

ENTRETIENS...

...avec Jean-François Parent.

« Je pense qu'il y a une différence entre le langage mathématique et le langage pictural ou le langage architectural. Dans les deux derniers, il y a une *chair* dont les mathématiques n'ont pas besoin : le traitement de la perspective avec les mathématiques et par un peintre ne se recouvre pas. Explorer la perspective pour un peintre ne peut être son seul sujet car cela nécessite la participation d'autres éléments, d'autres matières pour y parvenir. Elle n'est pas « travaillable » comme j'imagine que travaille le mathématicien, pour qui la perspective est un objet abstrait au sens qu'il existe indépendamment de ce à propos de quoi notre œil la voit.

Je ne sais pas trop ce qu'est le *langage* architectural, alors j'essaie de partir de la *matière* architecturale car le langage est ce qui permet de la manipuler. C'est le processus et non le produit qui permet de rencontrer le langage. Le technicien qui transforme l'espace occupé – l'espace à vivre – est dans une réflexion politique car il n'a pas de moyens de l'entreprendre hors d'une définition des propriétés de la frontière entre espace intime et espace collectif. Mais cette transformation collective de l'espace habité transforme en retour les outils qui permettent d'agir sur lui, c'est le langage architectural. Les enjeux de cet espace habité, des affrontements au sein de cet espace, participent en premier

lieu de la lutte des classes et des rapports de force idéologiques. Ces enjeux en permettent une lecture privilégiée pour comprendre comment et avec quoi ils s'écrivent. Brasilia en est une excellente illustration. L'image qui en est donnée est totalement aliénée par la représentation à l'occidentale des « monuments » qui manifestent le Pouvoir (dont l'hausmannisation de Paris est un bel exemple). Ce qu'a voulu, au contraire, être Brasilia est à lire entre les monuments, là où l'homme debout observe sur 360° le monde où il est, y compris les différents *repères* du pouvoir qu'il se donne, dont il a besoin et qu'il contrôle. Le rapport physique à ces pouvoirs n'est pas un rapport subordonné comme lorsqu'on gravit les degrés successifs qui conduisent à l'autel de la cathédrale de Chartres. À Brasilia, l'homme se veut « dessus » et l'espace habité n'est pas ce qui vient combler tant bien que mal (et en tranches concentriques hiérarchisées) le vide entre les *repaires* d'un pouvoir.

Si l'architecte travaille sur le rapport entre l'espace habité individuellement (l'intime) et l'espace habité collectivement (le social), il « utilise » la continuité de l'espace, sa flexibilité, son interdépendance choisie, l'interaction voulue de tous les espaces de la vie, le rapport entre l'homme et son habité... Si j'avais à réfléchir sur un lycée agricole aujourd'hui, je chercherais d'abord à en faire un paysage.

Comment tous ceux qui seront là à travailler vont en permanence transformer cet espace ? L'agriculteur (*a fortiori* l'apprenti agriculteur) est paysagiste. Dans un lycée agricole à construire et où vivre en tant qu'acteur social, l'environnement est vraiment la matière première : *si j'ai à écrire là, il me faut lire tout autour*. Le paysagiste professionnel est payé pour imprimer une certaine idée de paysage, y compris chez le paysan à qui on demande aujourd'hui d'être décorateur de l'environnement ; de même pour l'urbaniste et une certaine idée de l'endroit où les hommes se retrouvent pour vivre (ou pas) ensemble ; de même pour l'architecte et une certaine idée d'être logé... Dans l'habité se trouve un des plus puissants outils d'aliénation. » ●

...avec Jean-Christophe Ribot

Vous avez entamé et conclu votre exposé sur l'impression de réalité qui serait inhérente au cinéma. J'ai l'impression qu'il peut naître une confusion à parler de « réalité » quand on parle de langage...

Ce qui me semble important, c'est cette sensation double, d'être projeté dans l'écran et d'avoir conscience d'être dans son fauteuil devant un cadre. Toutes les analyses du cinéma se rapportent d'abord à cette sensation double. Bien plus que dans les autres langages, à cause de cette évidence de l'image ultra réaliste. Mais on est d'accord que cette évidence est trompeuse ! Et c'est la raison pour laquelle on parle de manipulation des images... alors qu'on parle peu de la manipulation de la musique... ou de la chorégraphie...

