

Entretien avec Robert Schaller

Charles-André Coderre

Numéro 174, octobre–novembre 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79654ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

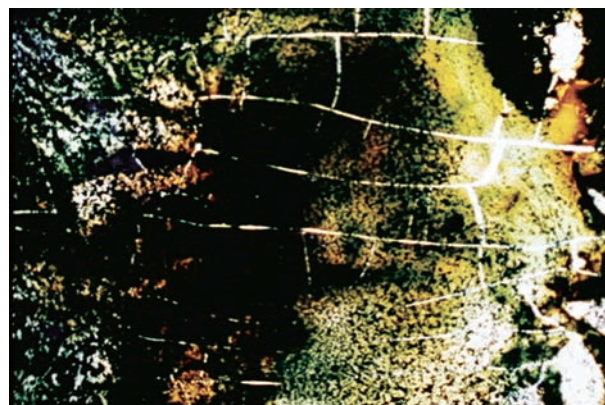
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Coderre, C.-A. (2015). Entretien avec Robert Schaller. *24 images*, (174), 52–54.

Entretien avec Robert Schaller

par Charles-André Coderre



In the Shadow of Marcus Mountain (2011) et *To the Beach* (1999)

ROBERT SCHALLER EST UN CINÉASTE EXPÉRIMENTAL AMÉRICAIN. SES FILMS SONT DISTRIBUÉS PAR LE prestigieux Canyon Cinema, fondé dans les années 1960 par Bruce Baillie. Il reste malgré tout relativement méconnu du public averti du cinéma d'avant-garde. Pourtant, son apport est essentiel dans le mouvement actuel des microlaboratoires, de même que dans le champ du cinéma expérimental. Cofondateur de l'Handmade Film Institute, Schaller fait partie des grands spécialistes des composantes photochimiques de la pellicule, et ses camps de cinéma dans les montagnes du Colorado sont devenus une référence dans le domaine, notamment en raison de son talent de vulgarisateur. Schaller a ainsi formé, par la même occasion, une bonne partie des cinéastes expérimentaux contemporains.

Comment décririez-vous le Handmade Film Institute à quelqu'un qui n'a jamais entendu parler de l'émulsion cinématographique faite à la main?

Le Handmade Film Institute est un organisme dédié à la préservation, à l'enseignement et au développement des connaissances relatives à l'aspect photochimique du cinéma. Notre but est clairement de revisiter les méthodes, les outils et les techniques de travail qu'implique un cinéma photochimique. Nous souhaitons également encourager la production de films sur support pellicule, en essayant de trouver des moyens abordables et accessibles pour les artistes désireux de pratiquer un cinéma argentique.

De plus, le Handmade Film Institute est particulièrement intéressé par le cinéma en tant que médium artisanal. C'est pourquoi nous nous consacrons autant au développement du film ainsi qu'aux composantes d'une émulsion photographique. Il s'agit là d'une formidable occasion de réaliser un travail physique, de contrôler les composantes mêmes de la pellicule et de renouveler considérablement les possibilités offertes par ce support.

Pour cela, nous organisons des événements et des ateliers destinés aux cinéastes intéressés par ce genre de considérations. Ceux-ci peuvent ainsi se rencontrer et se consacrer à temps plein à cette pratique. Au fil des années, cela a créé une communauté internationale très soudée, qui échange régulièrement au sujet des problématiques liées à un cinéma à vocation artisanale.

D'où cette idée vous est-elle venue? Si je ne me trompe pas, vous avez étudié la chimie?

Ma femme, Cynthia Sliker, et moi avons fondé l'Institut après avoir participé au Flaherty Documentary Seminar. Nous étions logés et nourris pendant une semaine, et passions nos journées à discuter de cinéma avec des gens aussi passionnés que nous. C'était formidable. Nous avons voulu créer un événement similaire, dédié aux formes de cinéma artisanal. Nous avons donc invité des gens à se joindre à nous, en camping dans les bois, loin du quotidien et des exigences de la vie de tous les jours. Nous fournissions la nourriture et tout l'équipement cinématographique nécessaire. Nous avons offert aux participants un cours intensif sur les composantes de la pellicule, les manières de la développer, l'esthétique qui lui est reliée. Cette première expérience a été au-delà de nos attentes. Depuis, nous continuons à organiser des cours intensifs sur le cinéma fait à la main.

