

# Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lussas n° 3

## L'infini des possibles

*The Present*

de Robert Frank [Du possible sinon j'étouffe]

**M**abou, Nouvelle-Écosse. Au bout d'une route perdue, dans un paysage sauvage battu par les vents, une maison fait face à l'océan. En retrait du monde, c'est là que vit Robert Frank. De nationalité suisse, Frank émigre aux États-Unis dès 1950, exil volontaire à partir duquel il élabore une œuvre qui, de la photographie au cinéma, se confond peu à peu avec sa propre existence. Tourné en 1996 sur support vidéo, *The Present* brasse des éléments autobiographiques mais, en zigzaguant du journal intime au carnet de route(s), le film déborde largement de ce cadre. Car des routes, justement, Frank n'a cessé d'en tracer, et de toutes sortes, lignes de fuite(s) plutôt que lignes circulaires, brisées plutôt que droites, dressant ainsi une cartographie sensible du territoire<sup>1</sup> qui vibre finalement comme autant d'autoporraits. *The Present* s'inscrit dans cette visée esthétique. Il est la tentative d'agréger des bouts d'une histoire en cours, la sienne, à des images fixes ou animées, la vie avant Mabou ou ailleurs, l'ensemble présentant au moment de l'enregistrement un « état des lieux » de la vie de l'artiste, comme le ferait une photographie. Omniprésent pendant les vingt-quatre minutes que dure le film – sa voix sépulcrale lançant dans le hors champ sonore de furieuses imprécations pour accompagner la course d'un zoom, exiger d'une lampe qu'elle s'allume ou effaroucher un cerf majestueux qui l'observe du dehors –, Frank n'apparaît pourtant pratiquement jamais à l'image. Lorsqu'il « advient », c'est à titre de reflet sur une surface réfléchissante, apparition fragile accolée au substantif « memory » décliné ensuite, par la grâce d'une opération d'effacement des deux dernières syllabes, en « me » (moi). À ce moment précis, dans le tremblé de l'image vidéo, la figure de Frank, en apesanteur dans l'espace granuleux de la représentation, coexiste dans la contiguïté du langage et du temps; et cette passerelle, dans sa simplicité et son dénuement, est magnifique. Il sera beaucoup question de

reflets, de fenêtres, de miroirs et de cadres tout au long de *The Present*. Peut-être parce qu'ils sont pour l'auteur les seuls moyens de « transport », au double sens du terme, poétique et physique, pour visiter les morts. Passant derrière la caméra – devenu objet de transition – pour explorer les failles du réel ou ses interstices, Frank convoque les spectres. Il retrouve Pablo, le fils suicidé, et Andréa, la fille décédée dans un accident d'avion. À cela il faut ajouter la texture particulière de l'image vidéo<sup>2</sup> qui, avec sa trame, ses effets de surexposition, ses pertes (grain, netteté,



contours), renforce ce sentiment funèbre. Il y a du Lewis Carroll dans ce désir enfantin de traverser les miroirs pour abolir ou réduire les frontières entre le monde tangible et son au-delà, Frank prenant un plaisir évident à brouiller les pistes et les repères. Quel monde rêvons-nous? D'où viennent ces fantômes qui nous hantent? Pourquoi suis-je en vie et mes enfants, morts? De bifurcations en brusques embardées, des circulations s'installent, des dialogues se nouent : du dedans au dehors, de la présence à l'absence, du reflet à la photographie, du visible au dicible. Le film tire ainsi sa puissance de vie de sa forme éclatée, en étoile, issue d'un travail de montage qui mixe brusques montées de fièvre et plages plus apaisées. La mise en résonance plastique et musicale des fragments et des blocs crée alors une dyna-

