

Le filmeur filmant le filmeur en train de filmer

Robert Daudelin

Number 112-113, Fall 2002

Le cinéma par lui-même

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24564ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daudelin, R. (2002). Le filmeur filmant le filmeur en train de filmer. *24 images*, (112-113), 8–10.

LE FILMEUR FILMANT LE FILMEUR

en train de filmer

PAR ROBERT DAUDELIN

D'entrée de jeu, j'élimine les *making of*. Dans la plupart des cas, ce sont des «teasers» qui s'inscrivent dans le marketing du film et qui ne nous apprennent rien sur le cinéaste qui tourne et encore moins sur le cinéma — au mieux, ils flattent notre cinéphilie la plus banale...

J'élimine aussi les portraits, genre PBS, où l'importance d'un cinéaste semble se mesurer au nombre de célébrités qui, en dix secondes, viennent nous dire qu'il est génial et ce, toujours en fonction d'un modèle qui semble inamovible, quelle que soit la personne dont on parle — et c'est vrai aussi pour les peintres, les écrivains et les musiciens; les cinéastes ne sont pas traités plus mal que les autres...

Reste la célèbre série française «Cinéastes/Cinéma de notre temps» de Janine Bazin et André S. Labarthe qui est un cas de figure. Si certains portraits furent ratés (Ken Loach, notamment), nombreuses sont les réussites: Dreyer (par Éric Rohmer), Godard (par Hubert Knapp), Cassavetes (par André S. Labarthe et Hubert Knapp), Ichikawa (par Paulo Rocha). Et ces réussites me semblent s'expliquer principalement, sinon essentiellement, par la formule mise au point par les responsables de la série: proposer à un cinéaste qui a déjà une pratique bien identifiée (Rivette, Rozier, Leenhardt, Rohmer, Rocha) de nous parler d'un cinéaste qu'il aime tout particulièrement¹. Les vertus d'une telle formule sont évidentes: le cinéaste invité nous parlant nécessairement de lui, de son cinéma, en célébrant le travail d'un aîné, le recours aux experts devient par ailleurs superflu, l'expert étant celui qui filme². Et c'est encore dans ce cadre unique qu'a été récemment produit le très beau film de Pedro Costa *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, cinéastes — où gît votre sourire enfoui?*

Hôtes du Studio national d'art Le Fresnoy où ils donnent un atelier de montage, les cinéastes se remettent au travail sur *Sicilia!* Pedro Costa et une équipe de deux personnes les épient du fond de la salle de montage. Il ne s'agit ni d'un portrait, encore moins d'un *making of*. Il s'agit d'une version «Cinéastes» de *Dans la chambre de Vanda (No quarto da Vanda)*: la vie d'une salle de montage, son exigüité, son poids, les tensions qu'elle provoque, et aussi les moments de grâce qu'elle permet.

La claustrophobie qui fondait *Dans la chambre de Vanda* est aussi à l'œuvre dans le nouvel opus de Costa:



Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, cinéastes — où gît votre sourire enfoui?

le travail monacal de Danièle Huillet, son obsession maniaque de la coupe «juste» (au cadre près), la rigueur du rapport image-parole constamment recherché deviennent autant de composantes d'une réalité dramatique qui ultimement donne du montage une image aussi forte que mystérieuse. Et si Straub semble s'exclure du processus en arpentant le corridor plutôt que d'assister sa femme, pour Costa, ce n'est là qu'un élément dramatique supplémentaire et qui nous apprend aussi quelque chose de nouveau sur le travail du célèbre couple et sur la genèse d'une séquence de *Sicilia!*

Costa n'est jamais à l'écran, et pourtant, quelle présence! Nous le savons tapi derrière la Steenbeck de Danièle

Huillet, traquant ses gestes, épiait tout, comme il le faisait avec son héroïne. L'implication du filmeur est totale, sa complicité aussi. Tout l'amour qu'il mettait à regarder vivre Vanda, il l'investit dans sa recherche du secret de l'art des Straub-Huillet. Et c'est sûrement cette entente profonde qui permet, comme de surcroît, les nombreux moments drôles qui parsèment le film et qui ne sont pas sa moindre richesse. Qui d'autre qu'un allié évident aurait pu bénéficier de cette intimité explosive d'un couple mythique?

