

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

62 | 2010
Varia

« Dédicace Albert Maysles », Cinéma du réel 2010

Caroline Zéau



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3797>

DOI : 10.4000/1895.3797

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 155-159

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Caroline Zéau, « « Dédicace Albert Maysles », Cinéma du réel 2010 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3797> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3797>

« Dédicace Albert Maysles », Cinéma du réel 2010

À l'occasion de la dernière édition du Festival Cinéma du Réel, un hommage consistant a été rendu au caméraman, réalisateur et producteur Albert Maysles, l'un des protagonistes des développements étasuniens du cinéma direct dans les années 1960. Après avoir réalisé deux films en Russie en 1955 et 1957, Albert Maysles, psychologue de formation, avait rejoint en 1958 Robert Drew, Richard Leacock et Donald Pennebaker (pour ne citer que les plus connus) au sein de la Drew Associates nouvellement constituée. Ensemble, ils réalisèrent le très célèbre *Primary* en 1960. Deux ans plus tard, Albert et son frère David, qui avait rejoint le groupe, quittent celui-ci pour fonder la Maysles Films.

Cette rétrospective a donc permis de découvrir ou de revoir 14 films, courts et longs, réalisés par Albert Maysles – et son frère David décédé en 1987 – entre 1955 et 2006 sur les quelques 38 films que compte leur filmographie. Le plus récent des films programmés, *The Beales of Grey Garden*, était à l'honneur de la soirée d'ouverture et une Master Class avec Albert Maysles fut également proposée. À cette occasion, ce dernier commenta succinctement un choix d'une quinzaine d'extraits de films recoupant partiellement la programmation élaborée par le festival. La

confrontation de ces deux corpus a permis de questionner les choix qui présidèrent à cette programmation en fonction de la notoriété et de la disponibilité de ces films. (On trouve en France un DVD regroupant *Primary* et *Crisis* de la Drew Associates, et un autre comportant *Salesman* et *Grey Garden* de Maysles Films. Il est également possible de se procurer les éditions américaines de *Gimme Shelter*, un DVD regroupant 5 films consacrés à Christo et Jeanne-Claude et le récent *The Beales of Grey Garden*). Le premier film, très peu connu, évoqué par Maysles est *Psychiatry in Russia* qu'il réalisa en 1955 alors qu'il était étudiant en psychologie avec une caméra 16 mm muette prêtée par la chaîne CBS. Présent dans la programmation, ce film de 14 minutes évoque les soins psychiatriques dans divers hôpitaux soviétiques sous l'angle d'une comparaison des théories et des méthodes soviétiques et américaines : le comportementalisme de Pavlov vs. la psychanalyse de Freud. Au début de la version télévisée du film, un carton annonce « la première étude non-officielle des traitements des maladies mentales en Union Soviétique ». Le commentaire, dit par un comédien rôlé au ton convenu de l'exercice, est cependant écrit à la première personne et donc exprime le point de vue personnel d'Albert Maysles sur le sujet. Celui-ci loue la tradition d'humanité qui caractérise historiquement l'approche thérapeutique en Russie mais déplore le fait que les causes sociales du mal ne soient pas prises en compte par la psychiatrie pavlo-

1895 /
n° 62
décembre
2010

155

viennaise. Antérieur à l'avènement du cinéma direct, ce film « amateur » est montré par Maysles comme significatif des limites de la réalisation documentaire à l'époque, les échanges entre médecins et patients n'ayant pas pu être restitués. Il y affirme cependant déjà cette volonté de « rendre proches des personnes qui nous resteraient normalement étrangères », (démarche) qu'il définira comme la vocation de son travail de cinéaste. En effet, la qualité de la prise de vue montre l'importance pour Maysles d'une interaction filmeur-filmé – ici le regard-caméra, le gros plan, plus tard le zoom, « the gaze » – qui le distinguera bientôt de l'approche non-interventionniste prônée par Drew dans le cadre de la production télévisuelle.

Le deuxième extrait choisi par Maysles provient du fameux *Primary*, qui n'apparaît pas au programme sans doute en raison de sa trop grande célébrité : les mains de Jackie Kennedy qui, dans son dos, trahissent sa nervosité alors qu'elle et son mari s'adressent à une assemblée d'immigrants polonais. Souligné par Maysles comme l'une des audaces fondatrices de ce film, ce plan témoigne d'une volonté symptomatique du cadre journalistique de « filmer des personnes célèbres comme des gens ordinaires » (à l'inverse des Canadiens français de l'ONF qui, au même moment, filment des gens ordinaires comme des personnes célèbres). Ce goût pour « l'envers du décor » deviendra le motif récurrent d'une grande partie des films réalisés par la suite par les Maysles : centrés sur des célé-