L'Institut se voulait aussi une sorte d'extension de mes propres intérêts: ma passion pour la chimie et une approche du cinéma en tant qu'artiste plutôt qu'en tant que réalisateur à proprement dit. Avant de fonder l'Institut, j'ai obtenu une maîtrise en Arts interdisciplinaire en 1977, à l'Université du Colorado, ce qui m'a amené à travailler avec des cinéastes expérimentaux tels que Stan Brakhage et Phil Solomon. Mes autres professeurs étaient des photographes, des sculpteurs et des historiens de l'art. J'avais un passé scolaire en biologie moléculaire, en musique, en grec

ancien et en latin. Pour moi, le film est une combinaison inouïe entre le monde physique, chimique et mécanique. C'est la raison première pour laquelle j'ai choisi cet art plutôt qu'un autre. Pour réaliser mes films, j'utilise la matière chimique de la pellicule et l'aspect mécanique de l'équipement lié au cinéma. Le résultat de la rencontre entre ces deux éléments donne quelque chose d'immatériel, à l'instar de la musique.

Pour répondre à votre question, j'ajouterais que l'Institut a été fondé sur une idée qui m'apparaissait primordiale après mon passage à l'université : pour utiliser un médium, il faut comprendre comment il fonctionne afin d'en explorer toutes les possibilités. J'ai vite senti que je pourrais parfaire mes connaissances du médium cinéma afin de pouvoir transmettre ce savoir. Rapidement, j'ai constaté que plusieurs cinéastes, qui n'avaient pas eu accès à ces connaissances, étaient très intéressés à les acquérir.

Pouvez-vous nous parler davantage des camps de cinéma que vous offrez, notamment le Wilderness Film Expedition?

Au départ, l'idée est venue du fait que j'aime filmer et que j'aime les montagnes. Alors pourquoi ne pas mettre les deux ensemble, me suis-je dit? Puis, j'avais le désir de donner un atelier sur le cinéma à l'écart de la civilisation, dans des paysages magnifiques où notre présence, avec celle du film, serait la seule trace humaine perceptible. Je voulais donner aux gens la chance de faire du cinéma dans un environnement sauvage. J'aimais aussi beaucoup les contraintes devant lesquelles nous place ce genre d'expérience : qu'arrivera-t-il par exemple si, ayant fabriqué notre propre émulsion, on se retrouve à devoir tourner des images avec une quantité de pellicule réduite au strict minimum – disons une quantité qui peut tenir dans un sac à dos?

Nous étions par ailleurs confrontés aux substances potentiellement toxiques des produits chimiques, exposés à l'imprévisibilité de la météo et aux risques que cela pouvait comporter. Nous devions également bien évaluer nos capacités physiques à vivre en pleine nature pendant plusieurs jours, avec beaucoup de matériel à transporter sur nos épaules. Cela nous a amenés à réfléchir à ce dont nous avons réellement besoin pour créer nos films.

Le Wilderness Film Expedition a donc constitué une réelle source d'inspiration pour faire du cinéma différemment, puisqu'il s'agissait de se déplacer avec une sorte d'atelier portatif, sans laisser aucune trace derrière soi. De cette façon, j'ai personnellement l'impression d'expérimenter une façon de vivre en harmonie avec les gens et le monde qui m'entoure.

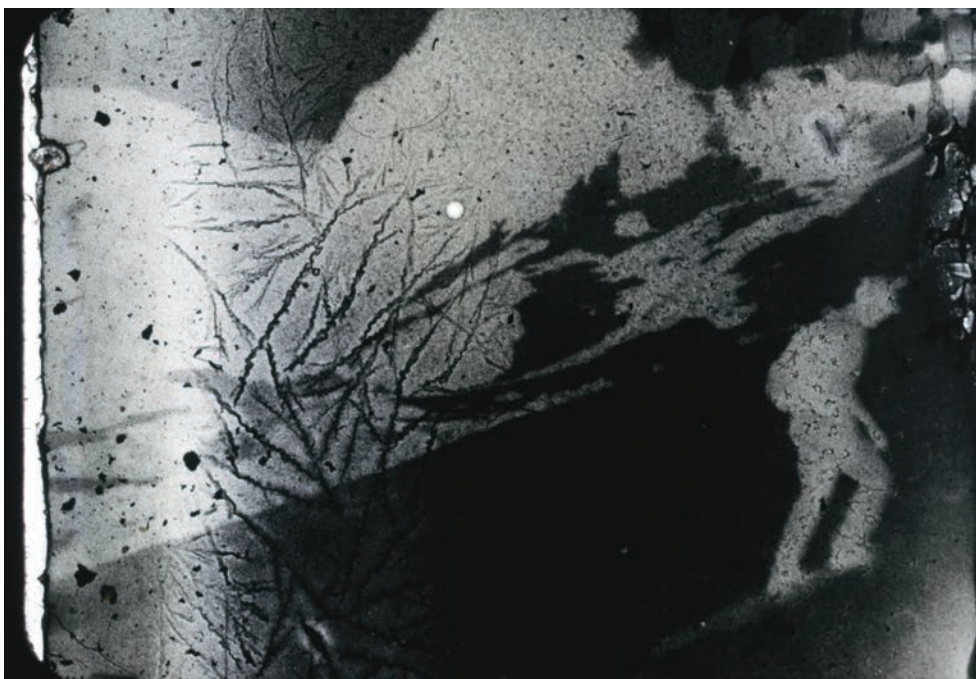
Dans un texte publié sur votre site Web, vous avez déjà pris position au sujet des différences entre la pellicule faite à la main et le produit commercial fabriqué par Kodak. Que diriez-vous à quelqu'un qui essaierait de reproduire

