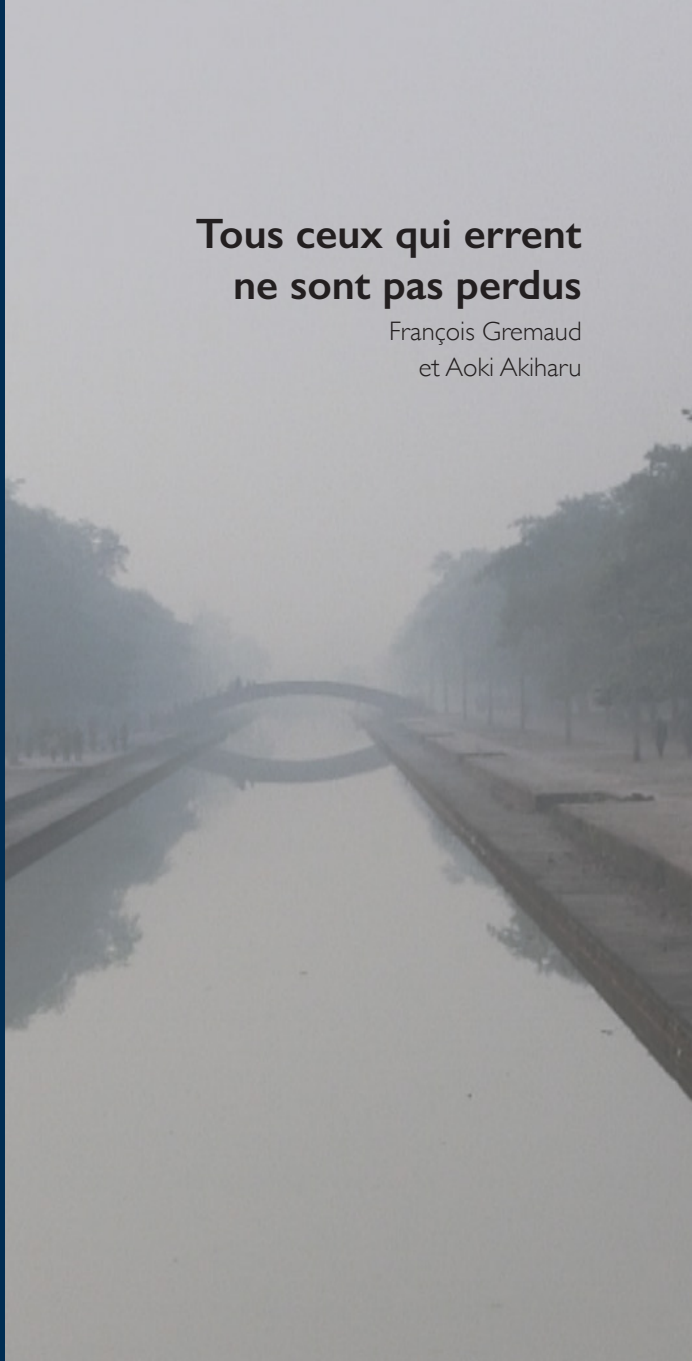
Tous ceux qui errent ne sont pas perdus

François Gremaud
et Aoki Akiharu



Tous ceux qui errent ne sont pas perdus

Tous ceux qui errent ne sont pas perdus

Mémoire de fin de détudes
DNSEP/option communication

François Gremaud
avec la collaboration d'Aoki Akiharu

esam caen-cherboug
territoires émergents
2016

Remerciements.

Pour leur lecture, relecture, leurs conseils, leur soutien et leur aide pendant l'élaboration de ce mémoire.

Pierre Aubert
Camille Binelli
Catherine Blanchemain
Mathias Cabanis
Juliette Gellée
Florence Gremaud
Floriane Gremaud
Julien Gremaud
Marie Gremaud
Philippe Gremaud
Samuel Gremaud
Gaëlle Guérin
Matilda Holloway
Renaud Laby
Alice Laguarda
Arnaud Lanouiller
Chantal Marie
Eric Paquotte
Saveria Pusceddo
Hugo Renard
Jade Ronat-Maillé
Thibaut Roques
Thierry Topic
Emmanuel Zwenger

Avant-propos

Il aura fallu du temps. Il aura fallu des théories, des dizaines de formes, avant de parvenir à rédiger ce mémoire. C'est finalement à la charnière de deux années, à la lueur de fins d'après-midis, dans des conversations intercontinentales qu'il aura trouvé sa forme. J'avais l'habitude d'écrire. Je savais rédiger des œuvres universitaires. Il aura fallu quelques années aux Beaux-Arts et un voyage sur un autre continent pour ne plus savoir comment faire.