brités – Joseph E. Levine, Muhamad Ali, Orson Welles, Marlon Brando, Yoko Ono ou encore Truman Capote – ceux-ci associent la démarche journalistique à l'audace nouvelle du filmage. Ils forgent ainsi l'un des paradoxes de cette tendance du cinéma direct qui consiste à édifier cinématographiquement un personnage tout en prétendant faire tomber le masque. *Meet Marlon Brando* (1965), ici programmé, est représentatif de cet exercice. Le binôme constitué par les frères Maysles (Albert à la caméra, David au son) double le dispositif des interviews de Brando réalisées successivement par différentes chaînes de télévisions locales américaines pour la promotion de son dernier film, *Morituri*. À la faveur de la durée, d'un entretien à l'autre, la brèche ainsi créée laisse s'instaurer une complicité favorable à l'audace des cinéastes (mouvements de caméra, zooms avant rapides) et à celle de Brando sans doute encouragé à accentuer le caractère transgressif et impertinent des réponses faites aux journalistes. Il dénonce le mercantilisme de la presse, refuse de parler du film qu'il est censé défendre, digresse, questionne les journalistes, drague ouvertement l'une d'entre eux, passe d'une langue à l'autre, puis invite une charmante passante à répondre pour lui...Ce montage de « ratés » journalistiques double la fascination pour la star de son envers prétendument non-médiatique. *With Love From Truman*, réalisé en 1966 pour le National Educational Television and Radio Center, prolonge ce regard complice sur la célébrité en

mettant en scène le narcissisme exacerbé de Truman Capote. L'écrivain reçoit dans sa maison au bord de la mer l'équipe de tournage et une critique littéraire venue l'interroger au sujet de son livre *In Cold Blood*. Mais cette invitation à l'auto-mise en scène – il bouge ostensiblement pour la caméra, prépare des cocktails pour ses hôtes, leur tend des photos de ses personnages, lit des passages de son livre, s'émeut – s'enrichit de considérations littéraires d'où affleurent les convergences conceptuelles entre le « roman de non-fiction », dont Capote revendique l'invention, et les questionnements fondateurs du cinéma direct étasunien. Ici et là apparaissent la quête originelle de vérité et l'idée formulée par Capote que « l'œuvre réalisée à partir de faits réels a autant d'impact que l'œuvre la plus imaginative. Le vrai (conférant) à la poésie une dimension supplémentaire ». Les deux démarches procèdent d'une alliance entre le journalisme et l'art. Albert Maysles accompagne l'extrait choisi – un des plans montrés curieusement à la version programmée – en soulignant que *In Cold Blood*, « premier roman de non-fiction », confortait leur ambition de réaliser le « premier long métrage de non-fiction » qu'est *Salesman* à ses yeux. Et il est vrai que la foi dans le potentiel dramatique du réel restera un leitmotiv à la limite du dogme pour lui et quelques autres documentaristes américains.

La figure de l'artiste célèbre connaît dans l'œuvre des Maysles des déclinaisons inté-

ressantes quand elle s'assortit de la description des enjeux (artistiques, politiques, économiques) du processus créatif. C'est le cas de *Christo's Valley Curtain* (1973) et *Running Fence* (1978) deux des six films consacrés à la conception, à l'élaboration et à la réception des œuvres de Christo et Jeanne-Claude. Également de certains de leurs films consacrés à la musique : *Gimme Shelter* (sur les Rolling Stones 1970), *Osawa* (1985), *Horowitz Plays Mozart* (1987) pour n'évoquer que ceux qui furent mentionnés par Maysles (et qui ne figuraient pas dans la programmation) ; alors que d'autres s'intéressent plus précisément au phénomène de notoriété et à la rencontre avec le public (*What's happening ! The Beatles in the USA*, 1964 et *Get Yer Ya Ya's Out*, 1969, tous deux programmés).

Dans le film de Peter Wintonick intitulé *Cinéma vérité : Defining the moment* (1999), Maysles affirmait que l'objet privilégié de ce cinéma était « le drame quotidien des gens ordinaires » (« *the drama of ordinary people in daily life* »). Or, une vue d'ensemble de sa filmographie montre que les films consacrés à ces derniers eurent une carrière plus discrète, exception faite du très beau *Salesman* (1968), que ceux consacrés aux grands artistes mythiques. Sans préjuger des raisons, parfois objectives, de certains choix de programmation (on devine celle qui relève des croisements opportuns avec le thème *Music in Motion*) on peut regretter l'absence de ceux d'entre eux qui sont rares dans les salles et non disponibles en DVD.