mique incontrôlable dont on sent bien qu'elle peut faire dérailler le film à tout instant, Frank se souciant visiblement peu de donner une structure linéaire à son récit. « It's gonna be a movie about the black crows that come and feed there », balance-t-il ainsi tout à trac au milieu du gué, filmant l'étrange manège des corbeaux qui picorent devant sa maison. Cette instabilité esthétique crée des moments d'une beauté farouche, impure, indomptée. Les fragments s'enchaînent comme des plaques tectoniques en mouvement, charriant des torrents d'amour et de mort, des flots impétueux qui fusionnent, se détruisent puis s'agrègent plus loin sous une autre configuration (seules les photographies introduisent une pause dans le rythme qui s'emballe). Frank expérimente une forme, la triture dans tous les sens comme le ferait un John Coltrane ou un Albert Ayler avec leur improvisations rageuses et leur chorus déjantés, explorant à partir d'une colonne centrale d'autres pistes « musicales » (de couleur, d'intensité, de hauteur), qui sont comme autant de lignes de fuite déguisées. Capter ce qui passe à la portée de son objectif et qui peut « fictionner » (mouche, cheval, toile d'araignée, amis, océan, famille, photographies, arbres morts...); s'éloigner pour mieux s'échouer à Mabou, tel est le credo de Robert Frank. Se perdre dans les lignes de fuite du paysage, retrouver au-delà des « lignes d'erre » chères à Fernand Deligny, les fantômes de Pablo et d'Andréa. À l'extrémité de la Nouvelle-Écosse, bientôt à l'extrémité de sa vie, ce rêve est aujourd'hui en passe de se réaliser sur ce territoire tourmenté, là où l'ultime ligne de fuite se confond avec les lignes d'horizon de l'océan et du ciel enfin réunis.

Éric Vidal

1. En 1955 Robert Frank traverse l'Amérique pendant un an. Il en ramène 500 pellicules. En 1958, 83 photographies sont d'abord publiées en France dans *Les Américains*. Considéré aujourd'hui comme une œuvre majeure, l'accueil critique est à l'époque désastreux, le livre étant jugé anti-américain.

2. Kinescopé, le film est diffusé en 35 mm.

## Chronique Lussassienne

Ils sortaient de *La Saisie*. Martine proposa une petite promenade dans les environs, histoire de respirer un peu.

– C'est affreux, le fait de comprendre seulement peu à peu que sa femme n'est plus là, et la façon dont il tente de la faire encore exister, par tous les moyens, les photos, les poèmes, les lieux de son enfance...

Jérôme ne payait pas de mine non plus.

– Au fond, c'est le principe même du documentaire : on filme toujours pour arracher les choses ou les gens à l'oubli, pour en laisser une trace, pour les faire exister un peu mieux, un peu plus longtemps. C'est assez désespérant : le cinéma vient toujours trop tard, quand la vie a mal fait, et qu'il faut revenir dessus pour réparer, colmater, faire émerger un sens qui n'aurait pas lieu autrement.

– Je trouve pas ça désespérant du tout !

– Mais si, ça veut dire que le point de départ d'un film c'est toujours une disparition, ou la menace d'une disparition. Rien que le Marker de ce soir :

pourquoi il se décide à filmer Tarkovski au moment où celui-ci est malade, et jusque sur son lit de mort ?

Martine fit la moue. Jérôme en rajoutait toujours un peu, elle l'aimait bien pour ça, mais parfois ça frisait la prise de tête.

– Ça peut être une envie de rencontre, c'est pas forcément tourné vers le passé comme ça.

– De quelles rencontres tu parles ? S'il y a une rencontre elle est forcément fabriquée, suscitée, désirée par un réalisateur qui peut toujours tout maîtriser, à travers son dispositif ou bien après au montage. La vie ne reprend jamais ses droits, on peut croire que si, mais c'est pas vrai.

– Mais plus ton dispositif est fort, plus tu peux te permettre de lui jouer des tours, quêter le grain de sable qui enrayera la machine. C'est ça que je nomme rencontre !

– Finalement c'est peut-être plus honnête de ne filmer que les siens, la famille ou les proches. Au moins, comme c'est très bien dit dans *La Sai-*

*sie*, on ne fait pas son cinéma avec les affaires des autres.

– Alors là y'a un petit risque d'asphyxie, non ?

En prononçant ces mots, Martine s'aperçut que l'emploi du temps de la soirée était tout trouvé : *Du possible sinon j'étouffe*, ce séminaire au titre intrigant, leur tendait les bras en salle 3.