le produit commercial, ou qui considérerait la qualité de la pellicule faite main inférieure à celle de chez Kodak?

Le produit commercial est le résultat de plusieurs années de recherches intensives, doublé d'une volonté scrupuleuse de mettre au point une pellicule de qualité, voire parfaite. En ce sens, j'applaudis quiconque qui voudrait tenter de reproduire ce produit. Cependant, on ne peut espérer obtenir des résultats similaires sans l'infrastructure industrielle que possède une compagnie comme Kodak. Il faut choisir son combat. Je pense que les artistes peuvent reproduire les composantes les plus simples : par exemple la Kodak HiCon (en arrêt de production). C'est-à-dire un film orthochromatique noir et blanc avec une très faible sensibilité. Il s'agit là du matériel le plus facile à reconstituer. Cependant, créer une pellicule noir et blanc très sensible, du film panchromatique ou encore du film couleur devient pratiquement impossible avec les moyens dont nous disposons. Par conséquent, il ne faut pas passer tout son temps à cette tâche, à moins d'avoir justement des prédispositions à fabriquer de la pellicule.

Êtes-vous optimiste quant à l'avenir de la pellicule faite à la main et du film en général?

Si l'on prend un certain recul historique, nous avons vécu une courte période sous le règne du film commercial. On pourrait appeler cela l'âge d'or de Kodak. Mais il faut se rappeler qu'il y avait de la photographie avant Kodak et il y en aura encore après. S'il y a une chose qu'il faut retenir de l'ère précédant Kodak, c'est qu'il existait un désir profond d'expérimenter des choses de manière autonome, qu'une certaine philosophie du *do it yourself* était alors de mise. Cette façon de faire a été complètement écrasée par l'arrivée de la compagnie américaine. Aujourd'hui, cette connaissance du médium devient à nouveau



In Lightning Agnes (2014)

une nécessité pour les artistes. La dé-commercialisation de la pellicule fait en sorte que le médium film redevient quelque chose de personnel et de moins ancré dans une logique de consommation. C'est important de se rappeler que Kodak était à l'avant-garde de la société de consommation industrielle. Son slogan de 1888 disait: «Vous appuyez sur le bouton, on fait le reste.» Cette formule traduisait l'essence de ce qui allait advenir au fil des années, soit une perte des connaissances photochimiques. Nous avons ainsi perdu un important savoir-faire. Cependant, la bonne nouvelle aujourd'hui est que nous sommes en train de nous dégager d'une forme d'aliénation liée au monde de la consommation auquel nous appartenons. Cela devient finalement davantage un gain qu'une perte. En ce sens, oui, je suis optimiste concernant l'avenir du film. Je crois que le cinéma sur pellicule sera perpétué par des passionnés qui désirent contrôler le médium avec lequel ils travaillent. Des artistes qui sont réellement prêts à réaliser des films dans une forme d'indépendance presque totale.

Vos films semblent répondre à la même démarche que les ateliers que vous donnez dans la nature. On y remarque une façon très physique d'entrer en contact avec les choses, en plus d'une grande musicalité.

Je crois qu'il y a effectivement une synergie entre la musicalité de mes images et l'aspect physique de ma démarche cinématographique. Par exemple, dans mon film *Under the shadow of Marcos Mountain*, j'utilise un sténopé (*pinhole camera*), une caméra primitive et totalement manuelle. Je filme la partition musicale comme je l'ai écrite: je suis la partition pendant que je tourne mes images. La caméra agit exactement comme un instrument de musique. Cette méthode combine une manière très précise de travailler à un aspect plus aléatoire – soit, la rencontre entre la partition musicale et le sténopé fait artisanalement.