Une fois de plus.
C'est Akiharu qui m'a sauvé.

Lors de nos conversations téléphoniques, nos *entretiens* comme elle aime à les appeler, elle a réussi à me pousser dans mes retranchements. Elle a réussi à me faire dire ce que les pages blanches ne parvenaient pas à me faire comprendre. J'ai toujours aimé les rencontres. J'ai toujours aimé

parler. Il était finalement normal que ce travail en soit le reflet. Je ne pourrai alors en prendre tout le crédit, ce mémoire n'est pas le mien : il est le nôtre. Il est le résultat d'un cheminement qui ne peut se faire seul, qui ne se fait que dans la confrontation, la rencontre. On y parle beaucoup d'errance et de solitude, il est vrai que j'ai pris l'habitude de parcourir les routes seul. Par plaisir ou par nécessité. Il n'empêche, l'errant n'est jamais seul. Il se forme au contact de l'autre. L'errant n'est pas ermite, il ne s'éloigne pas du monde, il vit avec.

Ce ne sont pas des certitudes que j'expose ici, dans le cadre de ces conversations. Elles sont pleines de doutes, de questionnements, d'hésitations. Elles sont le témoin d'un parcours. Parfois j'ai l'impression d'être encore un enfant. Un enfant qui se pose dix-mille questions sur ce qu'il fait ici, sur la valeur de ce qu'il fait. Bien sûr cette interrogation est inutile. Il n'y a pas de valeur. Il n'y a pas d'autre justification que nos actes et nos vies mêmes. Il n'empêche, je suis encore un enfant et je n'ai jamais considéré l'enfance comme une période bénie de la vie. L'innocence n'a jamais fait partie des étendards que j'aime à déployer. L'enfance est un état transitoire que je n'ai pas encore dépassé. Que je ne dépasserai peut-être jamais.

Akiharu et moi parlons souvent de notre quête d'humanité. L'enfance est le premier pas. Elle

n'est pas un absolu. Et atteignons-nous jamais l'absolu ?

On s'étonnera peut-être de la prégnance de cette quête. On s'étonnera peut-être de cette volonté de construire un sens dans notre monde où il semble de plus en plus absent. Peut-être est-ce justement une réaction à ce phénomène qui nous fait chercher une réponse. L'absence de sens nous fait essayer d'en trouver de nouveaux. Quand je dis nous, je parle de ma génération. Je crois que les questionnements soulevés ici en sont symptômatiques. Peut-être que je me trompe. Encore une fois je n'expose pas des certitudes. Simplement des questions.

Je n'ai jamais aimé lire sur des cartels ou dans des catalogues d'expositions « *l'artiste interroge la notion de* » mais peut-être que, finalement, je ne fais pas autre chose. Pas autre chose qu'interroger le monde, mon époque et mon engagement. Je ne suis qu'un interrogateur parce que je n'aime pas les certitudes. Les certitudes ont engendré bien des conflits idéologiques, politiques, religieux. Lorsque je parle, je ne parle que pour moi. Je n'engage que moi. Et Akiharu sur son île ne fait pas autre chose.

Il aura fallu des regards des deux côtés du monde pour que ce mémoire prenne forme. Comme pour toutes mes pièces, il aura fallu un déplacement de la vision. Ce n'est pas seulement sur le chemin qu'on apprend, c'est aussi au retour.

La sagesse chinoise que j'affectionne se targue de cette stance : « Le vrai voyageur est celui qui a su faire une fois le tour de lui-même. » Ce mémoire n'a pas cette ambition. Il est un bout de chemin seulement. Un retour constant entre ce que je fais, ce que je pense, ce que les autres font et ce qu'ils pensent. En me confrontant à la pensée des autres Akiharu a su tendre des passerelles. Il y en aurait bien d'autres bien sûr. Mais même nos quatre cerveaux et cœurs réunis n'y suffiraient pas.