En sortant, Martine enchaîna direct : – Tu vois ce qui me plaît dans ces films, c'est exactement ça : plus que le sujet, plus que le contenu, c'est la relation qu'il y a entre la réalisatrice de *Km 250* et son interprète, ou entre celle d'*Algérie...* et les jeunes qu'elle regarde. Ce sont des choses assez secrètes, mais on les ressent, ça palpite, ça vit quoi ! Et je crois pas que ces films colmatent ou guérissent vraiment quoi que ce soit, ils racontent surtout une rencontre... Elle est là la guérissure peut-être.

Jérôme poussa un profond soupir. Cette nuit-là, il eut un sommeil agité.

Gaël Léplinge

## Peinture et cinéma (suite)

[La peinture, c'est du cinéma]

### Peinture et urbanisme

Le film de Labarthe autour de Tapiès est un documentaire précis sur un homme en train de créer, dans ce que cela implique d'éminemment concret et prosaïque : les heures qui défilent (« 12 mars 9 h... 9h30... 3 jours plus tard »), la méticulosité des gestes (les tréteaux, les bois, le vernis, la poudre de marbre que l'on jette), la précision des sons créant une illusion de proximité (le pinceau dans l'eau et ses clapotis). Il est aussi un film distancié, que sculpte la jouissance des mots off (« Rien n'est secret, mais tout est mystère... clignotement des certitudes... Tapiès agresse le corps de son tableau »). Les deux dimensions s'entremêlent, au point qu'elles ne peuvent être différenciées, évoluant dans un total équilibre cinématographique, où la voix off et les gestes in tissent ensemble une troisième réalité, toujours ambiguë, jamais hiérarchisée (la technique est métaphysique et vice versa).

À moins que le sujet du film ne soit encore ailleurs : la ville, Barcelone, qui ouvre et clôt l'opus n'est-elle pas, au fond, la figure centrale de ce film ? Une caméra d'altitude virevolte au-dessus

des maisons modernes, avant de strier, à la fin, le port industriel et les immeubles élancés vers le ciel bleuté. L'artiste dans son milieu, dans son espace, voilà le miracle du cinéma : donner à voir le lien à l'environnement (au-delà du hasard ou de l'aliénation que celui-ci pourrait provoquer), prolongement de l'atelier de l'artiste, et aussi de son corps. D'ailleurs quand Labarthe en 1999 fait un de ses *Cinéastes de notre temps* sur Cronenberg, ne fait-il pas aussi et conjointement un film sur Toronto, ses tours transparentes et ses ascenseurs vitrés perchés dans le vide ?

### Le corps du peintre

Les œuvres de Saura, elles, existent de plain-pied dans le monde, hors du musée ou de l'atelier, dans un espace naturel que parcourt l'artiste, tel un personnage de fiction, tout droit sorti d'une nouvelle alambiquée de Borgès. Le film découpé en « Nuances » (« Toute l'Espagne est grise... Le noir, odeur de cierges éteints ») a quelque chose de totalement décalé, si bien qu'il faut du temps pour comprendre que nous sommes bel et bien en train de regarder un film d'art : au début, le

film de Berzosa a même l'air d'être un film scientifique sur le bacille de Koch (bacille tuberculeux). À la fin, Saura silencieux regarde ses œuvres brûlées sur une longue plage déserte, où se couche le soleil à mesure que la caméra recule. Un peu comme dans le désert de *La Cicatrice Intérieure* de Philippe Garrel, on assiste ici à un rituel de destruction et de célébration violent et apaisant, qui dérape vers le rêve.

Entre ces extrêmes, ce film-puzzle se canalise pourtant autour de quelques entretiens avec l'artiste, qui, mis en confiance par ce dispositif quasi-fictionnel, se livre sans pesanteur et sans fausse pudeur, laissant venir à ses lèvres une incroyable douceur du verbe. Saura nous montre son corps (malade et boîteux) avec lequel il entreprend un travail physique quotidien dont l'aboutissement est la peinture. Sa naïveté est celle d'un Keaton ou d'un Stroheim. Il réfute le mot romantique d'inspiration. Son credo : « Je suis plus un travailleur qu'un mage. Le peintre est assez aliéné pour croire qu'il va changer le monde, et assez lucide pour savoir que son chemin ne mène nulle part ».

