y a eu une mauvaise période pour le cinéma en France ? Je ne pense pas.

Des voix : ici... c'est toujours la crise...

Juliane : toujours la crise ! Ok, mais le cinéma français a toujours été intéressant pour nous, il y a toujours un style...

A l'époque où Monsieur Kohl était notre chancelier, tous les films étaient

joyeux, joyeux, parce que tout le monde pensait que la période des cinéastes comme Fassbinder c'était tellement horrible, réfléchir, parler... Après la mort de Rainer tout a changé. Il n'y avait plus de nouveau cinéma. Quand j'étais en Amérique tout le monde me demandait : « *qu'est-ce qui s'est passé avec Fassbinder, où sont les films de Fassbinder ?* », il n'y avait plus rien en Allemagne. Et ça s'est terminé au milieu des années 90 environ, après la réunification, avec les metteurs en scène de l'Est qui ont amené des thèmes incroyables, quelque chose de nouveau, et les metteurs en scènes de l'Ouest on les a oubliés. Mais maintenant il y a un très bon mélange. Tom Tykwer fait toujours des films qui sont très compliqués (rires) un peu comme Wim Wenders, mais il adore Fassbinder, toute sa génération connaît Fassbinder.

Pour la mienne, je me souviens, Fassbinder n'était rien. C'était vraiment horrible. C'est pourquoi en 92 j'ai dit : « *maintenant il revient ! Maintenant il revient !* » Et ça a été du travail bien sûr. Et maintenant je suis la méchante (rires) parce que je dois gagner de l'argent avec son œuvre. Je n'ai pas de subventions, je n'en veux pas, c'est une fondation privée, mais j'en demande pour certains projets.

Alors, voilà la vie d'un cinéaste qui est mort maintenant depuis 27 ans et son œuvre va... va continuer, oui j'en suis sûre. Mais c'est toujours du travail. Et puis son œuvre est aussi sur scène, au théâtre parce qu'il a écrit environ 20 pièces dont 5 sont très célèbres. Et il y a aussi une nouvelle mode d'adapter les films au théâtre. **Le mariage de Maria Braun** est un grand succès en ce moment, c'est un jeune metteur en scène très célèbre qui l'a monté pour un grand théâtre à Munich, et ça tourne en ce moment, à Moscou, à St Petersburg. Ses thèmes sont toujours très actuels. Par exemple un de ses premiers films **L'amour est plus fort que la mort** est maintenant une pièce de théâtre à Pékin. Monsieur Fassbinder et monsieur Godard sont les grandes vedettes de l'avant-garde en Chine aujourd'hui... fantastique, fantastique ! Ca veut dire que le marché va suivre...

Et Godard était un des inspirateurs de Fassbinder. Je me souviens qu'il avait vu **Vivre sa vie** 24 fois ! Il adorait Godard. Je ne sais pas s'il l'adorerait aujourd'hui encore. Mais il est encore actuel.

L'alchimie du metteur en scène et du monteur, c'est quelque chose de très important. Travailler sur son premier film avec quelqu'un comme Fassbinder c'est vraiment un cadeau. Avec Werner Schroeter aussi, parce que ce sont des gens qui apportent un univers. Il y a beaucoup de metteurs en scène maintenant parce que c'est très chic de faire un film. Et c'est très difficile de collaborer parce que le monteur est toujours le serviteur, d'une certaine manière.

Je me souviens d'une phrase du frère de Marcello Mastroianni, le grand Ruggero. Quelqu'un lui avait demandé : « *qu'est-ce que c'est que le montage ? Pensez-vous que vous êtes important ?* » et il a répondu : « *est-ce que vous connaissez votre sage-femme ?* » C'est une très belle métaphore.

Quand j'étais à New-York, je voyais souvent Thelma Shoonmaker – la monteuse de Scorsese – qui est quelqu'un de formidable - elle a gagné deux Oscar, avant lui ! (rires) - et elle est fantastique. Scorsese est très fort, maniaque bien sûr. Elle m'a invitée une fois, il avait à cette époque une grande salle de montage dans Park Avenue, et elle m'a dit : « c'est très facile avec l'Avid, c'est très facile. » Elle avait 3 ou 4 assistantes et il y avait une salle de projection parce que Scorsese ne voulait pas voir le montage sur l'Avid. Alors elle montait et c'était conformé en pellicule. Elle me disait toujours : « *le montage c'est lui, c'est toujours lui* », et c'était elle bien sûr, mais elle ne voulait jamais le dire. Elle travaille avec lui depuis 30 ans...

Je n'ai jamais parlé de notre collaboration tant que Rainer était vivant parce que c'était un secret et la salle de montage c'était son secret. Je me souviens que j'ai eu une assistante qu'il n'aimait pas, alors il m'a dit : « *out* ». J'ai accepté. C'était pour lui. C'était une atmosphère tellement sensible...

Werner est différent, pour Werner il n'y a pas de problème. Pour lui le montage c'est... on parle, on fait, on mange ensemble pendant le travail, on reste très longtemps... et à la fin on est dans le lit ensemble, on est une grande famille (rires)... le lit complet.

Avec Rainer pour moi, tout était normal, ça n'était pas : « *Oh le grand metteur en scène.* » Avec Werner il y a eu des moments où on était très proches et il était

aussi très proche de son film, mais Rainer était plus présent dans ses films et Werner était toujours dans son... trip personnel, oui...

Après la mort de Rainer, je ne pouvais pas travailler avec quelqu'un d'autre. Je pleurais toujours et le premier avec lequel j'ai travaillé, il était horrible bien sûr (rires), il ne savait rien de moi et il me disait : « *tu veux travailler avec Fassbinder, mais c'est fini...* » C'était horrible, il était jaloux bien sûr. Il n'a fait qu'un film et je savais qu'il n'était pas bon. Mais qu'est-ce qu'on peut dire, qu'est-ce qu'on peut faire, on travaille avec ce qu'on a, on ne peut pas dire : « *tu es mauvais.* »

J'ai choisi moi-même d'arrêter, je savais que j'étais obsédée, que j'aimais beaucoup les films, que j'étais toujours dans une salle noire et que le soleil brillait ! Aujourd'hui avec l'Avid ce n'est plus dans une salle noire...

Alors voilà, il n'y a plus de secrets.