

**LES DEBATS DE
ADDOC**

"Association des cinéastes documentaristes"

« Comment filmer l'art ? »

Débat public avec

Gisèle Breteau-Skira

Luc de Heusch

Christophe Loizillon

Claudio Paziienza

animé par

Marie-Dominique Dhelsing et Yves de Peretti

Paris, Décembre 1998

ADDOC 14, rue Alexandre Parodi 75010 Paris

Tél. 01 44 89 99 88 - Fax. 01 44 89 99 60

Le débat public

“ Comment filmer l'art ?”

s'est tenu le 12 décembre 1998 , dans le cadre de la 6ème Biennale du Film sur l'art du Centre Georges Pompidou au Forum des Images.

Texte d'invitation au débat :

Comment filmer l'art ?

Peut-on filmer l'art ? Ce serait un paradoxe ici de se demander si l'œuvre d'art n'échappe pas dans son essence au regard que le cinéma peut porter sur elle.

Du moins, à se demander « comment filmer l'art », on suppose que la question ne va pas de soi. Par la multitude de réponses individuelles qu'elle suscite, il semblerait qu'elle ait à voir avec d'autres questions, plus intimes celles-là : pourquoi un cinéaste filme l'art ? Qu'y-a-t-il entre l'art et le cinéma ? A quel moment un film sur l'art devient-il un film tout court ?

Atelier du film sur l'art.

(Patricia Cartier-Millon, Marie-Dominique Dhelsing, Judith Du Pasquier, Amalia Escriva, Philippe Lanfranchi, Jean-Louis Nizon, Yves de Peretti, Joële van Effenterre)

Le débat est accompagné de la projection de deux films :

Alechinsky d'après nature de Luc de Heusch (1971)

Panamarenko - portrait en son absence de Claudio Pazienza (1997)

MARIE-DOMINIQUE DHELISING : Cette rencontre au sujet du **film sur l'art** a été préparée par un atelier de réflexion qui a réuni un certain nombre d'entre nous ici présents. Je vous présente les intervenants : **Gisèle Breteau-Skira**, responsable de la Biennale du Film sur l'Art ; **Christophe Loizillon**, réalisateur qui a réalisé plusieurs films sur des artistes comme *Georges Rousse* ou *Roman Opalka* et dont on peut voir dans le cadre de cette biennale le film *Felice Varini* ; **Luc de Heusch** ethnologue, écrivain et cinéaste belge qui a réalisé des ciné-portraits de Michel de Ghelderode, Magritte, Ensor et Alechinsky et dont nous verrons le film *Alechinsky d'après nature* réalisé en 1971 ; **Claudio Paziienza**, qui a fait également des études d'ethnologie et réalise des documentaires en Belgique dont *Tableau avec chutes* et *Panamarenko – Portrait en son absence* que nous pourrons voir tout à l'heure. Enfin, **Yves de Peretti**, réalisateur, cofondateur de l'association Addoc, et moi-même, **Marie-Dominique Dhelsing**, réalisatrice. Pour introduire ce débat, Yves de Peretti a préparé un texte qui synthétise à sa manière le travail de l'atelier.

YVES DE PERETTI : Il nous a semblé qu'avant de voir les films, il fallait induire les questions que l'on va essayer de développer pendant le débat. En préambule, je voudrais énoncer un paradoxe : *Peut-on filmer l'art ?* J'ai moi-même réalisé un certain nombre de films "sur l'art", et cette expérience m'a amené à me demander si on peut réellement filmer l'art en tant que tel. Autrement dit : est-ce que l'œuvre d'art n'échappe pas dans son essence au regard que le cinéma peut porter sur elle ? Ce que le "film sur l'art" montre, n'est-ce pas seulement le travail de l'artiste, dans le double

sens de travail : dépense d'énergie physique et intellectuelle, et trace matérielle ? Se demander : "*comment filmer l'art ?*" suppose que justement, cette question ne va pas de soi. Mais si beaucoup de cinéastes ont envie de filmer l'art, c'est sans doute que la rencontre de l'art et du cinéma est perçue comme une rencontre féconde.

Pour ma part, je vois plutôt la trace d'un léger différend, disons un malentendu, entre l'art et le cinéma. Ce malentendu serait triple et puisque notre débat se situe du côté du cinéaste, donc du côté du filmeur plutôt que du côté de l'artiste, du filmé, je voudrais poser, à partir de ce malentendu, trois questions aux cinéastes qui sont présents ici. Il se trouve que tous les trois font des films sur l'art, mais aussi d'autres genres de films, des fictions ou des documentaires.

PREMIER MALENTENDU : il est évident - et je ne fais que le rappeler très brièvement - que l'art ne s'offre pas sans résistance au regard du cinéaste. Il n'y a pas une manière unique de filmer l'art, mais il y a toujours la nécessité d'une réflexion préalable du cinéaste sur comment il va s'y prendre avec le cinéma pour filmer un "*bloc de sensations*", comme dirait Gilles Deleuze. Même si l'artiste travaille la matière et les formes, ce n'est jamais la matière ni la forme en tant que telles qui l'intéressent, et c'est pourtant ce réel-là que capte la caméra. Sans même parler de sculpture, si on considère que la peinture, c'est selon un mot de Georges Seurat, "*l'art de creuser la surface*", j'ai toujours l'impression que le cinéma filmant de la peinture s'arrête à la surface du tableau et qu'il faut que le cinéaste invente quelque chose de plus.

L'ambiguïté fondamentale entre le cinéma et l'art, c'est que pour une caméra, l'art c'est toujours plus ou moins de

“l'image”, et le cinéaste doit s'employer à dissiper ce malentendu. Il doit inventer à chaque fois un équivalent, une machine à percevoir ce que la caméra ne voit pas, tout ce qui est du côté des “mains” (de la pensée) et pas du côté des “yeux”. Ce qu'on filme, c'est l'image de l'œuvre, et non l'œuvre elle-même. De ce point de vue, il y a des peintures qui passent mieux à la télévision que d'autres, de la même façon qu'il y a des gens qui passent mieux à la télévision que d'autres. C'est un piège. Il y a une façon de contourner cette question en s'intéressant plus à l'artiste qu'à l'art, à la biographie qu'à l'œuvre, mais c'est une autre histoire.

La première question que j'ai envie de poser aux cinéastes qui sont ici, c'est : *comment ils s'y prennent par rapport à ce piège de l'image ? Est-ce qu'ils ont une méthode ?*

SECOND MALENTENDU : comme il est question de cinéma et que nous sommes cinéastes, se pose la question de savoir comment on s'y retrouve pour qu'il y ait du cinéma, pour ne pas simplement “documenter” l'œuvre d'art. Si on fait un film sur un artiste vivant, il a le plus souvent une idée sur ce que le film doit montrer de lui. S'il est très connu, très médiatisé, il peut avoir envie de contrôler son image, d'autant plus que beaucoup d'artistes ont fait eux-mêmes des films. Ils ont intégré ce langage dans leur pratique et en tout cas, ils ont un point de vue sur le cinéma. Donc le film sur l'art peut être utilisé par eux comme un moyen de promotion, un support marketing pour leur travail. Pour que ça marche, il faut donc qu'il y ait “rencontre” entre un artiste et un cinéaste; et que cette rencontre produise du cinéma, c'est-à-dire un objet de pensée qui a son langage propre.

À l'opposé, le malentendu existe par rapport aux institutions qui financent les films sur l'art de façon majoritaire aujourd'hui. C'est une question un peu secondaire mais qui n'est pas sans intérêt. Pour ces institutions, le film sur l'art est pensé comme un outil d'accompagnement des expositions, un objet qui remplit d'abord une fonction éditoriale, au même titre que le livre, le catalogue : quelque chose à quoi on assigne une fonction de communication plus qu'une expression artistique à part entière. Un exemple : il y a quelques années, le musée d'Orsay a rapidement mis un terme à la tentative de la responsable de l'audiovisuel de l'époque de produire des films qui étaient des œuvres autonomes, des films de cinéma, comme "le" *Van Gogh* d'André S. Labarthe ou "le" *Paul Cézanne* des Straub.

On sait par ailleurs la frilosité de la télévision qui se méfie du film sur l'art (en termes d'audience) et qui le limite à des créneaux bien identifiés : la série d'Alain Jaubert, "Palettes", sur ARTE ou les films du dimanche matin sur La Cinquième, qui trouvent des financements auprès des institutions et sont tributaires de l'actualité des expositions. Très majoritairement, ces films concernent des œuvres achevées, des artistes morts et font très peu de place à l'art contemporain.

La seconde question que l'on pourrait poser aux cinéastes est : *Comment mettent-ils du "cinéma" dans leurs films, Comment un film sur l'art devient un film tout court ?*

TROISIEME MALENTENDU : il concerne la relation plus intime que le cinéaste entretient avec l'œuvre d'art. J'ai l'impression qu'il existe un "conflit œdipien" entre l'art et le cinéma. Le cinéaste aujourd'hui, particulièrement dans ce

pays, pense son travail dans un certain degré de parenté avec le peintre, qui est la figure emblématique de l'artiste. Je pense à une phrase de Martin Scorsese rapportée par Jacques Aumont dans son livre *Cinéma et peinture*. Scorsese est pourtant celui qu'on soupçonne le moins *a priori* de regarder du côté des peintres : "*L'important, ce serait [...] de faire des films comme si vous étiez un peintre. De peindre un film, de sentir physiquement le poids de la peinture sur la toile, de n'être embêté par personne.*" C'est l'attitude du peintre, sa liberté intellectuelle et matérielle par rapport à la toile blanche - qui renvoie métaphoriquement à l'écran - que le cinéma "désire". J. Aumont souligne d'ailleurs (c'était il y a dix ans) que le cinéma a de plus en plus besoin de l'art au moment où il sent sa mort prochaine. On est passé insensiblement du statut d'auteur (mis en valeur par la critique des années 50/60) à celui, plus moderne, d'artiste. Le plus représentatif de cette évolution, c'est Jean-Luc Godard, qui n'arrête pas de citer Cézanne, et revendique l'autonomie artistique du cinéma par rapport à la représentation du réel, (au sens où, pour Cézanne, la préoccupation c'était la peinture et seulement la peinture).

Par ailleurs, beaucoup de cinéastes qui ont un lien très étroit avec la peinture sont eux-mêmes peintres. On garde le souvenir de Tarkovski, Antonioni, Bresson, Pialat, et bien évidemment Godard, mais on retrouve ce lien aujourd'hui chez des cinéastes comme Kitano, Kiarostami ou Angelopoulos. Et il ne faut pas oublier que le plus emblématique des cinéastes français, est le fils d'un grand peintre : Renoir.

Pour finir - la phrase de Martin Scorsese m'y fait penser - je me demande s'il n'y aurait pas secrètement, chez le cinéaste qui filme l'art, le désir d'y chercher quelque chose

comme un adoubement, comme une reconnaissance ; s'il ne faudrait pas, d'une manière ou d'une autre, passer par la peinture pour être cinéaste, comme l'a fait Alain Resnais à une époque ; si, au fond, le cinéma n'aurait pas à régler un complexe avec "l'art des musées" que revendiquait Cézanne.