Faire de l'art, réaliser des films, est un programme d'existence qui dépasse tout exercice de style. En parler, je ne sais pas si c'est naturel pour moi. Il aura fallu se plier à l'exercice et en faire ressortir quelque chose. Qu'on ne s'y méprenne pas, si je parle de moi c'est que je suis bien incapable de parler à la place des autres. J'ai décidé de ne pas aborder d'autre sujet que celui du *pourquoi*, pourquoi je fais des films. Parce qu'il me semble que c'était la meilleure question à aborder en fin de parcours en école supérieure d'art. J'aurais pu parler d'autres que moi, j'aurais pu faire une étude sur un sujet donné qui aurait donné un sens à ma pratique. Mais le DNSEP plus qu'une fin est une étape. Une transition entre la chaleur du cocon scolaire et la vie d'après. Alors j'avais envie, j'avais besoin, de faire le point.

Je crois que ce mémoire est fondamentalement personnel, qu'il se tient avec les forces et les faiblesses qui sont les miennes. Ce que j'espère

c’est qu’il puisse faire résonner quelques questionnements et que les lieux communs explorés ici puissent servir à aller plus loin sur le chemin et à faire naître d’autres errances que la mienne.

Caen, le 22 février 2016

Première conversation
De rerum natura.

24 Novembre 2015
ESAM Caen
16h27

Alors que le ciel s'éclaircit pour la première fois depuis des semaines mon téléphone sonne. C'est Akiharu qui m'appelle, une fois de plus, de l'île sans nom. Il y a longtemps que nous ne nous sommes pas parlés au téléphone. J'hésite un peu avant de décrocher. Je laisse passer quelques sonneries. Il faudrait que je travaille un peu. Que j'avance, ne serait-ce que de quelques lignes le travail du mémoire.

Mémoire.

Ce mot m'a toujours fait sourire. Je me souviens de mon arrière-grand-père qui rédigeait ses mémoires, assis derrière son grand bureau. Je ne sais pas où est passé ce manuscrit. S'il est parti

en cendres au moment de sa disparition ou s'il attend patiemment dans un tiroir que quelqu'un le découvre et lui donne une nouvelle vie. Sans doute que tout cela n'a pas tellement d'importance. À sa mort, mon arrière-grand-père avait quatre-vingt-dix-neuf ans. Et une belle somme d'histoires à raconter. Bien sûr, pour moi le travail est différent. Il ne s'agit pas d'écrire ma vie. Quoi que.

Mémoire.

Je décroche.

25 Novembre 2015
Île sans nom de l'autre côté du pont Hakura
00h28

« — Qu'est ce que tu fais ? »

Akiharu ne dit jamais bonjour au téléphone. Pas plus qu'elle ne se présente. Je ne lui en veux pas. Dans le fond, elle sait que j'attends ses appels.

« — Je ne fais rien. Strictement rien. »

Silence.

« — Je pensais à mon arrière-grand-père.
— Pourquoi à lui maintenant ?
— Parce qu'il faut que j'écrive un mémoire.

Et que ça m'a fait penser au vieil homme assis derrière son bureau. Simplement.

— C'est quoi ? Un mémoire.

— Une somme de travail plus ou moins grande à écrire sur un sujet donné. Et je ne sais pas d'où partir. Ni où aller. Je ne sais pas comment organiser ma mémoire justement. Tu sais bien que je n'ai jamais aimé les grands thèmes de travail. Les problématiques *autour de*, le travail *sur*. »

Magnéto. *Entretien avec JLG*, Dominique Maillet et Pierre-Henri Gibert, 2010.

> « On ne fait pas un film *sur*, on fait un film *de*. Encore aujourd'hui, ça [un film sur] je peux pas faire parce que ce serait faire un discours. Ou s'il est *sur* le discours c'est *sûr*. Que je sois sûr non pas de là ou je vais mais de là où je pars. »

Dans la maison de famille abandonnée de l'île sans nom. Akiharu a installé une grotte. C'est toujours quand elle quitte Takamatsu et qu'elle se rend dans cette maison qu'elle m'appelle. Et en même temps, elle s'amuse à passer sur les écrans de sa grotte des films, des sons, des textes. J'ai parfois l'impression qu'elle fait partie de moi. Qu'elle comprend intimement ce que je veux lui dire, avant même que je n'ai besoin de le lui dire. Souvent c'est elle même qui clarifie mes propos.