Votre caméra et votre émulsion artisanale agissent d'une certaine manière comme un instrument de musique?

Oui, je pense la caméra et l'émulsion en pellicule comme un instrument musical visuel et le film comme une musique.

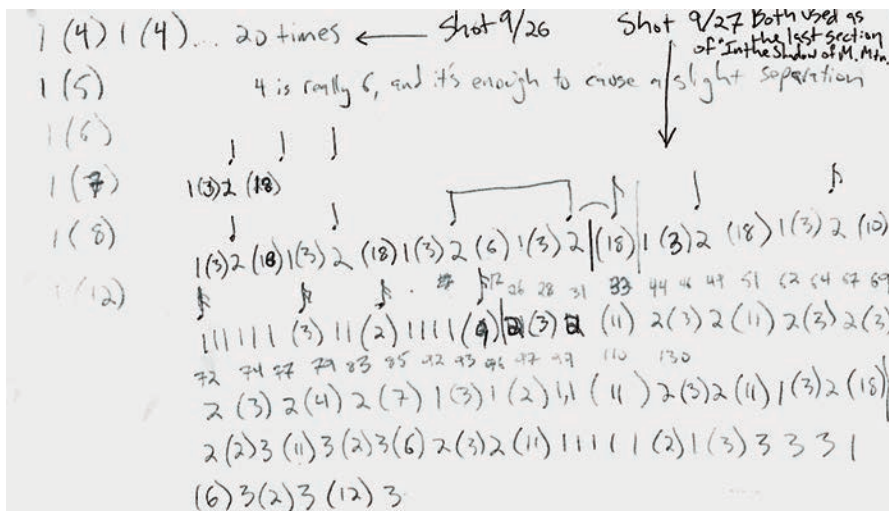
Alors que vous êtes extrêmement préoccupé par la musicalité des images, près de la moitié de vos films sont silencieux. Dans ce cas, chaque pulsation lumineuse agit comme une note.

Oui, c'est vrai. Cependant, bien que le rythme du film soit essentiellement musical et d'une importance fondamentale, le cinéma offre aussi une dimension importante que la musique ne possède pas, soit l'aspect figuratif. Le film contient des images et, dans la mesure où ces images sont reconnaissables, le spectateur leur attribue une signification qui va diriger la lecture de l'œuvre. Si mon seul intérêt était la musique, je ne ferais qu'en écrire. Ce qui m'intéresse particulièrement dans l'image en mouvement, c'est la possibilité d'expérimenter la dimension musicale des films. Je pense au cinéaste d'animation Robert Breer, qui a cherché à repousser les limites du nombre d'images nécessaires pour qu'une chose devienne présente et identifiable. Un autre bon exemple est Stan Brakhage. Il a créé une œuvre essentiellement musicale dans laquelle la narration est totalement absente, comme dans *A snail's trail in the moonlight*, et il citait volontiers Walter Paterin: «Tous les arts aspirent à créer de la musique.»

Étant donné que j'écris la musique avant de faire mes films, j'assume l'éventualité d'une absence de sens; j'y vois quelque chose de rafraîchissant. J'y vois aussi une possibilité d'aborder la signification autrement que par la musique. J'ai également tourné des documentaires, des films avant tout narratifs, je ne suis donc pas indifférent à cette dimension du cinéma. Néanmoins, mes racines sont musicales et mon utilisation des images reste parcimonieuse.

Vous pratiquez le cinéma depuis plus de vingt ans. Comment percevez-vous la situation du cinéma expérimental contemporain?

Je suis très attentif au réseau actuel des microlaboratoires qui se propage partout sur la planète, et très impressionné par tout ce qui s'y fait. À mon avis, cela indique une transition fondamentale dans l'acte de tourner des images. Les cinéastes prennent le contrôle de leurs propres moyens de production, ils sont de plus en plus conscients des implications liées au support pellicule dans le monde. C'est une époque très excitante pour cela. Le cinéma sur support pellicule trace actuellement un nouveau chemin et il redécouvre son essence propre. Il n'est plus un produit comme il l'a été pendant plus de cent ans. Il exige un réel engagement et énormément d'énergie de la part de ceux qui travaillent en film, et je trouve très réjouissant de voir tous ces gens se dédier ainsi à l'art cinématographique. 24



Partition musicale de Robert Schaller