Ma troisième question est la plus intime, peut-être la plus importante : *Qu'est-ce qu'un cinéaste recherche en filmant la peinture, qu'est-ce que la peinture apporte à son cinéma ?*

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Tu parles beaucoup de peinture, je crois qu'on pourrait aussi élargir la question : est-ce qu'on ne suit pas, en tant que cinéastes sur l'art, une évolution de l'art contemporain qui ne pose plus nécessairement le problème en termes de peinture et donc induit d'autres écritures cinématographiques.

Par ailleurs, je ne sais pas si on se définit tous en tant qu' "artistes" par rapport à une "œuvre", ou si finalement on n'est pas en train de prendre des distances avec ça, au même titre que dans l'art contemporain. On ira peut-être plus loin sur ce sujet, plus tard dans le débat...

GISELE BRETEAU-SKIRA : Moi je voulais juste demander à Yves s'il y avait une raison d'espérer, entre tous les malentendus qu'il a énoncés, qu'il y ait peut-être un petit "entendu" quelque part...

YVES DE PERETTI : Les deux films que l'on va voir maintenant vont, je crois, énormément nous éclairer du côté de "l'entendu..."

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Il me semble qu'il y a une spécificité du film sur l'art, ou du film "avec" l'art, dans le

cadre plus général du documentaire ou du cinéma du réel. On est confronté à la subjectivité d'un auteur cinéaste et à la subjectivité de l'artiste, et il se passe quelque chose entre les deux. Il me semble qu'à leur manière, Luc de Heusch avec le film *Alechinsky d'après nature*, et beaucoup plus tard Claudio Pazienza dans son film *Panamarenko, portrait en son absence*, travaillent tous les deux entre deux subjectivités.

Ce qui est amusant, finalement, c'est que nous ne nous retrouvons peut-être pas complètement par hasard avec deux cinéastes qui sont anthropologues ou ethnologues. J'aimerais juste citer à ce sujet une phrase d'Alain Fleischer qui dit : "*Qu'il soit de fiction ou d'art, expérimental ou documentaire, le cinéma a toujours été pour moi d'abord ethnographique et anthropologique, et cela a donc gommé les frontières entre les genres.*" Et plus loin, il continue : "*Dans les films sur l'art et sur les artistes, je filme les fictions des autres.*" Luc de Heusch, vous avez envie de présenter votre film.

LUC DE HEUSCH : Non pas de le présenter, mais simplement d'en rappeler l'époque : il date de 1970, c'est-à-dire longtemps après la fin de Cobra, mouvement dans lequel Pierre Alechinsky m'a entraîné vingt ans plus tôt. Alechinsky n'est pas un des fondateurs du mouvement, comme vous savez, mais Christian Dotremont l'a introduit dans cette mouvance en 1946 et c'est Alechinsky qui m'y a entraîné à son tour. Donc Alechinsky est un très vieil ami et le film a presque trente ans.

CLAUDIO PAZIENZA : Panamarenko n'est pas un ami, c'est quelqu'un qui n'a pas de téléphone, je suis allé sonner chez lui un jour et je lui ai demandé s'il acceptait que je fasse

un film sur lui. Et il a dit oui, puis il a dit non, puis il a dit oui ! Point ! Donc le film est le compte-rendu de cette rencontre qui n'a pas eu lieu, naturellement...

[Projection]

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Puisqu'on était dans la question du pourquoi et du comment, il y a un certain nombre d'articles de Luc de Heusch sur les artistes belges qui ont été réunis dans un livre qui s'appelle *Ceci n'est pas la Belgique*, où, en guise d'avertissement, il écrit :

" Quand on passe son temps, comme je le fais, pour des raisons strictement professionnelles, à regarder où l'on pose les pieds de crainte que les pièges de la raison ne les agrippent à faire hurler, la compagnie des peintres, plus raisonnables que les poètes, moins fous que les savants, m'est absolument nécessaire. En me mettant dans leur peau, il m'arrive de considérer imaginaires les paysages que je traverse.

Le plus grand, le plus beau de tous les paysages connus s'étend des rives de la Méditerranée aux rives du Niger. Au-delà cela se gâte dans le regard fade du linge mouillé. Obsession incongrue : établir un rapport entre certaines trouées de lumière érigées en tableau et le désert. "

LUC DE HEUSCH : Pour tenter de répondre à la première question qui a été posée, j'aimerais reprendre la formule qui a été avancée par Yves de Peretti, qui me paraît très heureuse. Il s'agit pour un cinéaste face à la peinture non pas d'effleurer l'image, de la donner et de la prendre pour la donner, mais de déchiffrer derrière elle ou à travers elle un **dispositif de pensée**. (Ce qui m'a toujours intéressé - aussi bien en

anthropologie d'ailleurs - c'est la pensée mythique, et ce sont les rituels qui m'ont intéressé chez les Africains, au-delà du réel qu'on vient d'évoquer.) Et c'est bien ce que j'ai essayé de faire à travers ce film, avec la complicité évidemment considérable d'Alechinsky dont vous voyez la virtuosité en tant qu'auteur de dessin animé.

Nous avons donc réalisé ensemble ce scénario qui comprend deux parties. La première est une introduction très générale qui ne donne pas beaucoup de clés mais qui situe tout de même l'atmosphère. Et puis il y a l'exploit d'Alechinsky. Pour la seconde partie, nous nous étions mis d'accord qu'il réaliserait quelque chose qui aurait trait à un thème qui lui est cher, et qui était très cher dans la pensée de Cobra : le carnaval des Gilles de Binche, un des spectacles les plus fabuleux que l'Occident a conservé d'une très ancienne mémoire. Mais nous avons convenu que si l'opération ratait, on recommencerait, ou l'on rechercherait autre chose... Il se trouve qu'Alechinsky ce jour-là était en forme et qu'il n'y a pas eu de ratés. Nous avons saisi évidemment le travail, très minutieux dans ses moindres détails, après avoir essayé de montrer quelles étaient tout de même les clés poétiques de l'entreprise.

GISELE BRETEAU-SKIRA : J'ai été très heureuse de revoir les deux films et je trouve fort intéressant que l'un et l'autre soient programmés bout à bout, et dans le sens inverse de la chronologie. Je suis troublée par une chose : le film sur l'art change, change de nature, dès l'instant où l'art a changé de nature. C'est une chose qui m'obsède et m'inquiète, et dans ces deux films, c'est clair tout à coup. C'est-à-dire que lorsque apparaît l'image de fin du film de Claudio Pazienza, où l'on voit le visage de Panamarenko filmé en plan fixe, on

regarde son visage et, au fond, on voit un être humain. On voit un être humain qui pense, qui pense, certes, qu'il pense. Et l'on est heureux de rencontrer cet être humain, on peut l'aimer.

Dans le film de Luc de Heusch, ce qui m'a frappée, c'est qu'on ne voit à aucun moment Pierre Alechinsky. Il ne nous regarde absolument jamais, il ne regarde que ce qu'il vient de faire. C'est-à-dire qu'il y a un doute. Le film de Luc est un film sur un peintre. Et un peintre, au fond, la seule chose qui l'intéresse, c'est ce qu'il est en train de faire, c'est-à-dire son œuvre. Il regarde son œuvre, il ne regarde absolument pas le monde. Panamarenko est dans un autre créneau, lui regarde le monde, il a une vision du monde, il offre une autre vision du monde, il nous regarde et ça me paraît formidablement clair. Je ne sais pas ce qu'en pensent les cinéastes.

CLAUDIO PAZIENZA : Cette rencontre avec Panamarenko a été plutôt déroutante, inattendue... Je vais vous raconter pourquoi l'idée de vouloir faire un portrait est quelque chose à la fois plutôt simple, dirions-nous, et très complexe. Exposer à la personne sur qui l'on va faire le film les raisons de tout ça, donc une vision, c'est une entreprise finalement périlleuse et complexe. La réponse de Panamarenko a été tout de suite très claire à ce sujet : *"Je n'ai rien à voir dans le portrait que vous voulez faire sur moi."* C'est un paradoxe, fabuleusement intrigant et intéressant.

Cela voulait dire quoi ? Que j'aie à la fois le droit de faire exister cette vision, cette perception de l'œuvre, et en même temps que c'est une chose plutôt risquée. Que vais-je faire exister dans tout ça ? De quoi vais-je finalement tenir compte,

et pour quelle raison, à un moment, la relation avec Panamarenko s'est gâtée ? Elle s'est gâtée pour une raison très simple, j'en parle dans le film. Parce que c'est très complexe de faire coexister la vision que l'artiste a de son propre travail et la vision que moi j'ai, ou que quiconque peut avoir, naturellement. Comment les fait-on coexister, comment fait-on en sorte que ce que je perçois et la manière dont il se perçoit, dont on se perçoit, arrive à une forme non pas de vérité, mais de justesse ? Tout le travail était autour de cet équilibre. Jusqu'où je m'avance, et donc je fais reculer l'autre, et jusqu'où je tiens compte de l'autre, et donc je recule ?

Quand vous utilisez le mot " vision du monde ", j'entends et en même temps je sursaute. Parce que le monde, c'est tout ce qui n'intéresse pas Panamarenko. On n'entendra jamais sa bouche prononcer ce mot " le monde ". En même temps, est-ce qu'il faut l'entendre ...

MARIE-DOMINIQUE DHELSING. Mais n'est-ce pas finalement la résistance, pas seulement du travail de l'artiste mais de l'artiste lui-même, qui t'a donné un espace particulier de liberté pour construire ton film ?

CLAUDIO PAZIENZA. Inévitablement, parce que, pour répondre à la question qu'on posait tout à l'heure, le film c'est l'art du détour. Comment trouver le détour qui fait que cette étrange perception, cette étrange vision, au moment où elle se donne, avec tous ces paramètres, est la plus proche possible de cette vision ? Quel est cet étrange détour ? Naturellement, on rêve toujours que la distance entre la perception, l'objet, le film, et l'œuvre devienne toute petite, et donc de créer la démarche parfaite, celle qui existe en marketing : c'est faire ce que M. Bic a fait. Bic, c'était le nom de l'inventeur, et

l'objet porte le nom de l'inventeur. C'est la même chose pour le Tampax, non ? Le rêve du film, c'est être l'œuvre d'une certaine manière, être la chose, et en même temps faire en sorte que cette chose s'éloigne, qu'elle montre la distance. Le rêve du film fait coexister les opposés : se montrer en tant qu'artifice et en même temps faire oublier l'artifice.

LUC DE HEUSCH : Je suis tout à fait d'accord avec cette position. Je pense qu'il faut tout de même aborder le problème avec une certaine humilité, je crois qu'il y a un premier devoir éthique fondamental : c'est de comprendre ce qui se passe. Il y a tout un travail d'exploration préliminaire considérable, et je pense que l'entreprise est plus ou moins réussie lorsqu'on essaie de percer quelque chose du mystère d'une œuvre, dont on respecte l'originalité et la cohérence.

GISELE BRETEAU-SKIRA : Oui, mais excusez-moi, Claudio, parce que ce n'est pas du tout ce que je voulais dire. La vision du monde, peut-être que ça ne l'intéresse pas du tout, le monde social, ce n'est pas ça. Il s'intéresse au monde dans le sens de la question de l'univers, de la pensée universelle, de vouloir voler comme Icare, enfin il est intéressé à la question du monde.

Ce que je voulais dire, c'est que dans le film sur Alechinsky, qui est un peintre à la manière tout à fait traditionnelle : un peintre qui "fait de la peinture", c'est-à-dire qui crée une image, qui est prisonnier du cadre de l'image et du cadre de son atelier, il y a la question du doute. C'est-à-dire que l'artiste, là, est montré comme quelqu'un qui doute sur l'image qu'il vient de faire, et le cinéaste lui-même doute de la manière dont il filme l'artiste doutant sur son image.