Akiharu est monteuse, comme moi. Même si elle ne le sait pas. Elle crée des rapports. Elle crée du sens. Elle fabrique, en quelque sorte, une partie de ma mémoire qui ne fait pas réellement partie de moi. Je me suis souvent demandé quelle était la différence entre un souvenir vécu et ce qu'il reste d'un rêve au matin. Elle me fait comprendre aujourd'hui qu'il n'y en a aucune. Toute la vie n'est qu'un montage. Un montage de souvenirs et de fantasmes. Et le présent : éternellement la bulle de temps dans laquelle le montage prend vie.

Toute vie est une projection.

« — Tu aimes Godard ?

— Je ne l'ai pas toujours compris. Mais je crois que dans le fond je suis d'accord avec lui sur beaucoup de choses. Artistiquement parlant, entendons-nous. »

Silence.

« — Dans cette phrase que tu as passée par exemple, il y a déjà des enjeux fondamentaux de toute la vision de mon travail. Faire un film. Écrire un texte, chez moi, ça naît toujours d'un sentiment, de quelque chose de vécu. Je ne peux pas, comme ça, pour rien, sans envie, sans sentiment... Je ne peux pas créer quelque chose qui ne soit pas lié à une expérience, à *mon* expérience. Dire qu'on

ne peut pas faire un film *sur* mais un film *de*. Je pourrais presque m'arrêter là. Tout serait dit.

— Je ne sais pas si je te comprends très bien.

— Ce *de* il porte en lui-même la subjectivité inhérente à toute création. Il renvoie l'objectivité journalistique à ce qu'elle est : un fantasme, une chimère, une impossibilité consubstantielle à la nature de l'homme lui-même. À partir du moment où l'homme est un être, si ce n'est intelligent disons au moins, sensible. À partir de ce moment, ce qu'il crée ne peut-être qu'issu de sa propre sensibilité.

— Un exemple ?

— Essayons de trouver quelque chose de clair.

— S'il te plaît.

— Mais avant il faudrait définir une chose. Il faudrait s'appuyer sur quelque chose de tangible. Il faudrait se situer dans un système définissant l'homme de la manière dont je le conçois. C'est à dire sans nature préconçue. »

Silence.

Magnéto. *L'existentialisme est un humanisme*, Jean-Paul Sartre, 1946.

> « L'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et se définit après. L'homme tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait. »

Je ne sais pas comment elle fait, Akiharu. Comment elle peut retrouver si vite la bonne phrase au bon moment. Celle qui fait avancer la conversation. Celle qui fait sans arrêt l'aller-retour entre le détail et le général. Entre le lointain et le près. Elle m'a toujours fait penser à ces bagues de tirage optique des caméras. Celles qui permettent de faire la mise au point à l'infini tout en restant net sur le premier plan.

Akiharu ouvre sur l'infini des choses.

Elle reprend :

« — Il me semble que c'est toi qui m'avais parlé de Sartre il y a quelques temps maintenant. C'était pendant la saison des pluies il me semble.

— Possible. Et je crois que tu viens de trouver le cadre qui rend cette discussion valide. Si l'on suit la théorie de Sartre, l'homme à la naissance n'a pas de forme définie. Il hérite tout au plus des dispositions que lui apporte son héritage. Héritage dont il pourra se débarrasser. Au cours de sa vie, il devient seul responsable de son identité : les choix qu'il fait par rapport aux circonstances extérieures le définissent en tant que personnalité. On se construit donc par rapport à nos réactions face au monde que l'on ne peut contrôler. En terme existentiels : nous ne sommes que le résultat de nos propres choix.

— Les bouddhistes diraient que nous sommes les conséquences de nos propres causes, je crois.

— Il me semble aussi.

— Ce que tu essaies de dire c'est que comme nous nous définissons par rapport aux évènements de notre propre vie, deux êtres humains peuvent ne rien avoir en commun. Admettons alors qu'ils créent tous les deux un film, dans les mêmes circonstances, il en ressortira forcément quelque chose de différent. Et c'est en ceci que le film *part de*.

— Exactement. L'être humain est un agrégat de sensibilités, de réactions au monde qui l'entoure. Et son œuvre ne peut être que le fruit de cela.

— Il n'empêche. On pourrait décider de travailler sur un sujet et de le traiter avec notre propre sensibilité.

