À propos de Où gît votre sourire enfoui ? de Pedro Costa

À propos de Où gît votre sourire enfoui ? de Pedro Costa

Mickael Kummer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2745>

DOI : [10.4000/leportique.2745](https://doi.org/10.4000/leportique.2745)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2014

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Mickael Kummer, « À propos de Où gît votre sourire enfoui ? de Pedro Costa », *Le Portique* [En ligne], 33 | 2014, document 1, mis en ligne le 05 février 2016, consulté le 12 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2745> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2745>

Ce document a été généré automatiquement le 12 avril 2021.

Tous droits réservés

À propos de Où gît votre sourire enfoui ? de Pedro Costa

À propos de Où gît votre sourire enfoui ? de Pedro Costa

Mickael Kummer

À l'intérêt que Cézanne m'inspire, je mesure combien j'ai changé. Je suis en chemin de devenir un ouvrier ; un long chemin sans doute, et je n'en suis qu'à la première borne ; néanmoins, je puis déjà comprendre le vieillard qui est allé si loin, seul hors les enfants qui lui jetaient des pierres.
(Lettre de Rainer Maria Rilke à Clara Westhoff, 13 octobre 1907.)

- 1 L'association Ciné Art m'avait demandé d'intervenir en remplacement de Pedro Costa, pour présenter son magnifique film *Où gît votre sourire enfoui ?* Étant enseignant à Metz depuis 2009, j'ai accueilli avec beaucoup d'enthousiasme l'annonce de cette rétrospective, et nous avons essayé de communiquer aux étudiants de l'École Supérieure d'Art notre passion pour le cinéma de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. La plupart des gens, et ce fut particulièrement le cas de nos étudiants, accordent une importance égale à leur présence lors des projections qu'à leurs films. Pourtant, dans quelques décennies, que restera-t-il de cette présence scénique ? Les films seront seuls pour porter l'œuvre. On peut imaginer des témoignages fascinés de générations futures qui découvriront ces films hors du commun. Le film de Pedro Costa sera un peu comme les lettres que Rainer Maria Rilke a écrites à sa femme, l'artiste Clara Westhoff, lorsqu'il a découvert la peinture de Paul Cézanne à l'exposition universelle de 1907. On sait l'importance qu'a eue Cézanne pour les Straub, qui lui ont consacré deux films. Au-delà d'un attrait purement artistique, on peut aussi dresser de nombreux parallèles entre le peintre et les cinéastes ayant vécu à un peu près un siècle d'intervalle. À la fin de sa vie, le nom de Cézanne était murmuré avec respect dans les cercles et les salons. Le « maître » d'Aix n'en était pas moins réduit à utiliser des vieux croquis de nus pour peindre, car la ville d'Aix-en-Provence ne lui aurait pas fourni un modèle. « Maître »,

c'est le mot qui a justement été employé à l'ouverture de la rétrospective pour désigner Jean-Marie Straub. Comme Cézanne, qui se rendait à pied à son atelier, Jean-Marie Straub était là avec sa canne, comme un pauvre, ayant grandi avec le temps, et dont l'aura semblait avoir survécu à une autre époque, un « monde d'hier ». Cette présence semblait dire aux gens qu'une utopie était encore possible.

- 2 Le film de Pedro Costa, un peu à la manière des témoignages de Joachim Gasquet, aura une valeur d'importance pour les apprentis cinéastes qui dans le futur voudront voir des cinéastes au travail. Car c'est en vérité l'un des seuls films où l'on voit vraiment des cinéastes au travail. Les *making of* privilégient trop souvent le marketing sur le concret du travail.
- 3 « Au travail », si c'est ainsi que les Straub avaient souhaité filmer les musiciens interprétant Bach, on peut dire la même chose du film de Pedro Costa. Et là on touche à un aspect essentiel de la manière que les Straub avaient de fabriquer des films, comme des artisans. C'est ainsi qu'ils ont toujours conçu leurs interventions au Fresnoy ou ailleurs. « *Je n'ai rien à vous apprendre, la seule chose que je peux vous apprendre, c'est résister !* », ce sont quasiment les premiers mots que j'ai entendus de la bouche de Jean-Marie Straub, au bar de la rue qui juxtapose le Fresnoy. Il prit une gorgée dans son verre de whisky et son regard nous scrutait avec férocité. Une férocité différente de celles que l'on a l'habitude de voir, traversée par une histoire, par un vécu qui la rend si authentique, si sincère. « *Après, on peut vous montrer le travail artisanal du montage* »... Tout un programme semblait se dessiner derrière cet apparent refus de la pédagogie du Fresnoy. Et les mois qui suivirent montrèrent à certains d'entre nous que c'est là que nous avons le plus appris. Les Straub ont toujours refusé de donner des cours de direction d'acteur, préférant inviter les étudiants à pénétrer dans l'ancre de la salle de montage. Le processus était simple. Pendant les premières semaines, ils visionnaient ensemble les « rushes », c'est-à-dire l'ensemble de la matière filmée au tournage. Pour sélectionner, parmi les multiples prises, celles qui seraient utilisées pour les deux montages du film, ici *Ces rencontres avec eux*. Pour certains plans, il y avait jusqu'à environ vingt et vingt-cinq prises. Après ces trois semaines de visionnages en solitaire, commença l'atelier de montage. C'est là que la porte s'ouvrait aux étudiants. Des chaises étaient disposées au fond de la petite salle de montage, environ 15 mètres carrées, et quelques étudiants pouvaient venir s'asseoir pour assister aux séances de travail, fixées tous les jours de la semaine entre 14h et 18h. La première fois que j'y allai, je m'attendais à trouver une salle pleine à craquer, voire à ne pas avoir de place du tout. Pourtant, ce fut plutôt l'inverse qui se produisit. Nous étions relativement peu à suivre l'atelier régulièrement. La plupart des étudiants ayant été rebutés par les films ou par l'attitude de révolte permanente des Straub durant les diverses interventions ou projections du Fresnoy. Et ce n'est que dans la régularité et la discipline du travail quotidien que le cinéma semblait pénétrer progressivement en nous. Avec une manière concrète, qui prenait autant en compte la matière que l'idée, incarnant de manière vivante l'idée présente dans leur *Moïse et Aaron* que la forme et l'idée jaillissent simultanément, de manière indissociable.
- 4 Le film de Pedro Costa rend très bien compte de ce jeu « scénique » des deux cinéastes, si ambigu qu'on ne sait jamais sur quel pied danser. Est-ce une apparence qu'ils se donnent ? Ou bien sont-ils les cinéastes les plus authentiques qu'il nous ait été donné de voir ?