Tandis que dans le vôtre, il n'y a aucun doute, si vous voulez, le seul doute appartient en propre à Panamarenko, c'est son travail, c'est ce qu'il poursuit pour créer son monde. Et vous avez du coup une immense liberté de montage, de réalisation. C'est ce que je voulais dire : du coup, il y a un champ absolument immense qui s'ouvre au niveau de l'analyse de l'art et du cinéma, beaucoup plus que Luc, qui me semble tout de même plus dépendant de l'artiste. Voilà.

CHRISTOPHE LOIZILLON : Je voulais dire qu'effectivement, le dernier plan de Panamarenko est très troublant. En voyant les deux films et en repensant à ce qui a été dit avant sur l'ethnographie, je pense que quand on filme des artistes, on est essentiellement témoin de son temps. Mais il y a toujours un paradoxe, c'est que les êtres qu'on filme, ce sont des êtres de fiction. C'est-à-dire que dans le dernier plan de Panamarenko, j'ai l'impression d'y voir un personnage de fiction, bien que ce soit lui.

Et moi j'ai toujours la sensation, quand je fais des films sur les artistes, qu'ils n'existent pas vraiment. C'est très réel, mais ce sont des personnages de fiction. C'est un peu confus, ce que je dis, mais c'est une sensation très forte.

HENRI GRUVMAN (PUBLIC) : Moi, j'ai le sentiment inverse. C'est comme s'il traversait l'écran, c'est très surprenant. J'aurais bien aimé savoir comment ça s'est passé, ce plan. Qu'est-ce qui s'est passé précisément, pourquoi il y a eu cet arrêt ?

CLAUDIO PAZIENZA : Il s'est passé ceci : j'avais cette vision, j'ai exposé à Panamarenko ce que je voulais faire, naturellement. Le souhait, c'est qu'il participe à ce film, et il

faut dire que ça a pris huit mois, pas le tournage mais tout le reste autour. Ce que j'ai proposé à Panamarenko, il trouvait ça très fade. Ça m'a obligé à me questionner sur cette question de fade, et sur ce qui cloche.

Où est-ce que je suis à côté de la plaque ? Qu'est-ce que c'est que " la plaque " ? Qu'est-ce que c'est que cette chose ? Alors, pour reprendre un peu ce que disait Luc de Heusch, je voulais essayer de percer quelque chose qui à la limite tiendrait non pas dans un mot, mais pour me faciliter le travail, dans une question. Qu'est-ce qu'il y a derrière l'envie de ce portrait, qu'est-ce qu'il y a qui finalement m'attire vers ça ?

Pour résumer : ce qui ne plaisait pas à Panamarenko, c'est que mes propositions se limitaient à être dans la continuité de ce qu'on fait d'habitude avec son œuvre : on l'associe à autre chose, notamment au mythe d'Icare, donc c'est sujet à exégèse. C'est-à-dire qu'on s'en sert, et pourquoi pas, bien entendu ! Mais c'est particulièrement troublant pour quelqu'un qui depuis trente ans veut transcender à la fois ces notions de beau, de parfait, d'équilibre, ces notions qui participent d'une certaine vision qu'a l'Occident de la culture.

Dans le monde de l'art, les choses se résument à des sortes de queues-de-poisson, elles ressemblent à des schémas, on peut parcourir toute l'histoire de la philosophie, ces notions ont un chapitre : " Beau ". Ces catégories, ces notions sont frivoles et énervantes pour Panamarenko. Probablement qu'il associait ce que je lui proposais à cela.

Tout l'exercice pour moi était : comment rendre compte de ce que Panamarenko fait, c'est-à-dire que je ne peux pas m'arrêter à parler de ceci ou à faire un objet beau, je dois aller

au-delà et essayer de comprendre ce qu'il y a derrière ces mots, "beau", "équilibre" et "parfait". Comment fonctionne cette chose ? Je prends souvent l'avion : où réside la beauté dans cette libellule ? Comment fonctionne-t-elle vraiment ?

Alors faire le film sur Panamarenko, ça m'obligeait tout d'un coup non pas à aller étudier l'histoire de l'art, mais à étudier la physique, l'aérodynamique, ces notions-là. Pour moi, c'était rendre compte de cela, et c'est en cela que l'œuvre de Panamarenko devient l'expression d'une attitude face au monde, c'est-à-dire : ne te contente pas de le décrire, passe à l'acte. Déconstruis, décompose, détruis, recompose, mais ne te limite pas à le contempler. Et ce qu'il me disait indirectement, c'est : ne te limite pas à me contempler, ne te limite pas à faire ce qu'on pourrait appeler le folklore autour de l'image de l'artiste. C'est peut-être en cela que ça serait intéressant pour moi de revenir sur le film de Luc de Heusch.

J'ai fait mon film jusqu'à la vingtième minute, j'ai plus ou moins fait le film que je voulais faire, et je suis allé sonner chez Panamarenko, après six mois, et j'ai dit : "Est-ce que vous vous souvenez de moi ?" "Vous arrivez au mauvais moment..." Et je lui ai montré les vingt minutes. "Voilà ce que j'ai fait, mais je ne suis pas content de ça. Donc je voudrais revenir vous voir, seul, avec une caméra." Les fameuses DV. Conclusion : je vais chez lui, et pour fêter le fait qu'il accepte, j'apporte au moins sept bouteilles de champagne et six verres, parce qu'on ne trouve pas dans la maison de Panamarenko tout ce qui peut être utile au sens domestique. Je suis resté chez lui trois heures, et je dirai que le plan dont vous parlez, c'est le plan que Panamarenko ne pouvait pas me demander, ne pouvait pas attendre de moi.

“Ne me contemple pas ”, dans ce sens-là. Et c'était très vite clair que ce plan-là allait résumer le film.

Maintenant, quand je le revois, je vois un foisonnement impressionnant de quête de quelque chose, d'agissements, etc. De manière très ironique, il le résume en prononçant ce mot “ Einstein ” sous-entendu, “ Je sais que vous me regardez comme si j'étais Einstein, je sais que vous pourriez être fasciné par cette image ”. Mais le plan, c'est le fruit d'un grand hasard, si on peut utiliser ce mot, pour répondre à votre question.

CHRISTOPHE LOIZILLON : Moi je dirai que ça va plus loin. Moi je l'aurais coupé, “ Einstein ”. Parce que je pense que le plan est plus fort que juste cette réponse où il dit beaucoup plus. Mais effectivement, il est le résumé.

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Justement, ce qui crée le malaise, c'est ce long temps de ce regard qui, à un moment donné nous quitte, et nous retrouve.

Tu disais que Panamarenko ne veut pas montrer ses œuvres et n'a pas confiance dans le regard des autres, donc de nous tous sur ses œuvres, et d'autant plus d'un cinéaste. Il a peur du regard. Il a maintenant une galerie uniquement dédiée à son œuvre. Sinon il n'a pas confiance.

Alors après tout ce travail de pensée en mouvement que constitue ton film, ta pensée et le travail sur sa pensée à un moment donné, on a dans la durée ce regard qui te regarde, regarde la caméra et qui après tout, nous regarde. On reconstitue à travers ce silence toute cette pensée en mouvement, tout ce travail en actes que l'on vient de voir, et

enfin, on aboutit à ce fameux "Einstein". Ce n'est vraiment pas neutre.

JOËLE VAN EFFENTERRE : Je trouve que ce "Einstein" est formidable, parce que justement, c'est ce qui rythme ce plan. Ce silence n'aurait pas de musicalité sans le "Einstein", et en plus, c'est vraiment dans ce plan-là que l'on comprend que le seul dialogue qu'il a eu avec Claudio Paziienza, c'est ça. Et quand on dit que l'autre, finalement, est le reflet de soi-même, et qu'aussi bien nos ennemis intérieurs que nos désirs intérieurs se reflètent dans l'autre, je crois que là, le cinéaste qui va vers l'artiste et qui y va comme un artiste joue vraiment ça.

Je trouve que c'est difficile de faire un débat après ces deux films absolument magnifiques, on a plutôt envie de se taire. Parce que, dans les deux cas, avec des démarches et des artistes ô combien différents dans leur relation au monde, j'ai l'impression que les deux cinéastes se sont tout simplement placés comme des poètes. C'est une chose à laquelle j'ai souvent pensé. Je me disais : le peintre - l'artiste plasticien en général - est dans une solitude absolue par rapport à d'autres artistes qui ont plus recours à la convivialité, au regard des autres... Ça m'a frappée dans les deux films, en les revoyant pour la x-ième fois, combien les cinéastes les ont accompagnés de façon totalement poétique. Quand je dis poétique, c'est quelque chose de global, qui ne passe pas par la critique et l'analyse, même si je sais qu'ils ont chacun d'entre eux beaucoup travaillé sur leur projet et eu certainement toutes sortes de difficultés. C'est pour ça qu'on n'a presque pas envie d'en parler, on a envie seulement de regarder, en se disant : c'est ça qu'il faut faire. Moi j'ai eu l'impression de voir ce regard du poète sur le peintre.

YVES DE PERETTI : Ça m'a frappé, en revoyant les deux films, de voir comment ils fonctionnaient bien l'un par rapport à l'autre, comment ils se répondaient, comme s'ils étaient à l'opposé. Ce que je ne savais pas ce matin, c'est que la démarche de Claudio Paziienza par rapport à l'artiste était justement le contraire de l'autre. D'un côté une amitié nourrie de milliers de conversations, d'une culture commune, et puis de l'autre, le conflit. Comme si, par rapport à un artiste, il fallait être soit dans la grande complicité que permet l'amitié, soit au contraire dans une totale opposition de phase. La difficulté dont je parlais tout à l'heure par rapport à l'image, c'est comme si dans ce rapport de personne à personne, il y avait une sorte de "point aveugle", et que d'une certaine manière ce qu'on voulait filmer on ne pouvait pas le filmer.

J'aime beaucoup l'idée du détour, parce que ce qu'on veut filmer, ce qu'on veut vraiment dire, on ne peut pas l'atteindre par rapport au cinéma. Et donc il faut multiplier les détours, et on y arrive bien finalement si on a une énorme complicité avec les gens, ou alors pas du tout. Je trouve que ça fonctionne et que c'est clair dans les deux films. On voit qu'il y a des silences. Il y a un moment formidable dans le film de Luc de Heusch, c'est presque comme si dans ce film on était obligé d'en passer par là, et que c'était ça... Finalement, on aurait presque envie d'un film qui montre le silence d'un artiste pendant dix minutes ou une demi-heure, c'est-à-dire d'arriver à nous faire entendre ce silence.

LUC DE HEUSCH : Je voudrais faire un coq-à-l'âne. Il m'est arrivé une fois de me trouver dans la même situation que notre ami. C'était face à René Magritte. J'ai fait en 1960 un film sur Magritte, de son vivant, et je ne le connaissais pas. J'ai dû apprendre à le connaître pendant un an, pour faire un

film de quinze minutes, c'est quand même du boulot ! J'ai assisté à la séance de dation du titre, etc., et alors Magritte a collaboré, contrairement à Panamarenko, avec beaucoup de plaisir. Il a joué toutes sortes de gags surréalistes auxquels je lui ai demandé de se prêter et à la fin du film, il n'était plus content du tout, non pas à cause des images, mais à cause de la musique. J'avais demandé à un ami, qui a fait une très belle musique à mon avis, de faire la partition du film. Magritte a trouvé que c'était une musique digne d'un film documentaire sur la fabrication des boîtes de conserve !