— On pourrait oui. Je dis simplement que je ne sais pas le faire. Chaque fois que j'ai essayé il n'en est rien ressorti.

— C'est pour ça que tu disais :

Magnéto. *La fin des temps,* François Gremaud, 2015.

> « Dans le fond je n'ai jamais réussi à faire de films. Dans le sens classique des choses au moins. Non. Non. Je n'ai jamais fait de films de ma vie. »

Silence.

« — Oui c'est ça. Dans le fond je n'ai jamais fait de films. Parce que je ne peux partir que de ce que je vis. Et je ne peux pas l'imaginer *a priori*.

— C'est pour ça que tu n'arrives pas à écrire ton mémoire. Pas plus que tu ne peux écrire de scénarii. Parce que tu as l'impression que ce sont des objets artificiels. Des choses qui ne découlent pas directement de ton expérience. Un objet purement théorique sur un sujet choisi. Il n'y a pas de point de départ sensible qui te permette d'écrire. Et tu n'arrives pas le provoquer, ce point de départ.

— Oui. »

Magnéto. *À propos de Koyaanisqatsi*, Godfrey Reggio, 1982.

> « *Koyaanisqatsi* n'est pas un film à propos de quelque chose, ni ne possède de sens ou de valeur spécifique. *Koyaanisqatsi* est, après tout, un objet animé, un objet qui se meut dans le temps, et son sens est la propriété du spectateur. L'art n'a pas de sens intrinsèque. C'est son pouvoir, son mystère et aussi ce qui fait qu'il nous attire. L'art est libre. Il stimule le spectateur pour qu'il y ajoute son propre sens, ses propres valeurs. Du coup, si j'ai pu avoir telle ou telle intention en créant le film, je réalise pleinement que quelque soit le sens que *Koyaanisqatsi* peut avoir, il vient exclusivement des spectateurs. Le rôle du film est de provoquer, de poser des questions auxquelles seuls les spectateurs peuvent répondre. C'est là la plus grande valeur que peut avoir une œuvre

d'art, ne pas avoir de sens prédéterminé, mais un sens glané de l'expérience des spectateurs. Mon intérêt est pour le spectateur, pas pour le sens. Si le sens est le but, alors la publicité et la propagande sont les formes. Alors le sens de *Koyaanisqatsi* c'est celui que vous voulez lui donner. C'est là son pouvoir. »

« — C'est ce que tu veux dire ?

— Il y a un peu de ça. J'apprécie le travail de Reggio mais je crois que sur ce coup il se trompe sur un point. Il ne peut pas y avoir de film qui ne dise rien. En tout cas moi, je ne veux pas faire un film qui ne dise rien. Alors oui le sens est d'abord mystérieux, le sens au début ne m'appartient pas. Oui le film en un sens me dépasse. Je dis souvent que je monte comme un glaneur. Je filme des images, des situations qui me font battre le cœur. Sur le banc de montage j'effectue un autre tri. Certaines images ne disent plus rien. Sorties de leur contexte elles se taisent, leur essence était dans le moment, elles n'ont rien à faire, rien à dire dans un film. D'autres continuent de vibrer. De m'appeler en un sens. Puis arrive ce moment magique où deux images se rencontrent. Où la vibration de ces deux images provoque quelque chose qui les dépasse. Et au fur et à mesure du montage le message apparait clairement. Le sens du film se fait. Sans que je ne l'aie voulu.

— On pourrait dire que tu es simplement le premier spectateur de ton film. Et que par conséquent Reggio a raison.

— Oui s'il n'y avait aucune volonté de ma part. Mais la volonté arrive au bout d'un moment. Une fois que je comprends le sens de mon film, je me mets à le retravailler, à le reconstruire pour lui donner une forme plus *adéquate* dirons nous. Après tout, je me vois comme un auteur. Et le propre de l'auteur c'est d'apporter un message. Une narration. Et de toute façon le film ne peut exister en dehors de celui qui le pense. Ce message que je découvre, je le portais forcément en moi. C'est comme un voyage initiatique. Il faut trouver la source. »

Silence.