## Peinture et science fiction

Chez Loizillon, les artistes apparaissent comme des êtres venant d'ailleurs, intercesseurs avec des mondes (d'en-deçà ou d'au-delà) invisibles à l'œil nu, et aux corps parfaitement immatériels. Dans des univers bleutés totalement irréels qu'ils traversent à la manière des films d'anticipation, Roman Opalka et Georges Rousse montrent leur travail à la caméra qui les observe comme des individus absolument impénétrables et hermétiques (même si les films eux-mêmes ne sont pas hermétiques : ils créent à chaque plan du suspense, donc du désir). Les plans sont courts, les luminosités sophistiquées. Si le premier explique (« Visualiser le temps », le

deuxième, évoluant dans des hangars en décomposition, reste totalement muet. Seules les associations d'images nous donnent alors à comprendre son travail qui, comme les performances, est un art de l'éphémère. Les deux artistes en tout cas exhibent leur obsession, comme si le spectateur était invité à entrer directement à l'intérieur de leur névrose. Dans ces nuits quasiment fantastiques, on se souvient d'un homme, filmé en contre-plongée, qui court on ne sait où (Rousse), et d'un autre (Opalka) qui, seul derrière sa petite fenêtre allumée au milieu de la nuit noire, compte à haute voix en polonais. Les nombres ainsi prononcés, sont inscrits avec de la peinture blanche sur une toile

de plus en plus blanche. Le jour du tournage, Opalka en est à quatre millions : chez l'un et chez l'autre, chaque objet devient fétiche, chaque comportement une manière de s'approprier la mort, chaque geste sacré. Opalka enregistre chaque infime temps de sa vie déséquilibrée (toile, magnétophone, appareil photo). Rousse photographie ce qui, de son travail plastique et spatial, se brise, devant ses yeux, sous le fracas d'une pelleteuse géante. L'un et l'autre appellent la mort, la repoussent, la frôlent, s'en échappent, la tentent, comme dans un exorcisme où il faudrait se sauver soi-même de l'ultime crépuscule. La mort sculpte la vie. Elle sculpte l'art aussi.

Matthieu Orléan

## En quête de réel

Mina ne veut plus jouer

de Christine François et Rémi Lainé [Ces films qui nous regardent]

Le générique a beau nous en dissuader, on n'est pas certain, *a priori*, de ne pas être en face d'un document de travail, comme on en présente aux étudiants en psychologie ou à des praticiens. À savoir, l'enregistrement d'un entretien thérapeutique dans un but didactique : établir un diagnostic puis un pronostic, évaluer le travail. Un film d'observation en somme, où l'on pose la caméra seule dans un coin de la pièce. Celui-ci porterait donc sur des séances de psychodrame, en présence non seulement de toute une équipe de soignants et d'une caméra, mais avec derrière elle, exceptionnellement, une personne pour tenter de cadrer. La dimension pour une part formative de ce psychodrame a vraisemblablement autorisé, facilité ou entraîné la possibilité d'enregistrer – et bien d'enregistrer car on se rend compte rapidement que la tentative de filmer restera vaine.

Le film commence par une fin et le titre le revendique. Mina, une jeune patiente qui suit un psychodrame ne veut plus jouer. La scène de psychodrame, où l'enjeu est de mettre en scène une problématique en y jouant son rôle ou celui d'un autre, cette scène s'accomplit dès le début et ne se reproduira plus. La justesse de l'interprétation de Mina dans le rôle du psychologue marquera le reste du film comme l'annonce de la ténacité attentive et professionnelle de celui-ci. En face, la personne qui l'incarne elle, fournit tous les arguments à son « fichez-moi la paix », du bon grain à moudre pour sa défense.

Tout est dit, du moins, tout ce qui s'est joué nous est montré, d'emblée. Et pourtant l'enjeu du film demeure. Il va fonctionner sur le mode du flash-back, ou plutôt du feed-back, soumis à une