INTERVENANTE : Puisque vous parlez de musique, Luc de Heusch, j'aimerais que vous nous disiez dans quelles conditions vous avez travaillé avec Michel Portal et ses musiciens ?

LUC DE HEUSCH : Eh bien, je les ai laissé travailler, improviser totalement. Étant donné que l'improvisation gestuelle est le fondement même de l'improvisation chez Alechinsky, j'ai dit que la musique devait aussi être en liberté.

INTERVENANTE : Oui, vous avez fait cette musique à l'image, c'est-à-dire une fois que le film a été monté.

LUC DE HEUSCH : Une fois que le film a été monté, bien entendu. On l'a recommencé deux ou trois fois, mais ça a en général marché du premier coup.

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : J'aimerais poser une question à Christophe Loizillon qui a encore une autre démarche par rapport au film sur l'art et qui construit en quelque sorte ses films comme une fiction avec l'artiste, dans le silence, sans musique. S'il y a une intervention au fil des films de l'artiste, elle vient uniquement de l'artiste.

YVES DE PERETTI : Tu fais des fictions, par ailleurs.

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Et tous les trois ont fait des films de fiction par ailleurs.

CHRISTOPHE LOIZILLON : Dans le film sur Panamarenko, je vois de la fiction aussi. Quand on filme le sac et les pieds qui arrivent, est-ce qu'on est dans le documentaire ou dans la fiction ?

Je peux parler de la façon dont je procède. Souvent, effectivement j'écris, ce n'est pas vrai tout le temps, d'ailleurs. Dans le cas d'Opalka, tous les plans étaient écrits, dans le cas de Morellet aussi, dans le cas d'Eugène Leroy aussi... Oui, j'écris.

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Comment est-ce que tu as travaillé ? Il y a un film *Felice Varini* qui a été présenté dans la sélection du panorama français dans cette biennale.

CHRISTOPHE LOIZILLON : C'était tout autre chose. Je travaillais plus seul, d'abord, avec la petite DV. C'était la première fois que je faisais un film comme ça, je ne travaillais pas avec une équipe, donc j'ai procédé autrement.

Moi, d'habitude, j'écris les films, je ne sais pas pourquoi. J'écris avec un scénariste, souvent, c'est-à-dire que j'essaie de prendre quelqu'un qui ne connaît rien à l'art contemporain, et qui ne connaît même pas les artistes, et j'essaie de raconter peut-être une histoire. L'histoire d'un type qui se lève le matin pour peindre, quoi.

Donc c'est très simple, c'est pour ça que quand je dis que ça me fait toujours penser à des personnages de fiction, je

veux dire que pour moi, je ne sais pas si ce que je raconte est réel ou si ce n'est pas un conte. Et en même temps, je ne filme que le réel, c'est-à-dire que je remets très peu en scène.

MARIE-DOMINIQUE DHELSING. En même temps, tu t'intéresses pour la plupart à des artistes qui jouent justement sur un trouble du visible, ou sur des anamorphoses dans l'espace comme Georges Rousse, Opalka sur la disparition, et c'est encore autre chose chez Varini. Où l'on retrouve un travail dans l'espace, où il y a encore une question sur la visibilité de l'image et la qualité de l'image.

CHRISTOPHE LOIZILLON : Oui, par exemple, dans le cas d'Eugène Leroy, je savais que c'était impossible de filmer sa peinture. C'est très compliqué quand on sait qu'on ne peut pas filmer d'œuvres. On peut filmer son atelier, mais pas les œuvres, parce que c'est impossible que le cinéma rende compte des œuvres d'Eugène Leroy. Alors à partir de là, comment on fait ? J'avais voulu faire ce film sur Eugène Leroy juste en voyant une photo de lui dans son atelier. Il était assis dans son atelier, il se confondait complètement à ses toiles, il avait une espèce de peignoir et j'avais l'impression qu'il n'y avait pas de différence entre son peignoir, son tablier et les toiles, et j'ai voulu faire le film sur son travail uniquement à partir de cette photo.

Alors après, évidemment, effectivement, ça c'est mal passé. Il m'a raccroché au nez plusieurs fois et ça a mis un an avant qu'on puisse voir la possibilité d'un film. Ma manière de procéder est différente, mais je n'ai pas l'impression que les films sont fondamentalement différents. Je suis très touché par ces deux films et c'est vrai que, quand je vois comment on arrive à un plan comme le dernier de Panamarenko, il y a

quelque chose de magique. On se demande pourquoi on parle, là, et pourquoi je parle, parce que toutes les réponses sont dans ce plan qui est muet. Enfin, muet...

NICOLAS STERN : Le malaise que j'ai dans ce plan, ce n'est pas que... Enfin, il ne me regarde pas du tout. Il refuse de me parler. Et c'est ça qui me plaît beaucoup. Il donne un mot, une clé, tu parles de physique, d'art, de l'univers, de la compréhension, de la relativité, peut-être, de tes propos... Alors que toute la première partie, c'est un travail où tu es maître, et pas lui, et tout d'un coup, la maîtrise t'échappe et lui... Il n'y a pas de point aveugle, il y a du point muet, sourd, c'est un problème de parole, et c'est ça que je trouve superbe. C'est non, je ne participe pas à cette foire, même si c'est très bien. C'est un propos, c'est son propos. Le tien est parfait, parce qu'il y a ce travail qui est fait en amont, au début du film, où tu as la manière dont toi, tu vois son travail, dont tu réfléchis à son travail, dont tu ressens son travail. Il y a à la fois deux parties et une seule partie, il y a un seul film. Mais je trouve que c'est tout à fait bien.

Et la musique de Michel Portal, vous en avez discuté, après, avec Alechinsky, ou pas du tout ?

LUC DE HEUSCH : Non, nous avons choisi ensemble Portal car il nous semblait à tous les deux que sa musique épousait parfaitement son style.

NICOLAS STERN : Mais quand lui peint, il écoute de la musique, ou pas ?

LUC DE HEUSCH : Non. Il est très musicien, puisqu'il joue Debussy...

NICOLAS STERN : Oui, on le voit.

LUC DE HEUSCH : On le voit, mais il est doublé, parce qu'il a trouvé qu'il était trop médiocre, alors nous avons fait appel à un musicien, à son maître de flûte ! Donc voilà, nous sommes dans l'irréel !

NICOLAS STERN : Peut-être il y aurait du silence à écouter dans ce qu'il fait, enfin je ne sais pas... C'est un peu la chose qui m'a gêné, non pas la musique de Portal que je trouve très belle, y compris la relation avec sa peinture, mais c'est vrai que peut-être... Il y a une telle gestuelle... Il y a cette gestuelle du travail... Le film est très beau, mais peut-être que de temps en temps...

LUC DE HEUSCH : Il y a des moments de silence, tout de même.

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Je trouve qu'il y a une force dans le travail du fait que vous avez souvent choisi de garder le son synchrone. Je ne sais pas si c'est un choix ou si vous avez tourné en muet, mais du coup, ça crée une distance.

LUC DE HEUSCH : Non, nous avons tourné en synchrone, mais je me suis refusé à donner la parole, si l'on peut dire, à Alechinsky ! J'ai horreur de ces films si nombreux où, sous prétexte de faire un film sur l'art, on donne la parole à l'artiste, croyant qu'il détient les clés de sa propre entreprise. C'est évidemment tout à fait illusoire, encore qu'Alechinsky parle fort bien de son œuvre, et si vous avez vu récemment le film

que la télévision a présenté, le film de Pierre Dumayet, il est remarquable, mais c'est une entreprise de télévision, ce n'est pas un film, voilà !

CHRISTOPHE LOIZILLON : Non, mais pourquoi vous donnez la parole à Michel Portal ?

LUC DE HEUSCH : Parce que nous pensions que, justement, une musique improvisée suivrait l'esthétique même de la création du peintre.

CHRISTOPHE LOIZILLON : Là, je sens s'amorcer un débat sur la manière de faire des films sur l'art. La génération dont je fais partie a critiqué le fait de mettre de la musique quand on filme des œuvres d'art. Je pense que c'est un point très précis, je ne sais pas s'il est très important. C'est une génération qui a travaillé comme ça, je pense que ce qu'il y a de plus important c'est l'ensemble du film, c'est le regard d'un cinéaste, mais je crois qu'on pourrait se bagarrer là-dessus, sur l'emploi de la musique ou pas de la musique...

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : C'est pourquoi je parlais, non pas de l'emploi de la musique, mais du fait d'avoir choisi de ne pas être dans le synchronisme, aussi dans le travail dans l'atelier. Ça vous donne une liberté de regard, de forme. Ensuite vous faites le choix, mais c'est aussi le choix d'une époque, de travailler avec de la musique improvisée. Il y a un décalage entre l'image et le son. Vous n'êtes pas dans ce système de réalité du cinéma direct avec du son direct.

LUC DE HEUSCH : Oui, n'oubliez pas que ce film a trente ans, et peut-être que vous avez raison, il y a peut-être un peu

trop de musique, peut-être que j'en mettrais moins actuellement. Pour l'instant je suis plus avare de temps musicaux. Mais si le film démarre dans son atelier, c'est parce que le sujet l'imposait. Alechinsky lui-même dit quelque part : " Le peintre est un prisonnier volontaire qui peint les murs de sa cellule. "

GISELE BRETEAU-SKIRA : Je voulais juste poser une question à Claudio Pazienza, parce que ça me tracasse. Imaginons une seconde si vous aviez pu rencontrer Panamarenko. Non, mais si vous aviez pu faire le film que vous souhaitiez faire. C'est-à-dire, est-ce que vous aviez élaboré un scénario idéalement, que vous auriez souhaité faire sur Panamarenko ?

CLAUDIO PAZIENZA : Ce n'était pas un canevas, mais comme une carte géographique. Vous vous dites : je vais passer par là, je vais passer par là, je vais passer par là, et si je dois être encore plus précis : pourquoi faire un film ?

GISELE BRETEAU-SKIRA : Et pourquoi sur lui ?

CLAUDIO PAZIENZA : Non, j'ai fait la question, donc j'ai une réponse ! Pourquoi faire un film ? Ce désir est quelque chose de pressant, mais je dirai que ça procède en même temps d'une autre logique. Ça procède d'une très forte intuition, quelque chose où j'associe l'intuition à une énorme confusion, dans laquelle se niche pour moi une question, une vérité, mais qui m'appartient quelque part. Et cette question, cette vérité, cette pensée va se poser sur quelque chose d'immobile qui est une œuvre.

Pourquoi faire un film ? C'est parce que le film va m'aider à mettre à plat cette intuition. C'est-à-dire qu'il va me permettre

de fonctionner en soustraction. Je me sers et tout en me servant, je fais un portrait naturellement, sans quoi ça serait une immense supercherie. Naturellement on voit le cadeau, on voit le film, mais ma question, on ne la voit pas et l'on s'en fout quelque part, mais je me suis servi de cette chose...

