

Faire un film de Sidney Lumet, Capricci, 2016, 279 pages

Bruno Dequen

Number 182, May–July 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85577ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Dequen, B. (2017). Review of [*Faire un film* de Sidney Lumet, Capricci, 2016, 279 pages]. *24 images*, (182), 49–49.

FAIRE UN FILM

de Sidney Lumet

Capricci, 2016, 279 pages

Lecteur: Bruno Dequen

Dès les premières lignes de sa préface, Sidney Lumet met cartes sur table: « Ce livre parle du travail qu'implique la réalisation d'un film. » Publié en 1995 et finalement traduit en français 21 ans plus tard par les passionnés de Capricci, *Faire un film* n'est ni une autobiographie, ni une réflexion philosophique sur la nature du cinéma. Découpé en treize chapitres représentant les grandes étapes de création, du scénario aux projections tests des studios, cet unique ouvrage écrit par le réalisateur américain est à son image: précis, intelligent, humble et exigeant, et doté d'un sens de l'humour aussi sainement sarcastique que dénué de tout égocentrisme.

La plupart des ouvrages de cinéastes qui sont passés à l'histoire, d'Eisenstein à Tarkovski en passant par Bresson, Godard, Pasolini ou Bergman, ont souvent été ceux d'artistes considérés comme visionnaires. Aussi divers soient-ils, leurs écrits avaient toutefois une même visée: tenter de définir l'essence du cinéma et son potentiel fulgurant. Contrairement à ses illustres confrères, Lumet, qui est tout de même responsable de certains des films les plus importants de l'histoire du cinéma américain tels que *Dog Day Afternoon* (1975) ou *Network* (1976), n'a jamais été considéré comme un visionnaire. Il est plutôt l'incarnation du professionnalisme absolu. Pour Lumet, la réalisation est d'abord et avant tout un métier formidable qui, étant donné la lourdeur de la machine cinéma, ne s'improvise pas.

Faire un film débute par le souvenir d'une discussion entre Lumet et Akira Kurosawa. Interrogé par le cinéaste américain sur un choix de cadrage précis dans *Ran*, Kurosawa lui aurait répondu qu'il s'agissait simplement du seul cadre possible puisque, à quelques centimètres près, une usine Sony ou un aéroport se seraient retrouvés dans le plan. Qu'un film soit le résultat d'un long processus de compromis, entre une vision originale et les contraintes de la réalité, n'est bien entendu pas une révélation en soi. Toutefois, rares sont les ouvrages qui nous invitent à prendre conscience de ce processus avec une telle franchise. En grand professionnel qu'il fut, Lumet n'oublie rien. Des journées de tournage sont décrites à la minute près, de l'heure de réveil au temps alloué aux repas, en passant par le choix des objectifs en fonction de la direction artistique, le travail des machinistes, les discussions avec des acteurs aux tempéraments variés (les souvenirs de Brando, Newman, Pacino et Hepburn sont mémorables) et, surtout, la mise en valeur du travail effectué par le moindre collaborateur, du scénariste à l'étalonneur.

À cet égard, *Faire un film* est un véritable hommage aux petits exploits quotidiens des équipes de création, et les passages les plus intéressants du livre portent sur les choix techniques effectués par Lumet qui nécessitent la collaboration de tous. À chaque fois, des exemples précis qui alternent entre les films les plus connus du cinéaste et d'autres œuvres sous-estimées. À propos de *Prince of the City* (1981), le cinéaste discute de la représentation de l'isolement du personnage à travers les angles de caméra, l'évolution



des lentilles et leur rapport avec l'épuration progressive des décors. Pour *Daniel* (1983), il explique en détail comment le difficile processus de deuil était rendu visuellement par un jeu sur des filtres spécifiques qui ont été par la suite retravaillés par l'étalonneur. Le cinéaste n'hésite pas non plus à s'exprimer ouvertement sur les choix désastreux effectués pour certains films (*The Wiz*, 1978) ou sur les décisions cruelles qui ont dû être prises pour le bien du projet, la plus mémorable concernant le mixage de *Murder on the Orient Express* (1974). Afin d'obtenir des bruits de trains authentiques, un expert a passé des semaines à rassembler et à mixer des sons. Malgré son formidable travail, le cinéaste décida finalement de supprimer tous ces sons lors de la scène d'ouverture du film afin de privilégier la musique. « Il est sorti de la pièce et nous ne l'avons jamais revu », déclare Lumet, de son style économe et peu porté aux effusions dramatiques.

S'il propose une véritable leçon de cinéma pour tout réalisateur en herbe, *Faire un film* parvient en outre à éviter l'aridité que pourrait revêtir une telle lecture. Malgré son style sobre et descriptif, le livre regorge de petits commentaires hilarants. Des maquilleurs et coiffeurs de stars qui « arrivent sur le plateau, lentement, langoureusement, avec leurs boîtes de maquillage, leurs Kleenex, leurs brosses, leurs peignes »; l'étalonneur qui a « devant lui, son café et un muffin aux myrtilles. Ces types ne mangent jamais de bagels ». Même s'il admet s'être senti privilégié de pouvoir obtenir l'argent des studios pour tourner, Lumet réserve toutefois le sommet de son fiel aux pontes hollywoodiens et à l'univers promotionnel « d'un ennui si stupéfiant que ça m'en donne mal aux dents. » Parfois, même le plus grand professionnel a du mal à garder son sang-froid. 24