C'est le cas notamment de *Yanki No !* réalisé à Cuba en 1960 dans le cadre de la série de films intitulée *ABC Close-up* produite par Robert Drew pour la chaîne publique avec l'équipe du célèbre *Primary*. La séquence réjouissante qu'Albert Maysles a isolée montre les enfants d'une famille de pêcheurs qui prennent une douche pour la première fois puis arpentent leur maison toute neuve en scandant « Cuba Si ! Yanki No ! ». Cet extrait suggère la bienveillance du regard posé sur l'avancée sociale apportée par la République cubaine, alors que le résumé du film et le titre insistent sur le sentiment anti-américain exprimé par les Cubains dans le film. Maysles semble quant à lui plaider en faveur de cette ambivalence en déplorant l'ajout par la chaîne d'un commentaire superflu. Ainsi, le film témoigne-t-il d'une tension significative des développements spécifiques du cinéma direct dans le contexte de la télévision publique américaine.

On aurait également rêvé voir ou revoir *Lalee's Kin : the Legacy of Cotton*, coréalisé par Deborah Dickson, Susan Frömke et Albert Maysles en 2001 (programmé aux États généraux du cinéma documentaire de Lussas, nommé aux Oscars et primé à Sundance l'année de sa sortie), qui figure au nombre des extraits sélectionnés par le réalisateur. Produit par la chaîne HBO, ce long-métrage consacré au combat d'une mère afro-américaine du delta du Mississippi pour la survie et l'éducation de ses enfants semble caractéristique de la délicatesse du regard dont Maysles fait

preuve depuis toujours lorsqu'il filme les « gens ordinaires » et qui se transforme parfois en complaisance lorsqu'il filme les stars. Ici le souci d'imposer le respect du personnage annule la relation voyeurisme-exhibitionnisme qu'implique la célébrité. C'est ainsi que *Salesman* réussit, tout en proposant un point de vue piquant sur la société américaine (les vendeurs de bibles : la religion, le commerce, les immigrants), à faire d'un *perdant* l'un des personnages les plus marquants de l'histoire du cinéma documentaire. C'est avec ce film que les frères Maysles s'affirment comme la branche « interventionniste » du cinéma direct américain en assumant les effets de la relation filmeur-filmé. Pour Maysles, qui fera de cette certitude une sorte de religion, la confiance ainsi établie permet la subjectivité. Ainsi préfère-t-il le terme de « cinéma direct » (terme adopté par les cinéastes français et québécois sur la proposition de Mario Ruspoli ; Maysles lui l'attribue à Louis Marcorelles) à celui de « cinéma vérité » qui, dans l'acception étasunienne, prétend exclure cette subjectivité.

À l'issue du choix d'extraits proposé par Maysles, une discussion avec Charlotte Garson, animatrice de la séance, vint clore cette Master Class. Prenant pour appui sur une séquence de *Salesman* au cours de laquelle un montage parallèle articule deux moments successifs d'une journée de Paul Brenan, la journaliste demanda : « Est-ce encore du cinéma direct ? ». Maysles répondit par l'affirmative et affirma qu'il devait cet excellent

moment du film à sa monteuse Charlotte Swerin. Et, en effet, on peut être porté à penser que les meilleurs films des Maysles résultèrent de cette collaboration qui ponctue de façon marquante leur œuvre entre 1965 à 1987 (*Meet Marlon Brando*, *With Love from Truman*, *Salesman*, *Gimme Shelter*, *Running Fence*, *Islands*, *Horowitz Plays Mozart*). Mais par ailleurs, s'il est évident que l'art du cinéma direct relève du montage au moins autant que du filmage (« *construction in finding the simple organic shape of the material* » dit Truman Capote), cette question et sa réponse soulignent un hiatus dans le champ des connaissances concernant ces deux moments de la réalisation des films. Il existe en effet une grande quantité de textes et d'entretiens produits par les opérateurs-réalisateurs qui furent les pionniers de cette esthétique nouvelle, au sujet des implica-

tions éthiques et esthétiques de ces nouvelles méthodes de tournage. Mais il semble que les *monteurs* du cinéma direct (Charlotte Swerin, donc, mais aussi Werner Nold, Jean Ravel...) n'aient eu que très rarement l'occasion de faire connaître l'apport spécifique de leur savoir-faire dans la fabrication de ces films. Aussi peut-on faire l'hypothèse qu'une grande part des préjugés émis sur ce courant cinématographique (tous ceux qui l'assimilent de près ou de loin à un matériau brut) découle de cet angle mort qu'est le montage dans l'étude des discours sur le cinéma direct. Ainsi, au-delà de la redécouverte des films, cette rétrospective aura montré que la recherche sur ce courant important de l'histoire du cinéma a encore de belles heures devant elle...

Caroline Zeau

1895 /
n° 62
décembre
2010

159