Donc faire le film, c'est se servir de cette machine à penser qu'est le processus de filmage, dans lequel je me retrouve nu face à cette petite chose qui est ma petite question, point ! Je n'ai pas à la partager, même si je préfère la partager, mais je dirai que la question à laquelle j'arrive, mais qui n'était pas seulement la question que je pense que Panamarenko se pose, celle du passage à l'acte, de transcender, des choses comme ça, c'est quelque chose que je me pose, moi, en tant que sujet, en tant qu'être, en tant que personne.

Comment transcender cette chose, on procède par tâtonnements, mais on ne peut procéder, selon moi, qu'en sachant et en ne sachant pas... Pour moi, tout l'intérêt du film est là.

Faire un film, c'est quoi ? Pier Paolo Pasolini s'est souvent posé la question : quel est le désir qui pousse vers un film si c'est déjà parfait quand je le pense ? C'est tellement parfait, point ! Alors il y a l'idée de partage, de s'inventer quelque chose qui permette de vivre, tout ça... Mais je dirais que la question, pour moi, elle est là tout d'un coup.

Italo Calvino parlait de ça dans une nouvelle. Chaque fois que je peux, je cite cette chose, à chaque débat ! En parlant des œuvres de Giorgio de Chirico, il parle de ça : les pensées ont besoin d'objets immobiles sur lesquels se penser, des objets immobiles qui les reçoivent, et d'autres qui les

repoussent. Je dirai que l'œuvre de Panamarenko a reçu cette chose, pour toutes ces raisons visibles et invisibles, mais l'exercice du film est pour moi de les rendre visibles. Finalement, on ne rend compte que de soi, indirectement, à travers cette œuvre que l'on prend en prêt.

CHRISTOPHE LOIZILLON : Oui. C'était pour dire que le dernier plan est d'autant plus troublant que tout à l'heure on parlait du peintre, enfin de l'artiste, mais il est troublant à cause du cinéaste, c'est-à-dire pourquoi il a filmé, et pourquoi il est resté dans ce temps ?

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Je voudrais ajouter quelque chose par rapport à la place d'un film sur Panamarenko et sur Alechinsky. On a l'impression que le travail de Panamarenko résiste plus encore. Quand on se retrouve devant un objet volant, d'une certaine façon, on est très démuni. Et l'on a finalement un film qui même s'il prend des libertés, rend compte d'une façon assez respectueuse de toute une démarche, à travers les films d'archives qu'il utilise, et qui nous aide en tant que spectateur à rentrer dans son univers.

Le film avec Alechinsky est beaucoup construit dans le travail de l'atelier, dans tout ce qui se passe au niveau du travail du geste. Pour moi, c'est toute cette mémoire corporelle et du geste d'Alechinsky qui va rester en mémoire, après, quand je vais revoir son travail.

On n'est pas dans le même processus avec Panamarenko, son travail résiste plus, parce qu'il y a beaucoup de strates.

Mais pour les deux, on peut dire qu'il y a là une fonction – si on peut parler de fonction d'un film sur l'art – qui est

d'introduire le travail de l'artiste autrement que par une démarche de musée ou de critique.

CLAUDIO PAZIENZA : Je partirai de ceci : il y a une vérité qui, elle, est acquise à jamais, sur laquelle on peut construire ce qu'on veut, et l'on complète cette notion de réel. Imaginez un gâteau, plusieurs couches comme on fait en Italie, beaucoup de crème, de trucs comme ça... Je partirai de l'idée qu'il y a quelque chose qui ne peut pas être à mon avis remis en question. Il y a une vérité qui est quelque chose qui est acquis, qu'on sent et qu'on partage, et c'est dans cette couche que niche ce mot de morale, donc elle est acquise, quelque part.

Dans le cas de Panamarenko, on ne peut pas s'arrêter devant cette machine sans se poser la question : comment fonctionne-t-elle ? Et puis la question devient une métaphore : comment fonctionne le monde tout court ? À partir de cette vérité, c'était fondamental d'aller plus loin aussi dans le film. Je regarde ça aujourd'hui comme une certaine Télévision scolaire ou pas scolaire, en somme. Le champ magnétique, pourquoi ne pas saisir l'occasion pour dire ce que c'est que ce bordel qui flotte ? Ça fait rire tout le monde, mais transcender dans cette manière d'appréhender ce monde qui est le monde de l'art, le soustraire à ces catégories, casse cette chose. C'est pour ça que je pense qu'à un moment, c'était essentiel et important d'expliquer ça. Mais ça rejoint peut-être ce que vous disiez tout à l'heure sur le plan et tout ça.

Je vais faire une petite parenthèse pour me rattacher à ça. En regardant le film de Luc de Heusch, je me disais : c'est un anthropologue qui a fait énormément de voyages, de travail de texte et de réflexions sur d'autres cultures, d'autres mondes,

et regarde comment il regarde cet ami. Il y avait cette idée que nous assistions à la vision du peintre associé ici, dans cette civilisation, à une forme de divinité, d'une certaine manière, et que l'on allait assister en direct au miracle. L'anthropologue qui regarde ceci est fasciné, et en même temps, si on se détache de tout ça, quelque chose devient très risible, parce que cette figure déifiée se réincarne à travers les gestes, à travers cette manière insistante, et redevient un sujet. Tout le travail du cinéaste était pour moi de faire ce processus très subtil, où à un moment ça devient plus spécifique avec la mise en parallèle de la fête des Gilles de Binche. Mais il y a quelque chose qui est de cet ordre-là : à partir d'un état d'une vision qui, on l'imagine, existe en-dehors de ce qu'on voit c'est la vision de l'artiste –, tout d'un coup.

Pour moi, dans le Panamarenko, c'est à la fois rendre l'homme chair, et ça n'empêche pas d'y voir à certains moments quelque chose d'extraordinaire, de divinisé, mais il n'y a plus cette fascination. Le film sur Alechinsky rend bien compte de ce double statut. Mais il y a un statut de transition, presque.

LUC DE HEUSCH : Je voudrais ajouter une petite précision à ce que tu viens de dire. Moi je ne sais pas où est le divin, je l'ai perdu, il y a longtemps. Mais n'oublions tout de même pas que tous les artistes de Cobra étaient franchement païens, c'est pourquoi nous avons choisi un carnaval païen, et pas la représentation de je ne sais quelle divinité. Le mot " sacré " est un mot dont il faut se méfier. Je le laisse à René Girard.

CLAUDIO PAZIENZA : Quand j'utilise le mot " divin ", je l'associe à la vision de l'artiste qui quelque part a un peu ce

statut. C'est ça qui m'intéressait dans ce que vous pouviez dire en tant qu'anthropologue.

Le statut de l'artiste, si on le regarde avec la même froideur avec laquelle on pourrait regarder la fonction, le rôle de quelqu'un dans une société autre que celle-ci, devient tout d'un coup autre chose. C'est dans ce sens-là que je l'entendais.

YVES DE PERETTI : Je voulais revenir au plan du film sur Panamarenko. C'est un peu obsessionnel chez moi, donc ça revient. Vous parliez d'une tension, de vous rapprocher le plus possible – en même temps ça vous repousse et vous vous éloignez, enfin il y avait ce mouvement d'attraction et d'être en même temps leurré – et je trouve que ce plan, là où il est intéressant, c'est qu'il pose la question du plan au cinéma, pour moi en tout cas. C'est-à-dire que le plan est censé dire quelque chose, parler, et avoir une durée. Là où brusquement ça bascule, c'est que nous, on se dit : mais qu'est-ce qui se passe ? Donc je trouve qu'il n'est pas sourd, au contraire il est très bavard, parce qu'il éveille chez nous plein de questions sur le regard qu'on a par rapport à une image, et il pose la question de l'image. Et je trouve que finalement, vous vous êtes approché de lui, et il a posé à sa manière, il vous a obligé à vous poser à vous-même la question du cinéaste. Parce que lui, apparemment, ce n'est pas quelqu'un de conventionnel, il échappe à pas mal de données, il a sa propre galerie, il veut faire son propre chemin, et donc, d'une certaine manière, ce plan résume tout à fait l'approche et la chose en train de se faire.

Vous faites une chose, en l'occurrence un film, vous vous interrogez sur le film en train de se faire, il n'est pas donné

d'avance, il n'est pas écrit d'avance, il se construit et il aboutit à ce plan qui interroge le cinéma et l'image elle-même, le regard qu'on a sur l'image. C'est pourquoi ce plan-là nous trouble. Je reviens à ce que je disais au départ, c'est pour ça qu'il échappe, c'est-à-dire qu'on a brusquement une personne devant nous. C'est vraiment ça, le trouble. On a une personne, et l'on a l'interrogation du rapport, de notre rapport à l'image, parce que l'image perd de son conventionnel. Elle n'est plus inscrite dans un temps, dans une nécessité de dire, de parler, de signifier, de bouger, c'est simplement quelqu'un qui est là. Il y a un grand mystère.

CHRISTOPHE LOIZILLON : Non, c'est quand même une image, et on a une fascination pour un homme. Ce n'est pas un être humain comme ça, c'est une image. Et l'on reste dans l'ordre de la fascination, ce qui est très bien, mais ce n'est pas...

CLAUDIO PAZIENZA : En fait, vous allez apporter cette lourde notion de fiction-réel que vous avez nommée tout à l'heure. C'est un véritable foutoir, cette histoire, dans le sens que malgré tout, ça reste des formes *forma mentis*, des formes de la pensée. Et l'une ou l'autre.

Peut-être ce qui se produit ici, c'est un écart qui devient visible dans un même ensemble, tout d'un coup, par rapport à ce à quoi nous avons participé jusque-là. Ce qui se produit, on pourrait l'appeler un effet de réel, ou un effet de vérité.

Je suis toujours étonné, par exemple dans certains films de Pasolini – c'est encore plus frappant dans d'autres films de Federico Fellini du tout début – de voir comment certains comédiens parlent et même – je l'avais lu quelque part – ils

devaient compter. Et puis on colle la voix, d'une certaine manière. Mais dans certains films de Pasolini, on voit qu'ils parlent, qu'ils disent une chose, et le film leur fait dire autre chose. On voit cet écart, et c'est cet écart qui devient très intrigant, parce que tout d'un coup, c'est cette absence de synchronisme qui rend le comédien non pas comédien, il le rend homme, je dirai pris là où la mise en scène a lieu.

C'est cette sorte de drôle de tremblement qui fait qu'il ne s'agit pas d'être extrêmement réaliste, comme un certain cinéma-vérité français a voulu le faire. C'est le synchronisme qui crée la réalité, et l'on a vu parfois des sortes de stupidités terribles, non ? On peut approfondir cette chose plus tard. Mais c'est cette sorte de drôle de tremblement qui fait qu'à un moment, ce dispositif d'écriture rend le support d'autant plus vrai. Et moi je veux me tenir à cette sorte de paradoxe.

Pour moi, cette histoire de fiction et réel n'est qu'une question d'écriture. Il faut imaginer qu'on sort de ces catégories du réel attachées à des visions qui finalement sont des formes de réel.

Je regarde le film de Roberto Rossellini *L'Amore*, Anna Magnani joue la voix humaine, dispositif de fiction on ne peut plus réel. Je sais qu'à ce même moment, Rossellini quitte Anna Magnani, le salaud lui fait jouer le rôle d'une femme qui quitte son mari, par téléphone naturellement. On est dans le documentaire, vous voyez ce que je veux dire, c'est vraiment un dispositif qui vient se coller tout à fait autrement sur ça.

CHANTAL PIQUET : Je voudrais savoir quel type de questions vous vous poseriez si vous aviez d'autres formes d'art à filmer.