Un film est le résultat d'une multitude de choix, telle pellicule, tel cadre, tel instant, tel enchaînement qui force un rapport logique entre deux plans, etc. Ce qu'on appelle la « modernité » au cinéma, consiste précisément à exposer au spectateur que ce qu'il voit n'est *pas* la réalité mais une *représentation*. L'aboutissement de cette modernité, c'est Godard, qui va constamment rappeler qu'il y a un réalisateur aux manettes... en procédant à des coupes ostensibles dans des séquences de dialogues, en jouant de décalages flagrants entre le son et l'image...

C'est édifiant dans son film, *Histoire(s) du cinéma*. C'est *a priori* un film qui va relater toute l'histoire du cinéma ; mais vue par JLG. Il s'y met en scène par des plans où on le voit, lui, en train de réfléchir devant sa machine à

écrire, en train d'imaginer ce qu'il va pouvoir dire, en train de revenir sur ses propos, reformuler... C'est une pensée en formation. Et cette pensée est mise en images par des extraits de films triturés, remontés selon la propre logique de JLG... Force est de sentir que le cinéaste est bien là, dans la matière même du film. Or, précisément, le matériau de base, c'est l'histoire du cinéma... Ce que dit Godard, c'est que l'Histoire, avec un grand H, ça n'existe pas. Il n'y a pas une Histoire mais des histoires. L'Histoire n'est pas objective, elle ne se comprend qu'à travers une subjectivité. Godard va même plus loin, il nous dit : « je suis en train de vous présenter mon histoire du cinéma et c'est parce que vous allez la comprendre à travers *ma* subjectivité qu'elle sera belle. » Et c'est vrai...

Par rapport au film sur René Thom, il se met en scène avec cette fumée de cigarette qui certes évoque sa présence mais aussi sa pensée diffuse. Il est en train de dire : « c'est moi, JLG, en train de regarder cet homme ». Il y a quelque chose de totalement mégalomane mais aussi de totalement honnête car il met en scène cette mégalomanie en disant : « Vous allez comprendre quelque chose des mathématiques à partir de ce que moi je peux en comprendre. ».

Dans le cinéma documentaire, par quels procédés d'écriture se manifeste cette prise de distance vis-à-vis de la réalité ?

Godard appelle les documentaires des « documenteurs »... Ce qui va différencier le *reportage* d'un journal télévisé et un *documentaire*, c'est, là aussi, que le documentaire va

affirmer la *subjectivité* du point de vue. Le dispositif filmique - c'est-à-dire la manière dont on a capté les situations présentées à l'écran - est même le sujet en filigrane de tout film documentaire qui mérite ce nom. À l'inverse, le journal télévisé va tenter de rendre invisible l'écriture en imposant l'idée que c'est la réalité qu'on est allé *capter*. Et qu'il ne s'agit en aucun cas d'un point de vue sur la réalité... Mais que *c'est* la réalité. C'est ce qu'on appelle l'objectivité journalistique... C'est également un tour de force de l'écriture mais ce qui est assez terrifiant, c'est que ce type d'écriture audiovisuelle est extrêmement simple à acquérir... Pour preuve, la formation image des journalistes reporter d'images (JRI) se résume en gros à trouver le bouton « On » de la caméra.

Dans le documentaire, on essaie de rendre visible l'écriture par différents procédés qui peuvent être plus ou moins « distanciateurs ». La question qui me semble cruciale, au cœur de l'écriture documentaire, c'est la relation des auteurs avec ce qu'ils ont filmé : comment ils se sont insérés dans cette réalité, à quelle distance sont-ils des personnes qu'ils filment, ont-ils fait rejouer, sont-ils restés plusieurs semaines afin que les gens s'habituent, se confient à eux ou sont-ils au contraire dans un rapport de conflit ? Il faut que le spectateur ne puisse échapper à la question : « Comment est-ce que ça a été fait ? Où était la caméra ? » Cette question de la relation entre ceux qui filment et ceux qui sont filmés doit être constante, autant pour le spectateur que pour le réalisateur.

Il faudrait comparer le travail de Michael Moore qui force l'entrée de

grandes entreprises qui licencient, caméra au poing, et braque son objectif sur les PDG, avec celui de Weisman qui reste des semaines dans un grand magasin jusqu'à être « *comme une mouche sur un mur* ». Ou avec celui de Van der Keuken qui revendique « *toujours d'être à la portée du poing de celui qu'il filme* »...

Il me semble qu'on est resté assez général sur la spécificité du cinéma. Est-ce qu'on pourrait essayer de toucher au plus près ce qui fait que le cinéma est unique ? Sur et avec quoi il joue qu'aucun autre langage n'explore aussi efficacement ?

