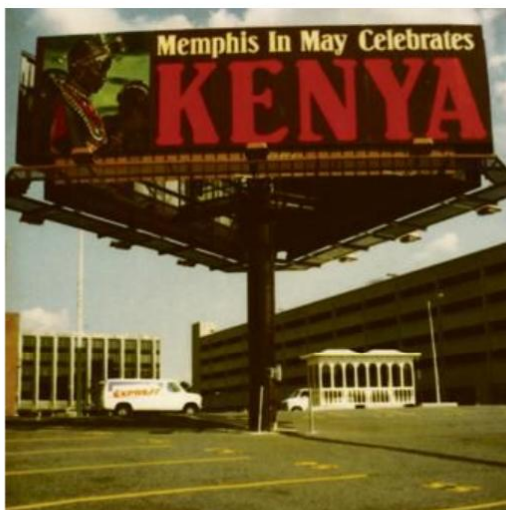




De gauche à droite, de haut en bas : Los Angeles, Kensington Hotel, 1984-1985 ; Austin, Texas, 1979 ; Memphis, 1988 ; peut-être Paris, 1987. PHOTOS ROBBY MÜLLER

Malgré son côté outrancier, le vert néon saturé de *Repo Man* (Alex Cox, 1984) ne se remarque vraiment qu'au fil des visionnages. Il ne vient jamais écraser le récit, seulement l'accompagner. De la même manière, Robby Müller ne prenait pas de photos sur les tournages – pas le temps pour ça. Sa façon de travailler, exempte de toute cérémonie, se retrouve logiquement dans *Polaroid : Interior/ Exterior*, coffret de deux livres petit format (le premier consacré aux prises intérieures, le second aux prises extérieures) présentant des clichés pris pendant les tournages, toujours loin du plateau, dans les heures creuses ou les week-ends, les chambres d'hôtels ou les restaurants de bord de route.

Des photos que Müller prenait pour lui seul mais qui ont fini par trouver le chemin du public grâce au cinéaste et artiste anglais Steve McQueen. C'est lui qui a convaincu l'épouse du chef opérateur, Andrea Müller, de les exposer après être tombé sur la collection complète, rangée dans des boîtes à chaussures et comprenant plus de 2000 Polaroid. Un format dont Müller a fait l'expérience dès 1973, louant son côté modeste, immédiat et éphémère – que Wenders mettait alors en scène dans *Alice dans les villes*, où le héros, journaliste allemand envoyé aux USA, multipliait les Polaroid en espérant trouver l'inspiration et se désolait que l'image « ne montre jamais ce qu'on a vu », la réalité prenant toujours le dessus. Fatalité que Robby Müller parvient à contourner, rappelant avec ces deux recueils que, s'il était souvent comparé à Vermeer, ce n'était pas seulement à cause de ses origines néerlandaises, mais surtout de sa science de la lumière, qui vient ici à chaque fois hisser l'image à hauteur de la réalité, voire assez nettement la dépasser.

Trapézoïdales. Une façade en stuc nimbée de chromes et de roses à Santa Fe sur le tournage de *Fool for Love* de Robert Altman. Un cycliste qui se matérialise devant un immeuble blanc aux formes trapézoïdales, anomalie dans le ciel de l'île d'Ouessant, qu'il arpente pour les besoins d'un film d'Iradj Azimi. Un coin de parking au Texas où une façade rayée de noir et blanc rencontre un mur ocre recouvert par une fresque où des chevaux galopent à travers les nuages. Une chambre d'hôtel au mobilier défraîchi qui prend subitement vie grâce au soleil frappant l'écran du téléviseur, auquel répond dans le noir, au fond de la pièce, un miroir entouré d'une guirlande lumineuse et posé devant une pile de vêtements reprenant les couleurs centrales de l'image – rouge, blanc, noir. Comme dans les films de Robby Müller, les images de *Polaroid* défilent de manière fluide, discrètes, évidentes, si vraies qu'on est persuadé de les avoir déjà vues, déjà vécues. Il faut s'y arrêter à chaque fois pour en faire l'inventaire, jauger la profondeur, trouver ce point de bascule où le spectaculaire cède la place à l'ordinaire, où l'illusion devient un moment du vrai.

L.J.B.

Photo/ Robby Müller, en Pola position

En marge de ses tournages, le chef opérateur néerlandais, qui a travaillé avec Wim Wenders et Jim Jarmusch, a pris des centaines d'instantanés, des images sans artifice dont une sélection est publiée dans un coffret.

Une rangée de tours alignées sous un ciel rouge carmin, plein de bruine maléfique et de lueurs sanglantes. Au premier plan, dans l'obscurité, une rue d'entrepôts louches et d'immeubles aux façades encrassées – des utilitaires garés au jugé, un panneau faisant la promotion de « La Boîte à outils ». Et dans le coin, tout en bas à droite de l'écran, unique porte de sortie, seule source de vie, la devanture d'un établissement d'où filtre à travers les rideaux une douce lumière dorée – Café Abdallah Restaurant. Le tableau est saisissant, pourtant vous ne le verrez comme on vient de le décrire que si vous gelez l'image et vous arrêtez volontairement dessus, parce qu'il n'est qu'un des plans du film dont il est

tiré : *l'Ami Américain* de Wim Wenders, sorti en 1977. On aurait pu tout aussi bien prendre celui, plus tôt, d'une Volkswagen orange garée face au port de Hambourg, contrastant avec le bitume humide, métallique, et l'horizon de grues en arrière-plan, éclairé par un soleil rasant. Ou plus loin, cette table de billard baignant dans un vert-bleu de science-fiction rehaussé d'irréels reflets cuivrés.

Si le métier de chef opérateur a ses stars multi-primées (Darius Khondji, Vittorio Storaro, Emmanuel Lubezki), Robby Müller reste l'une des seules vraies légendes. Le Néerlandais, à l'œuvre depuis 1965 et décédé en 2018 à l'âge de 78 ans, estimait que la magie d'un film reposait sur le fait que le spectateur puisse croire « à la réalité de son éclairage » – et travaillait pour ce faire une forme d'hyperréal, fait d'images aux découpages maniaques et aux teintes impossibles, qui donnaient paradoxalement l'illusion d'une réalité mille fois plus vraie qu'une prise de vue brute et sans effets.

Modeste. Des images qui restent indissociables du cinéma de Wim Wenders ou Jim Jarmusch, avec qui il a régulièrement collaboré, mais ont également contribué à façonner

l'imaginaire des années 80 dans leur entièreté – outre son travail sur *Paris, Texas* ou *Down by Law*, on doit aussi à Robby Müller le Los Angeles rougeoyant de *Police Fédérale Los Angeles* (William Friedkin, 1985) ou le New York strié de lumière d'*Et tout le monde riait* (Peter Bogdanovich, 1981). Des images que Müller ne voulait pas sacraliser ni mettre en avant, refusant les cadres pittoresques et les pièges du cinéma-tourisme. Parce qu'elles étaient plus vraies que vraies, ses images avaient cette particularité d'interloquer, surprendre, renverser, et en même temps de passer totalement inaperçues.

La science de la lumière de Robby Müller vient à chaque fois hisser l'image à hauteur de la réalité, voire assez nettement la dépasser.

POLAROID : INTERIOR/EXTERIOR

Textes d'ANDREA MÜLLER

et BIANCA STIGLER

Editeur Walther König, 24,80 €.