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : D'autres formes d'art, qu'est-ce que tu veux dire par là ?

CHANTAL PIQUET : La musique...

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Autres que les arts plastiques.

CHANTAL PIQUET : Oui.

LUC DE HEUSCH : D'abord je crois qu'il n'y a pas beaucoup de solutions au défi que pose l'art à un cinéaste, et je crois que chaque sujet exige un scénario et une vision des choses tout à fait différente. Par exemple, il ne m'est jamais venu à l'esprit de filmer Magritte peignant, c'est un imagier de génie, mais ce n'est pas un peintre comme Alechinsky. Il m'est arrivé aussi de faire un film sur un écrivain, Michel de Ghelderode, qui est un peu passé de mode à Paris mais qui avait eu son heure de gloire dans les années cinquante, et c'est encore plus difficile que de traduire l'imaginaire d'un peintre ou celui d'un artiste, fût-il conceptuel. Encore que là, vraiment, on est dans le casse-gueule.

CLAUDIO PAZIENZA : Je me questionne sur ça : pourquoi j'ai beaucoup de mal avec les films sur la danse ? J'ai l'impression que c'est des îles qui ne se rencontrent pas.

Alors la captation, tout ça, c'est tout à fait légitime, le travail ethnographique est construit sur ça. Je trouve que là, la question est plus complexe à résoudre, mais je la prends toujours dans le sens inverse, que ce soit dans ce cas-là ou ailleurs : à un moment surgissent des bouffées de raison, une somme de mises au point, de soi et de choses comme ça, et ça sert.

Sans quoi, je dirai que l'intérêt de faire un film ou pas n'existe pas tout court. Je prépare un film sur la bière, qui est une commande. Ça m'intriguait, on pourrait considérer ça aussi comme une œuvre d'art, non ? La traiter un peu comme ça, cette chose, la questionner. Je passe beaucoup de temps à étudier et à ramifier cette étude, et à lire des choses qui n'ont absolument rien à voir, ni avec le film ni avec la bière, mais à un moment le prétexte fabuleux, c'est ça, et je dirai que toute œuvre, quelque part, si elle est prétexte à quelque chose, peut fonctionner. Il y a un processus d'appropriation qui se fait, où on parle en bière, où on parle en Panamarenko.

INTERVENANTE : Mais la plupart du temps, c'est vrai que pour des domaines comme la musique et la danse, c'est de la captation. On ne sent pas l'intervention d'un metteur en scène, il n'y a pas d'invention.

CLAUDIO PAZIENZA : Je défends cette position qui est, que plus qu'ailleurs, dans le documentaire, la part d'invention est fondamentale. Mais invention, c'est-à-dire qu'il y a ce leurre de l'image qui, fonctionnant comme miroir, se suffit, suffit, ce qui est vrai quelque part.

Mais il y a ce processus – je ne sais pas où il niche – qui ôte à tout cela une grande part de vérité. Et c'est pourquoi j'utilise le mot "détour". Le détour c'est l'invention, mais ce n'est pas la tricherie, ce n'est pas la tromperie. C'est ce processus qui fait que cette machine cinéma, au moment où elle va rendre cette perception, cette vérité, sera la plus proche. C'est en cela que le documentaire aujourd'hui me fascine comme champ d'enquête possible et me déçoit comme

réalité. Le documentaire, c'est aussi l'image la plus économique à tourner. Mais on ouvre une autre parenthèse, là.

FRANÇOIS CAILLAT : Je me demandais si, s'agissant des films d'art, on ne pouvait pas tout simplement considérer qu'on est toujours en train de faire un film sur quelqu'un qui fait de la représentation, donc on est toujours dans une espèce de second degré par rapport au réel. Et le fait que ce soit du documentaire ou de la fiction, c'est là qu'est le problème, c'est qu'en fait, il y a toujours un effet de fiction.

Ce dont parlait Christophe Loizillon tout à l'heure, c'est qu'il y a toujours un effet de fiction, parce que les gens sur lesquels on travaille sont des gens qui eux-mêmes sont dans un rapport cinématographique au réel, même si ça passe par la peinture, par la sculpture... de type cinématographique, c'est-à-dire un rapport de représentation. Donc étant au second degré, les effets de fiction sont manifestes, puisque c'est mettre en scène une chose qui est déjà mise en scène du réel. Et d'ailleurs, ce qui est assez amusant, c'est que tous les exemples qui ont été donnés recouvraient ça. S'agissant même de musique, du débat sur la musique dans le film d'art, tu disais, Christophe, que c'était un problème de génération. Mais ce qui est commun à toutes les générations, c'est que le problème de savoir s'il faut mettre dans un film d'art de la musique ou pas, c'est celui de savoir s'il faut effectivement induire la musique repérée historiquement à un moment donné comme un effet d'accompagnement de fictionnalisation... Est-ce qu'on la met ou pas ? Parce qu'il est sûr que maintenant, il y a effectivement des gens qui sont capables de faire l'effet que rendait la musique sans musique. Mais ils font le même effet, c'est-à-dire que le silence joue

comme une partition musicale. Ce n'est pas l'absence de musique, en fait, c'est comment fabriquer de la fiction avec ce paramètre.

Un autre exemple, c'est qu'il est vrai qu'entre le fameux plan de la fin dont on parle depuis tout à l'heure et puis, mettons, l'exemple dont parlait Christophe Loizillon aussi tout à l'heure, c'est-à-dire quand dans votre film, on arrive avec la sacoche et l'autruche qui sort au bon moment. On a d'ailleurs l'impression que le plan aurait pu être répété quinze fois, il fallait qu'elle sorte à ce moment-là, et donc c'est de l'ordre de la fiction, c'est-à-dire qu'on fait répéter un comédien autruche. Mais en l'occurrence, moi je trouve que le plus gros effet de fiction, ce n'est pas l'autruche, c'est le regard, à la fin, du cinéaste. Or, pourquoi ? Parce que, même si effectivement, faire répéter l'autruche, on peut dire que ça, c'est dans la fabrication de quelque chose qui ressemble à la fiction, le rapport à la fiction n'est pas dans la fabrication pour les films d'art, c'est dans le positionnement. C'est-à-dire qu'à la fin, même s'il ne disait rien, ce qui est très étonnant, c'est que ce bonhomme nous regarde et d'un seul coup, on se dit qu'il est en train de penser quelque chose qu'il ne nous dit pas. Donc est en train d'être mis en scène, d'une certaine manière, quelque chose qui nous échappe complètement. C'est-à-dire que lui, à la limite, il pense complètement à la scène qui est en train de se passer, ou il a déjà une représentation qui vaut complètement la nôtre, par rapport à la vie, par rapport au réel, par rapport à ce qu'il fait.

Moi, je suis assez d'accord avec tout ce que vous disiez – les termes d'écart, de tremblements, de choses comme ça – mais est-ce qu'on ne peut pas le référer au débat documentaire-fiction, sauf que, sans le référer à l'espèce de

tarte à la crème documentaire-fiction, simplement dire qu'il y a quelque chose qui est toujours de l'ordre de la fiction dans les films documentaires sur la peinture, parce qu'on est dans un deuxième degré de représentation ? Alors on parlait tout à l'heure de films de danse, c'est vrai que moi je ne sais pas, par rapport aux autres films sur l'art, si effectivement ça fonctionne toujours de la même manière, dans la mesure où c'est sûr que la musique, par exemple, n'est pas dans un rapport de représentation du monde qui est le même que celui de la peinture, la danse non plus... Je ne pense pas qu'on puisse homogénéiser tous les films d'art, mais en tout cas, s'agissant des films sur la peinture, je crois que personne ne peut contester qu'il y a de la représentation.

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Tu dis que le plan le plus fictionnel du film de Claudio Pazienza est celui sur Panamarenko, je ne sais pas... Il y a aussi un plan de *mise en scène* qui me semble extrêmement important par rapport au travail de Panamarenko, c'est le plan de la feuille. On est dans de la fiction pure, puisqu'il s'agit d'un effet de reconstruction du réel. Avec l'autruche aussi, sauf qu'avec la feuille qui tombe, il me semble qu'on est dans toute la problématique de Panamarenko. Il se passe là, à travers un travail de cinéma, un travail sur l'image et la reconstruction, quelque chose qui a un effet de réalité particulier. On part dans l'expérience d'une méditation, dans une contemplation, et je trouve que c'est là qu'on touche quelque chose. On est à l'intérieur même de l'émotion ou de la contemplation qui nous touche dans toute cette démarche.

Pour moi, il y a deux plans qui restent, c'est le plan de Panamarenko et de cette feuille qui atterrit, et l'ombre de cette feuille, et le soupçon que tu crées, et là on le comprend, il

me semble, à travers ce plan silencieux, où tu recrées un univers complètement virtuel, puisqu'il s'agit d'un trucage. Là, effectivement, on est dans la fiction, on est dans la poésie, et dans la réalité. Il me semble qu'on touche quelque chose de très profond dans les sphères de l'expérience.

CHRISTOPHE LOIZILLON : J'aime beaucoup ce film, mais pour moi, ce plan n'est pas du tout dans la fiction, il est dans la pédagogie. Et c'est bien, il est très beau, mais ce n'est pas ça. Je voulais juste dire que l'effet de fiction, dans les films d'art, ne se limite pas au documentaire. Moi quand je fais de la fiction, j'ai l'impression d'avoir un effet documentaire. Quand je filme des acteurs, je n'ai pas l'impression, là, de filmer des êtres forcément de fiction, mais plutôt des hommes et des femmes. Donc évidemment, c'est un vaste bordel, la fiction et le documentaire.

JOËLE VAN EFFENTERRE : Pour moi, c'est un plan de fiction, vous savez pourquoi ? Parce qu'on appelle ça une feuille de chêne, alors que moi je vois une feuille d'érable. Alors je voudrais vraiment savoir si c'est volontaire, je me suis posé la question à chaque fois que j'ai vu le film, si c'est volontairement que vous parlez d'une feuille de chêne, alors que moi, je vois autre chose.

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : C'est la tradition belge... Après Magritte ! La feuille de sycomore est une feuille de chêne...

CLAUDIO PAZIENZA : Cette remarque est importante, parce que finalement, ça vous oblige à regarder autrement ce que vous avez vu. Donner un nom, appeler cette chose-là, la nommer autrement qu'en l'insérant dans la séquence de ce

que c'est qu'un champ magnétique, vous approchez autrement que quand vous voulez encaisser une feuille d'érable ou une feuille de chêne. C'est une erreur, pour répondre à votre question. Voilà ! Fiction ou pas fiction, pourquoi cette distinction est fondamentale ? Pourquoi on passe du temps à parler de ça, de cette distinction qui est à la fois importante et à la fois...

Je reviens souvent à cette histoire de Pasolini et tout ça... À un moment, au début des années soixante, je me souviens d'un colloque de sémiologues, cinéastes ... Avec le tout jeune Umberto Eco et Pasolini, assis à une table. Il s'est mis à développer toute sa théorie sur sa sémiotique aussi. Il disait que, finalement, nous passons beaucoup de temps à analyser les films, ou plutôt le contraire, nous passons beaucoup de temps à analyser le réel et le monde, à travers les films. C'est-à-dire que nous sommes presque incapables de regarder tout droit le monde, si nous n'avons pas l'analyse sémiotique qu'est le film, qu'est l'objet. C'est comme s'il s'agissait de trouver une sorte d'adoucissant, non ? La claque va arriver, et voilà le film qui va la ralentir.