Pour revenir à Gilles Deleuze, le propre du langage cinématographique est de restituer le temps et le mouvement. Deleuze a écrit deux livres sur le cinéma : *Images Temps* et *Images Mouvement*. Temps et mouvement sont évidemment intrinsèquement liés. Mais ce qu'il veut dire c'est qu'à certains moments le temps détermine le mouvement. Et à d'autre, le mouvement détermine le temps. Mais je vous invite à aller lire l'original...

Là, je pense qu'on touche à l'essentiel... Le cinéma a d'ailleurs une utilité scientifique : il a permis de comprendre des phénomènes temporels méconnus jusqu'à lui (en accélérant ou en dilatant à l'extrême le temps). Il a également permis de comprendre le mouvement des pattes d'un cheval au galop... Il est l'outil privilégié pour expérimenter le temps dans le réel. Résumé à l'essentiel, le cinéma, ce sont donc des morceaux de « temps » – donc de mouvements – mis bout à bout par un montage. Le mouvement peut consister dans l'expression discrète d'un visage ému... Et le

montage impose un rapport *logique* entre deux plans. Si vous faites se succéder un gros plan de visage d'homme ému, avec l'image d'une femme lascive... pour reprendre l'exemple de Koulechov, vous induisez l'idée du désir... Mais je me permets d'insister sur ce qui semble nous poser un problème théorique de fond... à savoir ce rapport au réel que le cinéma a, de manière plus ténue que les autres langages ou les autres arts... Si le cinéma scientifique a permis de comprendre comment une cellule se divise au cours du temps, c'est aussi parce qu'il capte... du réel... On veut lui faire dire quelque chose à ce réel, mais c'est son matériau de base...

Plus que la peinture ou que le théâtre ?

Renoir parle beaucoup du pouvoir d'abstraction du film. Quel degré de distanciation, de généralisation, l'écriture cinématographique permet-elle d'introduire avec le réel qui est filmé ? J'aurai voulu développer mais je n'ai pas eu le temps. Renoir dit qu'il est incapable de filmer de l'abstrait, des idées abstraites, alors que d'autres, comme Chaplin, et notamment dans l'exemple que j'ai cité de la mécanique tayloriste, le font très bien. Quand Renoir fait *La Règle du Jeu*, il a une grande idée en tête. Il tourne juste avant la deuxième guerre mondiale et il veut peindre une classe sociale, l'aristocratie, frivole et inconsciente de la tragédie qui menace. C'est une grande idée. Et elle préside à son besoin de faire son film. Mais Renoir n'est pas un cinéaste de l'abstrait. Il le dit : il doit partir de situations concrètes, de la vie, des relations entre les acteurs sur un plateau. Et effectivement la vie

déborde de son film et transcende la ligne tragique de son scénario. À tel point qu'un spectateur peu habitué à la lecture d'images peut voir ce film au premier degré, comme un marivaudage drôle et plaisant. Plus un « langage » semble reproduire le réel, moins il est, dans un premier temps, un langage, un outil de distanciation, d'abstraction, de modélisation. C'est flagrant avec cet exemple de *La Règle du Jeu*. On peut juste s'amuser à voir des êtres humains dans des situations tordues... Mais au delà de ce réalisme, de ces motifs divertissants, Renoir met en scène une tragédie, il annonce la guerre.

À l'inverse de Renoir, qui a besoin de ce réalisme, plus on s'éloigne de l'intention réaliste au cinéma, plus l'écriture est délicate. Se distancier des éléments réalistes, ne serait-ce que des acteurs, des gens qui parlent « pour de vrai », etc. c'est compliqué au cinéma, car les spectateurs acceptent moins l'abstraction. Ils s'attendent à y croire, à ce que ça marche. Faire un Batman, pour que l'univers fictionnel soit cohérent à partir d'éléments réalistes, c'est autrement plus compliqué que dans un dessin animé où, par nature, il n'y a pas de rapport à « l'indiciel », pas plus qu'au théâtre où on est d'entrée de jeu dans l'abstraction. Au cinéma, le « réel » est là et il faut prendre ses distances avec lui. Et pour réussir cela avec Batman, il faut être fort ! Au théâtre, le spectateur est d'emblée prêt à accepter la « convention » de la statue du Commandeur. Au cinéma, il faut en permanence « construire » cette convention... parce qu'on part du réel ! ●