chronologie bien ordonnée du déroulement des séances. L'attente qui se crée est pour le film comme pour le psychodrame une nouvelle effraction du réel. Un ressort dramatique pour les deux. Rejouer une scène, mettre en scène, changer de rôle, pour essayer d'en comprendre autre chose, démasquer le réel. Tel est l'objet du psychodrame, du cinéma aussi peut-être. Mais ici le réel reprend ses droits, l'espace qu'il occupe dans ce dispositif thérapeutique phagocyte entièrement le film. Dès lors il n'y a plus de film, il se dissout dans le travail à l'œuvre, celui de la relation thérapeutique – le transfert est semble-t-il bien établi à ce qu'il s'en dit –, celui du thérapeute, celui de Mina, camouflée derrière sa résistance. Dans l'incitation à jouer d'autres scènes, dans cette tentative de renouer d'autres émotions, on perçoit les mouvements, les tensions qui s'opèrent alors que la caméra, elle, ne peut que se déplacer sur son axe. Elle balaie le cercle autour de Mina en rasant ses pieds, s'arrêtant au seuil de son corps. Le reste du temps nous offre des gros plans du thérapeute et des allers-retours rapides sur le reste du groupe. Le sujet du film, c'est bien sûr le hors champ, Mina, inaccessible, et aussi son contre-champ, l'équipe, celui qu'il reste à saisir à l'image. En quête de réel, celui qui surgit par instants, au début, puis de façon plus éparse. Le contre-champ, ces regards très concentrés, très attentifs, qui reflètent une densité très forte de l'échange, et aussi du film qui condense cinq séances en quelques dizaines de minutes, c'est ce qu'il reste au film. Et ce qu'il reste du film c'est la fragilité de ces mouvements : ceux de Mina, ses oscillations autour de la question du

partage et du plaisir, cette « impression de voir la vie et de ne pas être dedans », sa demande de relation duelle – c'est vrai qu'il y a beaucoup de monde autour d'elle. C'est par instants cocasse mais jamais dérisoire. Quant au regard de Mina, cela reste son affaire, celle de son interprétation à elle.

On se sent bien face à l'écran, car on voit bien que derrière la caméra on ne se sent pas très bien, alors tout cela nous convient bien. Mina est réellement un beau film.

Christophe Postic

### Interview

Les textes intégraux des interviews réalisées par Hors champ sont consultables dans les locaux du journal.

### Autour d'un verre

À 19h00 au Blue Bar, un apéritif sera offert par Kodak à l'occasion d'une démonstration technique.

### Soirée tubes

Ce soir au Green bar, venez danser sur les plus beaux tubes des vingt-cinq dernières années.

## Hors Champ

Quotidien des États Généraux du Film Documentaire de Lunel

Manuel Briot, Marie Gaumy, Francis Laborie, Gaël Lépingle, Boris Mélinand, Cédric de Mondenard, Matthieu Orléan, Christophe Postic, Éric Vidal. Merci à tous ceux qui nous ont aidés. Photo : Éric Vidal



10 h 00

14 h 30

21 h 00

1

**Le Retour du fils prodigue**  
de Marcel Teulade (1982, 30')  
débat

**Georges Rousse**  
de C. Loizillon (1985, 9')

**Eugène Leroy**  
de C. Loizillon (1985, 26')  
débat

**Jochen Gerz - Your Art**  
de H.-P. Schwefel (1998, 60')

Peinture et cinéma

**Passage**  
de Pavel Sosnowski (2000, 30')  
**Détail - Roman Opalka**  
de Christophe Loizillon (1986, 26')  
débat

**Antonio Saura**  
de José-Maria Berzosa (1983, 58')

**Antoni Tapiès**  
de A. S. Labarthe (1982, 52')

Peinture et cinéma

Avant-première de  
**Balkan baroque**  
de Pierre Coulibeuf  
(1999, 63')

Peinture et cinéma

2

Table ronde

Table ronde

Film illustration :  
**La Saisie**  
de Bernard Cuau (1979, 34')

Droit à l'image

**Mina ne veut plus jouer**  
de Christine François  
et Rémi Lainé (2000, 27')

**Sur le fil**  
de Guy Girard (2000, 65')

**Bondy, vu par...**  
de Katharina Bellan  
(2000, 17')

Ces films qui nous regardent

3

**L'Émigrant**  
de Charles Chaplin (1917, 20')  
**À l'envers et contre tous**  
de Pierre Grimal (1994, 34')  
**Petit à petit**  
de Jean Rouch (1970, 92')

Du possible sinon...

**Les Mains négatives**  
de M. Duras (1979, 14')  
**La Pose et son modèle**  
de Sylvaine Rathier (1998, 55')  
**Les Cantiques de pierres**  
de Michel Khleifi (1990, 105')  
**The Present**  
de Robert Franck (1996, 24')

Du possible sinon...