Comme nous parlons de représentation ou pas représentation, par représentation, ce qui m'intéresse dans cette question, c'est : alors oui, si nous parlons de ce que nous pourrions appeler le réel, jusqu'où joue la représentation d'un serrurier par exemple dans un documentaire que nous définirions brut, quelque part ? Pourquoi le serrurier n'aurait pas droit à cette épaisseur de représentation, pour quelle raison ?

Nous rentrons finalement dans quelque chose qui est presque auto-consolatoire, c'est-à-dire que nous gérons ce

discours dans des formes de pensée, des catégories de pensée qui pourraient très bien se passer du lien à la chose, qui pourraient très bien se passer de la rencontre de la chose à nommer et à inventer quelque part. Cette partie pour moi est très importante dans le film. C'est regarder cette chose qui n'a pas encore de nom. La décrire, la monter, et pour moi, la leçon de cette rencontre avec Panamarenko, c'est apprendre à donner un nom à des choses qui n'en ont pas encore. Les catégories très approximatives, très vastes, c'est très pédant ! Quand moi on m'invite en tant qu'Italien à faire un débat sur les immigrés, je n'y vais pas, parce que j'ai horreur de ce mot qui est particulièrement injuste par rapport au sujet, au Je, au Moi, à l'Histoire. Vous comprenez ?

Je dirai que si nous parvenons à transcender ce discours sur les oppositions binaires, encore une fois – le réel fonctionne un peu comme ça –, je participe. Sinon, c'est très... Non pas ennuyeux, mais on a fait le tour, et c'est renommer quelque chose, réinventer quelque chose. J'ai le désir profond d'être dans le chapitre des néologismes. Vous voyez ce que je veux dire ?

YVES DE PERETTI : Moi j'ai envie de dire quelque chose. Parce que c'est vrai que c'est assez frappant, quand même, cette glose sur la dernière image. En fait, si on demandait à chaque personne qui est ici comment elle l'interprète, chacun l'interpréterait vraiment à sa manière. Pour moi, elle est presque aussi lisse et opaque, ou transparente, qu'un miroir. Tout d'un coup elle renvoie à quelque chose, c'est pour ça que la question de... Pour moi ce n'est pas de la fiction. Je suis d'accord que la question n'est pas de savoir si c'est du

documentaire ou de la fiction. On peut se poser des questions sur ce qu'est ce film-là et sur ce qu'il nous raconte vraiment, mais tout d'un coup, à la fin, on se dit : ce plan, il y a du cinéma qui passe là-dedans, il y a quelque chose qui est de l'ordre du cinéma, et le cinéma, il est justement cette espèce d'incertitude dont tu parlais, effectivement très pasolinienne, entre ce qui est de l'ordre du biographique et ce qui est de l'ordre de la production de l'œuvre. Est-ce que ce cinéma-là renvoie à l'homme Panamarenko, qui a une vie, qui a x années et qui va mourir dans quelques années, ou est-ce qu'il renvoie à l'œuvre de Panamarenko ? Tout d'un coup, on ne sait plus très bien, c'est-à-dire que le tremblement dont tu parles, il fait qu'on se demande – enfin moi, c'était ma question : où l'on est ? Est-ce qu'on est près de Panamarenko, ou est-ce qu'on s'approche de l'œuvre de Panamarenko ? Finalement, le film nous a emmenés jusque-là, jusqu'à cette question, simplement on reconnaît sur un plan : ah oui, c'est du cinéma. Même s'il y a eu des trucages avant, qu'on s'est dit : tiens, il y a de la 3D, il y a des machins, des trucs... Techniquement on peut reconnaître des choses, on peut reconnaître une forme d'impureté dans les moyens utilisés, ce n'est pas un film classique qui développe un dispositif classique, et puis à la fin, on se dit : c'est du cinéma. Quand je dis cinéma, c'est quelque chose qui renvoie à... Comme le cinéma.

DANIEL DANETIS (PUBLIC) : J'aurais voulu enchaîner sur ce propos et revenir sur quelque chose qui a été dit au début, avant la projection du film, concernant la situation œdipienne qui reliait l'artiste filmeur à l'artiste qui est filmé, par le truchement de l'œuvre qui devrait être aussi dans cette triangulation. Alors dans cette triangulation œdipienne – c'est vous qui avez un peu évoqué cette question –, on sait bien qu'il

y a une compétition pour la place du père – le père de l'œuvre – et que cette place du père, on peut imaginer que c'est le filmeur qui veut la prendre, en faisant œuvre à son tour. On a beaucoup parlé tout à l'heure d'une œuvre qui devrait se faire, une œuvre cinématographique. J'aimerais qu'on revienne là-dessus, en particulier par rapport au film sur Panamarenko. Il me semble qu'il y a effectivement un désir de faire œuvre qui passe, et qui passe même très bien, et j'ai l'impression que l'œuvre elle-même est sacrifiée. Est-ce qu'il n'y a pas quelqu'un, là, qui se met la tête dans le sac, pour reprendre le symbole de l'autruche qui est dans le film ?

CLAUDIO PAZIENZA : Mais, est-ce qu'il y a une stratégie mise en œuvre pour faire œuvre ? Est-ce que le but du film est là ?

Je reviens un peu sur ce que j'ai dit tout à l'heure : le film va m'aider à dégraisser, à soustraire. Et je dirai que bien sûr, elle est sacrifiée, elle est nécessairement sacrifiée. Je pense que quelque part, il y a une vérité aussi – je ne dirai pas surtout – quand il y a une forme de trahison en face. Je ne peux pas expliquer ce mot, "trahison". Il y a à un moment une cassure que l'on provoque dans une forme de surface lisse qui est l'ensemble de cette œuvre. Je parle de la surface que je perçois, et non pas de l'œuvre. On la sacrifie, pour moi, au nom de cette question que j'aimerais, elle, rendre claire, la question qui traverse tout ça : "Est-ce que l'artiste est moins visible que l'œuvre ?" C'est la question qui ici me semblait, pour moi, d'une grande actualité. Comment transcender l'idée du monde comme représentation et l'idée comme quelque chose dans lequel je joue également, j'agis, je passe à l'acte. Et l'ensemble de l'œuvre, pour moi, est pris en otage. Mais est-ce que pris en otage, il cesse de parler de lui-même ?

Peut-être pas, peut-être que cela se dit autrement, se régénère, se revitalise, se revivifie, bon, de manière très prétentieuse, mais pourquoi pas ? Je n'existe que dans cette tentative répétée dans le temps de refaire, reparcourir, relire la chose.

Moi je suis très fasciné par Glenn Gould qui reprend les *Variations* de Goldberg à trente ans de distance, ce sont deux enregistrements diamétralement opposés, à partir d'une même partition. Deux enregistrements des mêmes pièces, très différents, dans lesquels s'est décanté un temps, une histoire, quelque chose de tout à fait insaisissable. Et c'est dans cette relecture... Ces variations sont déjà fabuleuses, mais elles le redeviennent. Mais l'œuvre n'existe que parce qu'à un moment j'ai décidé que j'allais la lire, j'allais la traverser, ou faire en sorte qu'elle me traverse. Et puis je la partage. C'est dans cette nécessaire trahison qu'il y a la progression vers ça. Alors le triangle, bon...

DANIELE JAEGGI : Moi j'ai admiré l'invention qu'il y avait dans ce film sur Panamarenko, parce que je trouve que c'est un des rares films qui mettent l'opacité, l'opacité qu'il peut y avoir dans toute rencontre, dans toute approche d'une œuvre d'art ou toute approche entre deux êtres humains. Ça m'a fait penser à des films qui n'ont rien à voir, donc il n'y a pas de comparaison, puisqu'il y a de l'invention. Donc toute comparaison est aussi réductrice, mais j'ai quand même fait des associations de films et des associations d'images.

J'ai pensé au portrait de Joan Logue où il y a une approche des personnes, mais sans la mise en question préalable de l'approche que vous avez au début, ce n'est pas du tout pour faire une comparaison au détriment de Joan Logue. Donc

c'est comme s'il y avait un portrait à la fin, mais avec une mise en question de celui qui regarde, enfin, c'est un des aspects du film, il y en a beaucoup plus.

Une autre association de film que j'ai pu faire, c'est avec un très beau film de Patrice Chagnard sur un des otages au Liban, Jean-Paul Kaufman, où il a essayé de s'approcher de Jean-Paul Kaufman qui est quelqu'un qui ne parle pas, et qui ne parle pas de sa détention au Liban, en parlant à la fois d'un retable – alors il y a le détour, cette notion de détour, qui est magnifique, parce qu'il parle vraiment du rétable et en même temps il parle d'autre chose – et, dans une deuxième partie, en parlant du vin. Alors quand on voit des bouteilles de vin avec de la poussière, c'est à la fois du vin qui est bon et, pour moi, c'était aussi des corps morts. Ce sont des films qui laissent l'espace pour le spectateur et je trouve ça très beau. J'ai trouvé aussi très beau le film de Luc de Heusch, dans une autre approche, mais j'ai été éblouie par cette opacité.

LUC DE HEUSCH : Est-ce que je peux poser une question à Claudio ? Je m'étonne qu'on n'ait pas évoqué l'humour, qui est extraordinaire dans ton film. Et je voudrais savoir : est-ce que Panamarenko a le sens de l'humour ? Il a l'air très sérieux... Alors, l'humour est une valeur surajoutée ?

CLAUDIO PAZIENZA : Non. Je pense que Panamarenko, dans le peu que j'ai pu voir en le rencontrant et en fréquentant les gens qui ont été ses assistants pendant dix ans, est quelqu'un qui a justement très fort le sens de l'humour. Moi je regarde cette pièce qui s'appelle *Le Siècle de Kafka*, cette petite tour avec un peu de mousse, je trouve ça à la fois tragique, grotesque, mais d'un immense humour sur la guerre, sur ce siècle. En général, toute son œuvre est un peu

traversée par une vision des choses très carnavalesque, dans le sens où Bakhtine parle de l'œuvre de Dostoïevski comme quelque chose de très carnavalesque, un monde où se gèrent les mésalliances, c'est-à-dire pas les choses qui collent ensemble parce qu'elles sont de la même nature. Tout coexiste tout en étant de natures très différentes. Et ça génère, à mon avis, cet humour, ce côté grotesque, dans le sens presque étymologique. C'est plus visible dans *L'Oiseau en archéoptéryx*, qui est quelque chose de caverneux, mais l'ensemble est traversé par cette vision, et très risible.