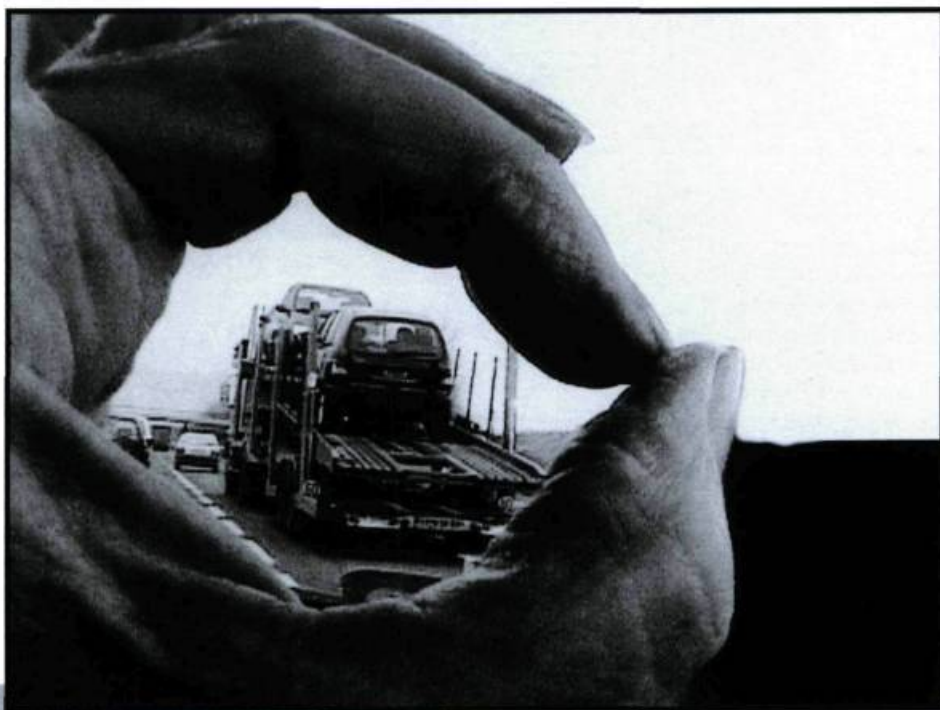
Et c'est justement cette mise en abîme³ (Costa filmant les Straub en train de monter) qui permet au film d'exister en tant que film autonome — bien au-delà de l'enregistrement des gestes du travail des cinéastes — et de nous apprendre réellement quelque chose sur le travail des cinéastes (Straub, Huillet et Costa) et, plus largement, sur le cinéma et la production du sens dans un film.

Cette vertu de la mise en abîme faisait déjà l'originalité (et la force) du très beau film de Don McWilliams *Creative Process: Norman McLaren*. Essai sur un créateur, le film, dans sa forme éclatée, tentait de parler de l'art de McLaren avec les outils de McLaren (pixilation, «blinks», etc.) jusqu'à l'apothéose finale où ce dernier explique au cinéaste qui le filme les secrets du mouvement image par image, se mettant lui-même en scène, dramatiquement, pour les besoins de la mise en scène de McWilliams⁴. Celui-ci n'hésite pas à remonter au besoin certaines entrevues, justement pour leur donner un style qui respecte l'écriture du film en train de se faire. McLaren n'est pas objet d'observation, encore moins de «statufication»; il est bel et bien le protagoniste d'un film de McWilliams, le héros d'une aventure de création unique dans l'histoire de l'art du XX^e siècle, aux côtés de Miró et de Cage, en parfait synchronisme avec les recherches de l'art cinétique.

Plus modestement, mais toujours dans le même ordre d'idées, c'est ce qui fait l'intérêt du petit film⁵ qu'Albert Maysles (avec la collaboration de Larry Kamin et d'Antonio Ferrera) a récemment consacré à Martin Scorsese préparant le tournage de *Gangs of New York*. Presque «film de famille» (il se termine d'ailleurs sur Scorsese filmant son bébé avec une petite caméra vidéo), le court métrage de Maysles aurait pu n'être qu'un *making of* fauché, pourtant une séquence vient tout changer: Scorsese découvre les décors de Cinecittà avec son directeur photo Michael Ballhaus, il les arpente, y imagine ses comédiens, juge de la lumière dont il aura besoin et déjà indique à Ballhaus des positions de caméra et les mouvements d'appareils qu'il souhaite. Mais qui plus est, nous comprenons en ce court moment

que Scorsese est déjà en train de monter son film, avant même de l'avoir tourné, se ménageant des raccords, prévoyant l'ordre des plans, définissant l'espace abstrait que le filmage devra bientôt créer. Sans doute Scorsese n'est-il pas le seul à travailler ainsi, à penser son tournage avec une telle précision; n'empêche que cette courte séquence nous en apprend davantage sur ce qu'est la mise en scène, sur ce que signifie «faire un film» (au sens artisanal et noble de bâtir avec ses mains), que bien des analyses: nous voyons déjà le film qui va bientôt se faire et, naïvement peut-être, nous comprenons comment son auteur va s'y prendre!

Toujours, et jamais autrement, le cinéma se livre un peu quand il est interpellé par ses propres moyens; quand le film sur le film est lui-même, et presque d'abord, un film — quand le filmeur est filmé par un autre filmeur conscient qu'un film est en train de se faire⁶.



Le cinéma se réinvente entre les mains d'Agnès Varda dans *Les glaneurs et la glaneuse*.