« — Ce que je veux dire c'est que le sens n'appartient pas *seulement* au spectateur. Il vient de moi. Par contre il faut laisser la place dans le film, pour que ceux qui le regardent puissent y apporter quelque chose. Pour qu'ils découvrent quelque chose sur eux-mêmes. Qu'ils en ressortent grandis. Le sens que je mets dans le film je vais le chercher au fond de moi. Le sens que le spectateur trouve, il va aussi le chercher à sa propre source, je pense. Le film est un vecteur, *simplement*. Un véhicule. Il donne une direction à suivre. Il fait changer de quelques dixièmes de degrés la perception de celui qui le regarde. Et ces quelques degrés l'emmènent dans un univers qu'il portait en lui mais dont il n'avait pas connaissance. Faire un film, c'est ouvrir une porte sur un ressenti, une éclaircie, une compréhension nouvelle. »

Silence.

« — Je ne dis pas que j'y arrive. J'aimerais simplement que ce soit le cas. En art, il n'y a pas de compétition. Il ne s'agit pas de faire mieux qu'un tel ou un tel. Je ne cherche ni à imiter, ni à dépasser Godard, Marker ou les autres. Je cherche simplement à faire mon travail du mieux que je le peux et à réaliser les objectifs que je me suis fixés. Et mon objectif, quand je fais un film, quand j'écris, c'est de parler à un maximum de spectateurs. Qu'ils trouvent dans ce que j'ai réalisé un motif de réalisation propre. Que l'œuvre fasse écho en eux, fasse vibrer une corde en eux. Et de cette stéréo entre le spectateur et moi naîtra quelque chose qui lui sera précieux. Mais je me trompe dans les mots, ce n'est pas un objectif, seulement un souhait. »

Magnéto. *JLG/JLG, autoportrait de décembre*, Jean-Luc Godard, 1995.

> « Et maintenant Jeannot. Jeannot qui rime avec stéréo. La stéréo est faite pour les chiens et pour les aveugles. Ils projettent toujours comme ça [de soi vers l'extérieur en ligne droite] alors qu'on doit projeter comme ça [un triangle fermé dont les sommets communiquent les uns avec les autres]. Mais puisqu'on projette comme ça [en ligne droite], et que moi, qui écoute et regarde suis là [face à celui qui projette], que je suis en face que je reçois cette projection, que je la

réfléchis. Je suis dans la situation que décrit cette figure [deux triangles qui se croisent et forment une étoile de David]. Voilà la figure de la stéréo. Et c'est l'hexagramme mystique. »

« — C'est ça. L'hexagramme mystique c'est le sens ultime. C'est d'ailleurs très intéressant de constater qu'il possède la même signification chez les hindous, que chez les juifs ou dans l'alchimie. Il est en même temps la symbolisation du trimurti hindou, de la plénitude judaïque et de l'interpénétration du micro et du macrocosme chez les alchimistes chrétiens. Et ce sens ultime il ne peut naître que de la rencontre. La rencontre entre deux entités. Chez les mystiques, c'est la rencontre entre Dieu et l'humain. Bien sûr je ne suis pas Dieu. Bien sûr mes films ne portent pas en eux un sens ultime.

— Bien sûr. Ce n'est pas ce que je voulais dire. Mais plutôt que le sens du film, son sens profond en fait, qui n'est pas un sens ultime, se trouve dans la rencontre entre l'auteur et le spectateur.

— Et ça dépasse de loin ce que disait Reggio à propos de son film. Puisque finalement le film est une rencontre. Une rencontre de sensibilités. Non, décidément on ne peut pas dire que le sens appartienne au spectateur. Pas plus qu'il n'appartient à l'auteur. Et d'ailleurs il n'existe qu'au moment où il est projeté. Un film qui resterait non-vu n'existerait pas. C'est son

existence même qui se joue au moment de la projection. C'est la même chose pour toutes les œuvres d'art d'ailleurs. Elles sont faites pour parler. Elles se destinent à quelqu'un.

— Il y a un japonais qui disait la même chose au début du siècle dernier. »

Magnéto. *Le livre du thé*, Okakura Kakuzo, 1906.

> « Dans le monde de l'art, la valeur accordée à la suggestion illustre l'importance du même principe. En laissant une part au non-dit, l'artiste offre au spectateur l'occasion de compléter l'idée sous-jacente. Il y a là un vide dans lequel nous pouvons pénétrer et que nous pouvons emplir à la mesure de notre propre émotion esthétique. »

« — Je me suis toujours demandé si je n'avais pas été Japonais dans ma vie précédente. Tu le sais bien.

