

A propos du film par Nicolas Philibert

A l'origine, il n'était pas question de faire un film. On m'avait simplement proposé de venir archiver, pour le compte du musée, quelques déplacements d'oeuvres qui, de par leurs dimensions, promettaient d'être spectaculaires : ces immenses toiles de Charles Le Brun qu'on voit sortir des réserves, dans l'une des premières séquences, enroulées sur des cylindres en bois.

Cette « commande » était l'affaire d'une journée de tournage. Mais de ma propre initiative, j'ai décidé de revenir le lendemain, sentant que quelque chose d'exceptionnel était en train de se passer. On était fin 1988, au début du gigantesque processus de transformation qui s'achèvera plusieurs années plus tard avec le Grand Louvre. On commençait à réaménager des salles, à redéployer les collections, on construisait la Pyramide... Après des années de semi léthargie, le « monstre » s'ébrouait et quantité d'oeuvres sortaient des réserves.

Je suis donc revenu le lendemain, puis le surlendemain, le jour d'après... et ainsi de suite pendant deux ou trois semaines, avec une toute petite équipe, en nous faisant aussi discrets que possible : nous n'avions pas l'ombre d'une autorisation ! Il fallait perpétuellement jouer à cache-cache avec l'administration pour ne pas nous faire repérer. C'était très excitant ! Par chance, dans les espaces où on filmait – les salles en cours d'aménagement - tout le monde nous avait à la bonne. Du reste, chacun était bien trop affairé pour nous demander quoi que ce soit. Ils devaient se dire que si nous étions là, c'était forcément en accord avec les autorités. Et puis nous avions tout de même deux anges gardiens : Serge Lalou, qui faisait ses premiers pas comme producteur, et Dominique Païni, qui était à l'époque responsable du service audiovisuel du musée. L'un et l'autre me soutenaient, m'encourageaient, convaincus qu'il fallait à tout prix continuer.

Naturellement on n'avait pas le moindre financement. Il a donc fallu suspendre le tournage assez vite. D'autant qu'on tournait en film - en super 16 - et que certains jours, on moulinait pas mal. Je me suis alors installé dans une salle de montage, j'ai fait une sélection, un bout à bout de rushes un peu élaboré qui donnait déjà une idée assez claire de ce que serait le film, et avec Serge on est partis à la recherche de co-producteurs. Thierry Garrel pour La Sept (qui deviendra ARTE quelques temps plus tard) et Guy Maxence à Antenne 2 (FRANCE 2 aujourd'hui) ont tout de suite été partants. Parallèlement, Dominique Païni est allé trouver Michel Laclotte, le directeur du Louvre, et s'est montré si enthousiaste que nous avons obtenu je crois assez vite l'autorisation « officielle » de continuer. Je leur voue, à tous, une reconnaissance éternelle !

Rétrospectivement, j'ai toujours pensé que si j'avais emprunté la voie habituelle, celle qui consiste à écrire un projet puis à le soumettre aussi bien aux autorités concernées qu'aux commissions en place, aussi bien côté Louvre qu'au sein des chaînes de télévision, ce film n'aurait jamais vu le jour. Je m'étais fait un petit « nom » dans le cercle étroit du « cinéma de montagne », mais j'étais totalement inconnu dans la sphère des musées, et je ne vois pas en vertu de quoi le Louvre m'aurait accordé ce qu'aucun musée au monde n'avait accordé jusqu'ici : le droit de filmer ses « dessous ». Mais voilà : Michel Laclotte, manifestement

séduit par la cocasserie et l'impertinence qui caractérisait ces premiers rushes nous laissa poursuivre avec mansuétude. Nous sommes donc repartis de plus belle dans les entrailles du Louvre, non seulement avec les autorisations requises mais avec l'assurance de ne pas travailler dans le vide.

On y restera pendant près de 5 mois, à raison de deux jours de tournage par semaine. Dès que la porte d'un atelier s'entrouvrait, on se glissait à l'intérieur...

Il fallait être très mobiles, pouvoir suivre les gens d'un bout à l'autre du musée à n'importe quel moment. On avait une liberté incroyable, et mises à part les rondes de nuit ou les incursions dans les réserves, nous n'étions jamais accompagnés.

Nous n'avons jamais utilisé d'éclairage artificiel, pour conserver le maximum de souplesse, et pour que nos « personnages » gardent toute leur spontanéité face à la caméra. La plupart des scènes ont été filmées sur le vif, mais il y a aussi des séquences, des situations que j'ai organisées, mises en scènes pour les besoins du film, comme cette scène où les pompiers viennent au secours d'un blessé, ou ce long trajet dans les souterrains qu'effectue une archéologue jusqu'aux réserves pour apporter une minuscule céramique. Pour que la scène ait un impact humoristique, il fallait que la taille de l'objet qu'elle transporte soit inversement proportionnelle à la longueur de son parcours. Je lui ai également demandé de porter des chaussures à talons, pour que le bruit de ses pas matérialise la nature du sol des différents espaces qu'elle traverse : dalles en marbre, parquet, tapis, ciment brut et pour finir, dans les souterrains, terre battue.

Je m'étais fixé de ne jamais filmer les oeuvres pour elles-mêmes, en dehors du rapport « de travail » qu'entretiennent avec elles les personnes qui font vivre le musée : conservateurs, installateurs, marbriers, doreurs de cadres, agents de nettoyage, gardiens, etc... Par ailleurs, je voulais à tout prix éviter de filmer le public. Un musée vide, c'était le meilleur moyen de donner à chaque spectateur le sentiment d'être un témoin privilégié de tout ce qu'il verrait, comme si on avait ouvert les portes du musée pour lui seul! Il fallait donc jongler avec les horaires d'ouvertures et les différents lieux pour éviter la foule des visiteurs.

Je n'étais pas dans une logique didactique. Pas question donc d'ajouter aux images le moindre commentaire. Le seul enchaînement des scènes suffirait à raconter la vie trépidante du musée dans cette période exceptionnelle de son développement. J'ai donc construit le film à partir d'une multitude d'activités, de personnages, de lieux souvent disparates et inattendus, dont l'assemblage finit par dessiner une seule et même histoire.

Le montage procède d'une manière très narrative, un peu comme dans une fiction. Il combine, en les superposant, deux temporalités : celle d'une journée - de la ronde de nuit aux trois coups des pendules- et celle, beaucoup plus longue, de cette première tranche de travaux, de l'accrochage des oeuvres à la réouverture des salles. Quant à la bande son, je crois qu'elle contribue activement à donner au film sa dimension humoristique.

Curieusement, les scènes les plus difficiles à tourner ont été les portraits des gardiens, cette collection de regards intenses où les barrières tombent soudain.

En somme, *La Ville Louvre* n'est ni un film d'art ni un reportage de type sociologique sur les petits métiers du musée. J'ai voulu raconter une histoire à partir d'un matériau vivant, transfigurer le réel. J'ai filmé les gens du Louvre comme on filmerait un ballet.