JOËLE VAN EFFENTERRE : Je voulais revenir à une chose, parce que, je ne sais pas si d'autres sont comme moi dans cette salle, je m'aperçois que je suis assez frustrée par ce débat. Quand on l'a préparé avec l'atelier de l'équipe d'Addoc "Filmer l'art", on a choisi ces films avec beaucoup de soin, en visionnant beaucoup, on était tous d'accord etc... Ils représentaient vraiment quelque chose pour nous. On s'est demandé si on allait les passer en début ou en fin. On a décidé de les passer en début, parce que ce serait quelque chose de concret, sur quoi l'on pourrait discuter. Et finalement, en ce qui me concerne, et ce n'est pas à cause du débat et des propos formidables qui sont tenus par les cinéastes qui sont là et par la salle, mais quelque part, ça m'abîme les films... Ce film sur Panamarenko, que j'ai vu comme un film plein d'humour, de poésie, et d'humanité grâce à ce dernier plan qui nous questionne tous, tout d'un coup, il m'apparaît plein d'une pensée assez lourde. Le film de Luc de Heusch que j'ai vu comme une pure explosion de vie, c'est-à-dire qui profondément me parle d'Alechinsky dans son travail, qui me donne cette espèce de joie, de bonheur absolu... Quand j'ai vu le film pour la première fois, je me suis dit : mais quelle idée

géniale de mettre ce carnaval ! Je ne savais pas que c'était un dispositif choisi au départ. Eh bien je préfère avoir vu le film sans savoir qu'il y avait un dispositif de départ, sans savoir combien Paziencia avait réfléchi et pensé, et écrit, et fait ce travail pour lui-même, qu'il a eu raison de faire. Ça m'intéresse en soi de savoir qu'il l'a fait, mais ça ne m'intéresse finalement pas par rapport au film que je vois. Je voudrais dire une chose par rapport aux films d'art. C'est que là, on est devant deux œuvres d'artistes, tout le monde le reconnaît, mais je pense, et ça, Luc de Heusch l'a dit tout à l'heure, qu'il faut vraiment être très modeste.

Si, déjà, on ne fait qu'archiver le travail de certains artistes, la vague trace de certains artistes, c'est beaucoup... Et peut-être que Claudio Paziencia a pu faire ce film en l'absence de Panamarenko grâce au fait qu'il y a des archives. Grâce au fait qu'il a été filmé. Dans les deux films, on retrouve la présence d'archives, qu'elles soient photographiques ou autres, alors je dis : soyons modestes. En tout état de cause, qu'on fasse grande œuvre d'art ou petit regard, ne soyons pas méprisants par rapport au cinéma. Et à ce moment-là, on discute fiction, documentaire, cinéma etc., mais peut-être il y a tout simplement récolte du réel, et puis ensuite, si certains ont un œil plus aiguisé, plus artistique pour projeter des reflets, des questions qui se posent et qu'ils posent à leurs contemporains, tant mieux. Mais sans cela, il y a déjà au moins le travail, la présence, le visage, l'humanité des artistes, qui est là. Et c'est déjà beaucoup, je trouve.

YVES DE PERETTI. :Oui, je ne suis pas tout à fait d'accord. Je pense que c'est bien parce que c'est un objet de pensée. Cela dit, effectivement, il ne s'agit pas de dire qu'il y a une manière de faire. Ce qu'on voulait, c'était un petit peu dans ce

débat essayer de montrer les enjeux de cette confrontation-là. On n'a fait que poser quelques questions par rapport à des films. C'est vrai que les films fonctionnent et nous amènent plus loin. Mais si on a fait ce débat, c'est aussi parce qu'on aime voir des films. Le film qui m'a marqué, qui m'a peut-être même donné envie de filmer des artistes, de filmer avec ou sur ou à travers, c'est Giacometti. C'est Giacometti filmé par Jean-Marie Drot, là aussi il y a deux versions, mais là c'est l'inverse des *Variations Goldberg*, c'est-à-dire que la deuxième version, où il rajoute des images en couleur des œuvres, me gêne parce qu'elle est redondante. Alors que dans trois mots de Giacometti, il y a toutes les questions qu'on a essayées d'évoquer là, et il y en a bien d'autres encore.

GISELE BRETEAU-SKIRA : Moi je voudrais répondre à Joële. Tout est de ma faute, en fait, si ce débat a débarqué sur le regard de Panamarenko ! Moi je découvre avec vous, ce matin, ce film. Je n'ai pas eu ce film en inscription à la Biennale, et je le regrette infiniment, parce que je l'aurais mis tout de suite, d'emblée, en compétition, avec le comité de sélection. C'est parce que je découvre ce film que cette question de ce plan final m'a complètement bouleversée ! Donc il a fallu en parler. Dans celui de Luc de Heusch sur Alechinsky, là aussi, il y a une question du regard. Je pense qu'on a eu un débat très intéressant sur la question du cinéma. En ce qui concerne toutes les archives, je partage complètement votre opinion, et je dois vous dire qu'on fait tout pour que toutes les archives filmées sur les artistes soient réunies quelque part. On s'en occupe ardemment, et c'est une chose absolument d'une préciosité infinie, et voilà. Je regrette que vous soyez déçue.

JOËLE VAN EFFENTERRE : Non ! Ce que je regrette, c'est ce choix d'avoir mis les films au début.

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Mais, Joële, ce que tu dis, c'est exactement la même chose que quand tu es spectatrice d'une œuvre d'art et que tu n'as pas envie d'avoir un autre regard d'un cinéaste, qui va te donner son regard, parce que du coup, tu n'es plus vierge de ton propre regard. Alors on est toujours dans la même histoire. À ce moment-là, on ne parle plus jamais de rien, on n'a plus envie de partager l'expérience de l'autre sur un coucher de soleil ou sur une archive de la déportation, parce qu'on a tous une expérience singulière. D'où la difficulté d'ailleurs de notre atelier qui n'a pas duré très longtemps, on n'a jamais réussi à se mettre d'accord. Pourquoi ? Parce que nous sommes des cinéastes différents, que nous avons des façons de voir et de regarder différentes, que nous avons des histoires différentes, et qu'en plus de ça, nous nous intéressons et nous regardons l'art différemment.

C'est vrai que quel que soit le dispositif engagé, que ça fasse cinéma ou pas cinéma, que le dispositif soit classique, académique, ou qu'il y ait une part d'auteur beaucoup plus engagée, on ne regrette souvent pas la chance de voir le film. Je pense à un film de Jean-Michel Meurisse, qui ne m'a plus jamais laissée la même devant le travail d'Hantaï. Dans un des films qu'il a fait sur Hantaï, au fil d'un dispositif très classique dans l'atelier, avec la parole de l'artiste, sa vie au quotidien etc... Tout d'un coup, à travers une parole et la rencontre avec l'œuvre et l'artiste, s'opère la découverte de cette obsession de Hantaï avec le pliage qu'il retrouve dans photographie de sa mère dans son enfance, avec des tissus pliés et la brillance... À partir de là, je n'ai plus jamais pu voir

le travail d'Hantaï de la même façon. Alors effectivement, il m'a enlevé une naïveté, une autre expérience, je ne suis plus la même et j'ai partagé son regard, une expérience.

Un film sur l'art, c'est déjà une "pensée sur", c'est le partage d'une expérience d'un autre regard et d'une autre rencontre. Et c'est vrai qu'on n'a jamais envie de parler tout de suite de films qui sont forts, et tant mieux pour les films, mais en même temps, on est aussi là parce qu'à un moment donné il y a ce partage d'expériences, ce qui est rare, et qu'on ne peut pas toujours faire, même dans le cadre de la biennale.

On aurait pu s'approcher plus des dispositifs des uns et des autres, qui sont tous singuliers et qui révèlent cette expérience, cette rencontre avec un travail sur l'art, avec l'art.

CHRISTOPHE LOIZILLON : Enfin, pour être bref, Joële, je dirai que tu as fait un hymne au cinéma, et pas un hymne au débat, ce qui est bien. Mais on est là pour les films, et moi je suis d'accord avec toi : les deux films étaient formidables et le débat, il avait de la tenue, mais il était comme tous les débats... Moins bien que les films... Enfin, bravo à Addoc.

CLAUDIO PAZIENZA : Ce que vous faites, c'est un peu comme quand je vais au théâtre et que je reproche aux comédiens de venir dans le bar après la pièce. Je dis : "Qu'est-ce que vous venez foutre ici ?" Mais à la fois, je comprends parfaitement que ce que vous avez vécu est un peu de l'ordre de la déception, et en même temps, je dirai que ça rentre un peu dans l'idée des lois de l'hospitalité qui est qu'on partage une expérience qui peut être parallèle à la

vôtre, ne vous soustrait pas énormément à autre chose. Mais malheureusement ça ne s'est pas produit.

CHRISTOPHE LOIZILLON : Claudio, c'est toi qui es dans le bar ! Joële est dans le bar, mais toi aussi !

CLAUDIO PAZIENZA : J'en suis conscient, oui... Mais pour moi, un film est extraordinaire quand il me permet de parler d'autre chose que de l'objet du film. Peut-être on pourrait dire que le film n'était pas extraordinaire, fondamentalement. On a été obligés de parler de l'objet, de la chose, de la machine. Alors quand ça devient prétexte à autre chose...

Peut-être les débats devraient devenir ça : servons-nous du film comme on se sert des artistes, servons-nous du film pour cette autre chose. Mais inévitablement, on retombe sur ça.

Avant de finir, je dois raconter un fait divers. J'ai été invité, en 1994, à un festival de cinéma en Suède, où j'avais été présenter un film qui s'appelait *Sotto Voce*, et je découvre un festival avec plein de films, avec beaucoup de choses très différentes. Et je rentre à Bruxelles où je vis, et je reçois une lettre d'une spectatrice qui avait été voir mon film, et elle me raconte cette histoire une autre histoire, une histoire dans l'histoire. Elle me raconte l'histoire d'un anthropologue indien qui a été invité par la Société des anthropologues suédois à faire une étude sur les Suédois. Qu'est-ce qu'un anthropologue indien va pouvoir voir sur nous que nous ne voyons plus ? Le résultat de cette enquête, c'était quelque chose que l'anthropologue indien a résumé comme ceci, c'était une théorie qu'il avait appelée *the Falling Apple*

Syndrom, le Syndrome de la pomme qui tombe, et qui est la chose suivante : l'anthropologue est dans un immeuble où il y a tous les anthropologues, et à midi, il va dans un parc manger un casse-croûte. Il est dans ce parc où il y a des arbres et tout ça, et pendant tout un temps, il voit ces arbres changer, les feuilles, tout ça... Il y a aussi des pommiers et il se rend compte que les Suédois qui comme lui viennent à midi dans ce parc préfèrent regarder les pommes mûres tomber et pourrir plutôt que les prendre. Il se dit que c'est vraiment étonnant, cette attitude des Suédois qui voient des arbres avec des fabuleuses pommes rouges, et les laissent perdre. À partir de cette constatation, il développe cette théorie du syndrome de la pomme qui tombe, qui est la suivante. Il se dit : le Suédois ne va pas prendre la pomme parce qu'il a intégré dans le geste de prendre le geste de rendre. Même si c'est dans un parc. Il est dans une logique binaire. Tac, tac : si je prends, j'ai une dette. Et ce en quoi cette chose diffère de sa vision du monde, c'est qu'elle est circulaire chez lui : lui donne la pomme, qui va la donner à quelqu'un d'autre, qui va la donner à quelqu'un d'autre... Et l'on ne va jamais recevoir en retour de celui à qui l'on a donné. Mais on va recevoir un jour de quelqu'un quelque chose. Vous voyez ce que je veux dire ? Je suis venu dans cette deuxième logique. Je me dis : bon, je donne quelque chose, je suis dans la logique circulaire. Pas : je vous donne un discours pour que vous me donniez un applaudissement... Voilà, c'est très compliqué...

MARIE-DOMINIQUE DHELSING : Je crois qu'on va conclure. Je remercie tous les intervenants d'être venus. Gisèle Breteau-Skira pour son accueil, les projectionnistes, l'ingénieur du son et les régisseurs qui nous ont aidés à la mise en œuvre de ce débat, et merci de votre présence à tous.