- 5 Probablement un peu des deux, et cette contradiction apparente donne tout son piment au théâtre des Straub. John Ford, quand on le questionnait sur sa dureté avec les acteurs, répondit un jour : « *Je ne crois pas que ce soit vrai. Je suis dur avec mes supérieurs et tendre avec mes inférieurs* ». On pourrait faire un rapprochement entre l'attitude de cet immense cinéaste chrétien et celle des Straub. Il était en effet frappant d'observer la sympathie qu'inspirait Straub au personnel technique du Fresnoy ou aux ouvriers qui venaient lui serrer la main avec simplicité au bar. Et combien de fois ne l'a-t-on pas vu provoquer d'illustres personnalités du monde de l'art invitées au Fresnoy ? Cette théâtralité lors des projections peut-être mise en relation avec la peur des cinéastes que leurs films ne soient pas reçus par le public actuel. Peur exprimée avec sincérité après une projection de *Humiliati* au Fresnoy. La salle s'était vidée pendant la projection. « On essaie de comprendre pourquoi les gens sortent », disait Danièle Huillet, tandis que Jean-Marie Straub racontait non sans humour qu'il s'était posté à la sortie de la salle pour questionner les spectateurs qui quittaient la projection. Ils exprimaient sans ambages leur étonnement de voir la difficulté des spectateurs contemporains à suivre leurs films. Et au regard de la régularité de leur filmographie, on sent cette rectitude à persister, et ce quel que soit l'accueil fait par le spectateur.
- 6 J'ai pour ma part été très étonné du calme et de l'humanité qui se dégageaient d'eux en dehors de la salle de montage. Notamment lors des rencontres où nous pouvions leur projeter nos films dans la petite salle de projection du Fresnoy. Je leur avais demandé de lire le scénario que j'étais en train d'écrire dans le cadre de ma première année au Fresnoy. Quelques jours plus tard, après une séance de montage, Jean-Marie me proposa d'aller boire un verre pour parler du scénario. D'emblée, il me dit, « *Ça m'intéresse, parce que c'est l'inverse de ce qu'on ferait* ». Il me fit quelques remarques concrètes sur deux répliques et l'intérêt des lieux concrets par rapport au texte, et me raconta sa rencontre avec Robert Bresson, à qui il avait proposé de réaliser *Chronique d'Anna Magdalena Bach*. J'ai repensé à ce moment en lisant le livre de Lindsay Andersson sur Ford. Andersson lui projette un documentaire qu'il a réalisé et Ford se contente de quelques remarques techniques, et marque de manière répétée son appréciation pour un personnage.
- 7 La nuit suivante, je rêvais que j'avais une discussion avec Bresson, plus vraie que nature. Je les revis quelques temps après que le montage de *Ces rencontres avec eux* soit terminé et je leur proposai de voir un court-métrage que j'avais réalisé quelques années plus tôt à San Francisco. À l'issue des vingt minutes et quelques de projection, la discussion s'engagea. Nous étions seuls, ils étaient détendus et chaleureux. Je sentis que la tension que l'on percevait lors du montage s'était effacée. J'ai compris alors cette tension qui saisit l'artiste au moment du travail, et que cette tension ne disparaît jamais, pas même après des décennies de carrière. D'emblée, Danièle me dit que cela lui avait plu, et que pour cette raison, ils refusaient toujours de siéger dans les commissions, car c'était trop difficile de juger des projets à l'écrit. « *Je me suis inquiétée en lisant votre scénario, mais maintenant, en voyant votre film, je suis rassurée* ». J'étais sidéré par une telle attitude d'humilité de la part de si grands cinéastes. Au cours de mes études aux Beaux-Arts, et plus tard dans l'enseignement, j'ai vu tellement de professeurs jouer les « experts », utilisant leur pouvoir de juges pour briser des personnalités artistiques. Combien de mes amis ayant fait les Beaux-arts ont quitté leurs ambitions artistiques après avoir été démontés psychologiquement. L'immense respect qu'ils m'ont témoigné ce jour-là est resté comme un point cardinal de

l'exigence que l'on devrait avoir envers les jeunes artistes. Ce moment m'a fait réaliser toute l'humanité et l'humilité des Straub, et c'est certainement la plus grande leçon que j'ai reçue de leur part.