**Ils attrapèrent le bac**  
de Carl Th. Dreyer (1948, 12')  
**Algérie, la vie quand même**  
de Djamila Sahraoui (1998, 46')  
**KM 250**  
de Anne Faisandier (1999, 64')  
**Ici et Ailleurs**  
de J.-L. Godard et A.-M. Miéville  
(1976, 60')

Du possible sinon...

4

**On n'est pas des oiseaux**  
de Anna Ganshina  
(1998, 30', vostf)  
**La Révolution en Oural**  
de Andrey Anchugov  
(1999, 10', vots)  
**Négation de l'amour ?...**  
de E. Reznikov (1999, 51', vots)  
**L'Homme et son idée**  
de P. Petchonkin (1993, 30', vostf)

La Route / Flahertiana

**Vassourinha, la voix et le vide**  
de Carlos Adriano (1998, 16', vostf)  
**Tu es ce pour quoi tu es né**  
de Roberto Berliner (1998, 6', vostf)  
**Nous qui sommes ici...**  
de M. Masagãno (1998, 73', vostf)  
**Wapté Mnhõnõ**  
Collectif (1999, 75', vostf)

La Route / É tudo verdade

**Maîtres & Esclaves**  
de Nelson Pereira dos Santos  
(1999, 75', vostf)  
**Le Peuple brésilien**  
de Isa Grinspum Ferraz  
(2000, 26', vots)

La Route / É tudo verdade

plein air

**Une journée d'Andréi Arsenevitch**  
de Chris Marker (1999, 55')  
**Le Sacrifice** de Andreï Tarkovski (1986, 150')

21 h 30

**Mercredi 23**  
août 2000

## Filmer la pensée

Interview de Christophe Loizillon  
à propos de ses films [La peinture, c'est du cinéma]

**F**ilmer et enregistrer, dans le processus de création, la part qui ne relève pas du visible, telle est l'une des problématiques de Christophe Loizillon. Mais son travail déborde le champ documentaire, puisque Christophe Loizillon réalise aussi courts et longs métrages de fiction. Une œuvre « à la frontière », donc.



### Que rencontres-tu lorsque tu filmes ?

Je dis toujours que c'est idiot de faire des films sur le travail des artistes. Pourquoi coller une autre couche ? J'essaie de comprendre pourquoi des types se lèvent tous les matins et pensent qu'ils vont transformer le monde. Il y a aussi cette envie, peut-être idiote mais très importante, de partager cette connaissance et cet amour du travail des artistes avec un public. J'essaie de montrer le travail simplement, sans aucun commentaire ni interprétation. Après c'est plus compliqué que ça. Quand je fais des documentaires, j'ai l'impression de faire beaucoup plus de la fiction et inversement. Quand je filme un artiste au travail, est-ce que c'est une histoire ? Je pense qu'il y a quelque chose d'un peu inconscient dans ma manière de filmer qui fait que je me pose la question de savoir si les artistes que je filme existent ou pas. Est-ce que ce ne sont pas des êtres de pure fiction que je filme, en tout cas que je raconte, comme si je les avais rêvés ?

**Quand tu vas voir un artiste, sais-tu exactement ce que tu vas filmer ou lui demander ? Le diriges-tu comme tu dirigeras un acteur ou est-ce que cela se passe de manière différente ?**

Effectivement, j'écris en général avec un scénariste qui ne connaît pas l'artiste, c'est donc à moi de le convaincre plan par plan. Je lui raconte une histoire et il voit si elle tient ou pas. De toute façon, tous les artistes se prêtent au jeu. Opalka est tellement lui-même dans une mise en scène de son travail qu'il y avait (déjà) un rituel à filmer. Il est déjà prodigieusement un être de fiction.