Et ce n'est pas autre chose que nous démontre Agnès Varda découvrant sa nouvelle caméra numérique et s'en amusant, tout en tournant le merveilleux *Les glaneurs et la glaneuse*. Le cinéma se réinvente entre les mains de la cinéaste qui s'approprie de nouveaux outils pour (nous) refaire un film d'Agnès Varda! Mais le cinéaste peut aussi retourner en arrière et, comme van der Keuken dans *Les vacances du cinéaste* (1974), sortir du grenier la petite Bolex mécanique de ses premiers films amateurs pour retrouver intact le plaisir de filmer (de cadrer, de bouger avec la caméra).

Déjà, c'est ce que nous découvrons récemment en visionnant *Thomas Graals bästa film* de Mauritz Stiller.



Le cinéma en train de se faire. *Behind the Screen* de Chaplin (1916).

Comédie mondaine de 1917, ce petit film exquis et joyeusement interprété par les jeunes premiers Victor Sjöström et Karin Molander est aussi un témoignage exceptionnel sur le travail en studio (appareils, éclairages, rôle du réalisateur et du scénariste), comme sur la structure de production de l'époque. Mais en rien cette incursion derrière les caméras ne ralentit-elle le film de Stiller, bien au contraire, il y gagne en épaisseur et le spectateur d'aujourd'hui, pour son plus grand plaisir de cinéphile, découvre le cinéma de 1917 en train de se faire. (Plusieurs autres exemples de l'époque muette pourraient être invoqués — Chaplin avec *Behind the Screen* (1916) ou Edna Purviance dans *The Extra Girl* (1923) — mais de mémoire, aucun n'a la pertinence et le poids historique de l'incursion de Stiller.)

Les exemples concluants n'abondent pas, même dans notre mémoire de cinéphiles. Et il n'est là rien de bien surprenant. Faire des films sur le cinéma, filmer le cinéma, ne va pas de soi. On peut filmer une sculpture ou un tableau, sans même la présence du créateur ou la vue de son atelier, et un film peut naître d'un tel exercice. On peut difficilement réussir la même gageure avec un film, ou avec le cinéma — à moins d'être Godard et de faire *Histoire(s) du cinéma*.

Le plateau de tournage est souvent un lieu ennuyeux et les gestes du cinéaste au travail sont généralement difficiles à décrypter, sans compter qu'ils sont souvent délégués à un assistant ou au directeur photo. Tout cela a été dit magnifiquement, et une fois pour toutes, par Godard encore, dans *Le mépris* (1963).

Si le cinéaste filmé est un homme de fiction, on peut effectivement comprendre comment il dirige ses comédiens

(ainsi d'Arthur Penn dirigeant Dustin Hoffman sur le tournage de *Little Big Man* (1970), dans le très beau film de Robert Hughes⁷). Si le cinéaste filmé est son propre opérateur, on peut comprendre même d'où procède l'écriture de ses films (ainsi de Johan van der Keuken, filmant *To Sang Fotostudio* (1997), caméra à l'épaule, marchant, courant, découpant l'espace même de son film, dans le portrait que lui a consacré Ramon Gieling⁸).

Quelle que soit la valeur du cinéaste, son importance en tant que créateur de formes, on arrive mal à en parler. On

a donc recours aux spécialistes, ou aux témoins (amis, collaborateurs), qui « spécialisent » et qui témoignent; parfois avec bonheur (comme Bernard Gosselin dans le très estimable *Voir Gilles Groulx* de Denis Chouinard), trop souvent anecdotiquement, sans apporter de connaissance réelle sur l'œuvre ou son créateur.

Le film est un objet fuyant, ouvert: un système de signes dont la cohérence est souvent mystérieuse. Comment pénétrer le film? Comment parler du cinéma? Toute entreprise critique ou théorique sérieuse (de Balázs à Bazin, en passant par Daney et Farber) se pose la question. Alors, que faire de l'autre question: «Comment filmer le film? Comment filmer le cinéma?»... La réponse, aussi rare qu'exceptionnelle, c'est d'abord du côté de Pedro Costa qu'il faut la chercher. Et filmer sa recherche! ■

1. C'est évidemment ce qui fait aussi la grande valeur du très beau *A.K.* (1985) de Chris Marker, portrait du grand Kurosawa au travail sur *Ran*.
2. Et que penser alors de notre ami belge Boris Lehman décidant, dans *Mes entretiens filmés* (1995), de se faire lui-même le «Cinéma de notre temps» auquel il n'aura jamais droit...
3. Déjà bien identifiée par Gérard Grugeau dans la critique qu'il a consacrée au film (*24 images*, n° 110, printemps 2002).
4. Rien d'accidentel là: McWilliams s'est

clairement expliqué sur son projet dans *La Revue de la Cinémathèque* (n° 5, février 1990).

5. *Martin Scorsese*, États-Unis, 2000.
6. Ce qui n'est pas si loin du propos de Friedrich Dürrenmatt dans son roman philosophique *Der Auftrag* dont le sous-titre explicitait bien le véritable propos: «ou De l'observateur qui observe ses observateurs.»
7. *Arthur Penn, 1922 — Themes and Variations*, États-Unis, 1970.
8. *Living With Your Eyes*, Pays-Bas, 1997.