- 8 Cet état d'esprit, qu'ils savaient si bien transmettre, était accompagné d'une absence de snobisme, qui transparaissait en particulier dans leurs goûts cinématographiques. Un jour, pendant le montage, Jean-Marie s'exclama : « *Les étudiants du Fresnoy devraient regarder Jour de Fête de Jacques Tati, pour se guérir de la métaphysique* ». Quand je lui demandai pourquoi il avait dit cela, il me répondit, « *Bah par exemple, ils pourraient prendre une histoire et la raconter, tout simplement, comme le faisaient Ford ou Renoir...* » Et c'est ainsi qu'au cœur même du travail, une vision cohérente mais jamais figée se dessinait. Car contrairement à ce que pourrait laisser penser leur attitude révoltée, les Straub ne laissaient pas des règles s'installer. Le côté « maître » révérend pourrait laisser supposer une idéologie et une école de pensée à suivre, mais cela ne fut jamais le cas. Un jour, je lui demandais de m'expliquer une citation de Stravinski qui m'avait frappé dans la note d'intention de la *Chronique d'Anna Magdalena Bach* : « *Je sais bien que la musique est incapable d'exprimer quoi que ce soit. Je suis de l'avis qu'un film aussi. Enfin, on ne sait pas ce que c'est qu'un film [...]* ». Il me répondit avec ironie, « *Vous lisez mes déclarations ?* » Je ne savais pas quoi répondre, car j'avais pensé que ça lui ferait plaisir de montrer que je connaissais ce texte. Il reprit, « *J'avais dit ça à l'époque pour provoquer les Cahiers du Cinéma* ». Un peu mal à l'aise, je demandais un peu plus tard, « *Est-ce qu'il y a une pensée derrière vos images ?* », sa réaction fut encore plus déconcertante, « *C'est quoi une pensée ?* »... Après un instant d'hésitation, je lui dis : « *Comment est-ce que vous choisissez vos cadres ?* » Il répondit de la manière la plus simple du monde, en prenant des images du montage en cours, pour me montrer qu'il s'agissait de choix très concrets, qui dépendaient par exemple du nombre de personnages à cadrer. Le lendemain, il reprit la discussion, et l'on sentait qu'ils y avaient réfléchi. « *Le travail du cadre, pour moi c'est Ozu ou Dreyer. Là aussi, on pourrait parler de l'intention. D'ailleurs c'est pour ça que j'aime moins le film de Dreyer sur Jeanne d'Arc* ». Cela commençait à faire sens. Le cadre chez Dreyer ou Ozu a une sorte de simplicité quasi protocolaire. « *D'ailleurs, c'est pour ça que j'aime prévoir le découpage à l'avance, je crois que c'est un travail qui doit se faire en chambre, sans quoi on est toujours en train de rajouter des intentions au tournage. Nos cadres sont prévus au centimètre près avant le tournage* ». Ce genre de dialogues venait spontanément au cours des séances de travail. Pendant ce temps, Danièle Huillet, attablée à la table de montage, avait les mains dans l'artisanat même du cinématographe. Cette partie du travail est très bien montrée dans le film de Pedro Costa. En particulier la précision avec laquelle sont menées les coupes, faisant souvent l'objet de réflexions, voire de débats animés entre les deux cinéastes.
- 9 Pedro Costa a positionné sa caméra entre le travail et cette assistance silencieuse des étudiants du Fresnoy qui observaient dans l'ombre. C'est à eux que s'adressent les cinéastes quand ils semblent parler à la caméra. À aucun moment ils ne se mettent dans la situation classique de l'interview ou du professeur qui dispense son savoir, mais sont dans un mouvement permanent, avançant avec l'auditoire. Pour eux, toute méthode est empirique, et il ne faudrait surtout pas suivre leur modèle.

AUTEUR

MICKAEL KUMMER

Michaël Kummer est né en 1980 à Goa (Inde). Après avoir étudié l'art et le cinéma à l'École d'art de Marseille, au California College of Arts de San Francisco et au Fresnoy, il tourne, dans différents pays et en langues variées, des courts métrages diffusés et primés dans plusieurs festivals internationaux, parmi lesquels *Aditi Singh*, sélectionné en 2007 à la Cinéfondation du Festival de Cannes et aux Festivals de Rotterdam et de Rome. Actuellement, il est responsable de l'atelier cinéma à l'École Supérieure d'Art de Lorraine (site de Metz).