**La trame avec Leroy était-elle plus lâche ? Avait-il plus de résistance à intégrer un personnage de fiction que ne l'a fait Opalka ?**

Leroy ne voulait pas faire de film au début et j'ai mis deux ans à le convaincre. C'est un film plus strictement documentaire qui intègre le tra-

vail vidéo de sa femme. Eugène, son histoire, on ne peut pas la raconter comme ça. Par contre, j'ai compris très vite qu'on pouvait raconter celle d'Opalka. Quand je suis allé le voir, j'ai compris qu'il allait passer les quatre millions et que là se trouvait le nœud de fiction. Tout le film est construit autour de ça : un moment à la fois dérisoire et très important pour lui. Georges Rousse, je le voyais un peu comme un magicien des lieux. Quelqu'un qui les transforme. Morellet, avec ses petites saynètes... ça racontait aussi des histoires.

**On a l'impression que c'est plus l'histoire qui t'intéresse que le fait de montrer ou de représenter l'œuvre.**

La base c'est que les gens comprennent le travail de l'artiste. Quelque fois je ne le fais pas très bien, comme dans le *Georges Rousse*. Le film tient parce qu'il y a une magie. Mais tout ce que je vous raconte sur la fiction n'empêche pas de voir mes films comme des documentaires. Je pense que sur *Opalka*, il n'y a pas plus documentaire que mon film : il ne donne pas d'interprétation de son travail, il en donne les clefs.

**En terme de tournage, est-ce qu'il y a un dispositif particulier ou des règles communes à tous les films ?**

J'ai du mal à parler d'un dispositif. Je le trouve à chaque fois mais il n'est jamais le même. Il y a un grand respect de l'œuvre. Je ne sais pas si je la sacralise. J'ai une caméra qui est très souvent sur pied, qui regarde, ne bouge pas beaucoup, qui est en observation ou en contemplation. J'essaie d'être le plus en retrait. Il faut aller vraiment au fond du travail d'un artiste pour le filmer le plus simplement possible. Ce qui m'intéresse c'est d'être dans le partage, dans une volonté de communier. Godard dit que le cinéma est un transport en commun. J'aimerais faire du transport en commun sur des artistes et sur d'autres films.

**Il y a une idée qui traverse tes films, celle d'enregistrer le rituel.**

Je suis fasciné par ce rituel. C'est lié à mon éducation religieuse. On peut dire qu'Opalka, avec ses petits pots, c'est comme une messe. Il y a des images religieuses là dedans c'est clair, car je pense que les artistes ont à voir avec le religieux (le sacré ?). Ce que je retrouve dans une salle de cinéma est équivalent à ce que je trouve dans une église ou dans un musée : du recueillement, de la solitude, de la communion. J'essaie de filmer ce qu'il y a avant l'acte de création. Les rituels sont les prémisses de l'acte, comme on aime bien filmer les rituels amoureux. Mais c'est inconscient. Et puis je pense qu'un artiste c'est essentiellement du silence, de la solitude, qu'il s'entoure de rituels parce que c'est indispensable et que moi-même, en tant que cinéaste, je sais ce que c'est que le rituel. Pour le film d'Opalka quand je comprends qu'il va passer aux quatre millions, il faut que j'ai ce travelling qui est une partie fondamentale du film, le moyen d'arriver au cœur de son œuvre. Tout mon problème de cinéaste est alors de m'entourer d'une équipe qui sait résoudre ce problème technique. Quand j'ai résolu ça, c'est bon.

**Ce travelling répond donc à une de tes problématiques.**

Oui, mais la question reste de savoir comment raconter l'œuvre le mieux possible, en silence, et en restant dans le rituel. Il faut donc que ce soit écrit, que ce soit très pensé. En général on met une caméra, un micro, on dit à un artiste « comment vous faites ? ». Ceci ne m'intéresse pas car je veux faire du cinéma. Par rapport au travelling sur les quatre millions, ce qu'il y a d'intéressant c'est que, à un moment donné, il y a un plan de quatre minutes qui ne donne pas plus d'informations que les autres. On voit un type qui compte, mais ça on le sait déjà depuis treize minutes. Cependant, quelque part, on filme de la pensée, on accompagne une pensée et je sais qu'à ce moment-là le spectateur pense aussi. Quelque chose se passe. J'essaie de m'éloigner le plus possible d'un cinéma qui ne donnerait que de l'information visuelle ou plutôt, j'essaie qu'à un moment donné mes films n'aient plus d'information visuelle, me laissent le temps de penser.

Propos recueillis par  
Manuel Briot et Éric Vidal