— Moi. Ce que je me demande. C'est si tu n'es pas japonais dans cette vie-ci.

— Tu sais bien que je ne veux pas appartenir à une nation.

— Oui. »

Silence.

« — Tu es un errant. »

Akiharu trouve souvent le mot juste. Le mot sur lequel il est impossible de rebondir parce qu'il dit tout. Oui, je suis un errant. Et j'avais d'abord pensé écrire ce mémoire entièrement sur cette notion sans parvenir à finaliser quoi que ce soit. Même en écriture j'erre, sans pouvoir me cantonner à un sujet, une définition. Le silence dure longtemps. Je ne sais pas quoi dire. Peut-être qu'en un sens mon égo n'aime pas pouvoir être défini en un mot. Un seul petit mot qui le contiendrait en entier. Ce moi que j'ai construit patiemment, toujours en dehors des sentiers, en opposition aux structures, en opposition aux schémas, ce moi découvre qu'il est définissable. Par un simple petit mot. Un simple concept. Il faudra encore quelques années avant que cela ne me rende humble sans doute.

Possible.

Mais nous n'en sommes pas là. Pour l'instant Akiharu se tait. Moi aussi. Perdu dans le vague de ces pensées. Le soleil se couche. Les gens autour de moi sortent lentement de leur après-midi de travail. Les sourires s'affichent sur les visages fatigués.

« — Il faut que je te laisse. Le soir tombe. »

Magnéto. Agnès Varda in *Le documentaire un autre cinéma,* Guy Gauthier, 1995.

> « Concernant mon métier, je dirais que ce n'est pas de faire des documentaires sur le social ou le réel qui est important, c'est de trouver une forme agréable, intéressante, voire amusante qui permette de poser sérieusement des questions. »

Elle raccroche.

Deuxième conversation
Errance.

28 Novembre 2015
Arrêt de bus « Village Oxylane » ligne n°15, Mondeville
12:51

Il est parfois étonnant de constater combien la vie nous emmène sur des chemins que l'on n'entrevoyait pas. Un curieux hasard m'a fait sortir de la ville ce matin. J'ai toujours aimé les voyages en bus. J'ai par ailleurs récemment appris qu'un de mes arrière-grands-pères, lorsqu'il ne savait pas quoi faire, parcourait les rues de sa ville en bus. « Par plaisir », disait-il. Je n'arrive pas à me souvenir si le vieil homme qui écrivait ses mémoires derrière le grand bureau et celui qui se promenait en bus étaient le même ou non. Peu importe. Je dois quelque part porter en moi une part héréditaire qui fait que j'aime les voyages en bus. Et plus il est long, mieux c'est. Il faudrait que j'envisage de faire, un jour, le tour du monde en bus.

Sonnerie de téléphone.

Je ne regarde pas. Je laisse le répondeur prendre le relais. Il est trop tôt pour qu'Akiharu m'appelle. Elle ne le fait que lorsque nos mondes sont séparés par la ligne de changement de date. Elle dit que sinon ça nous rendrait trop réel. Il faut, selon elle, que nos discussions se passent sur deux jours différents pour permettre aux mots de se perdre dans un nouvel espace, de prendre de nouveaux sens et nous permettre de ne pas nous comprendre. Elle regarde le monde d'une façon étrange, Akiharu. Je crois qu'elle lit trop, qu'elle regarde trop de films, qu'elle imagine trop. Au bout du compte elle ne sait plus vraiment ce qui est réel ou ce qui ne l'est pas. Elle vit dans un espace qui n'appartient qu'à elle dans lequel tout ce qui lui passe dans la tête existe réellement. Souvent j'essaie de la comprendre. Ce n'est pas toujours évident mais je crois que j'arrive à saisir peu à peu qui elle est. Avant qu'elle ne fuie à nouveau. Akiharu est comme l'eau : mouvante, insaisissable. Comme la pensée. Comme un voyage en bus qui ne suivrait pas d'itinéraire prédéfini.

Le soleil qui brillait ce matin vient de disparaître. Mes doigts engourdis peinent à taper sur le clavier. Je ne sais pourquoi je ressens le besoin d'écrire ces épisodes. Peut-être, un jour, feront-ils partie de mes mémoires.

Sonnerie de téléphone.

Je décroche.

28 Novembre 2015
Île sans nom de l'autre côté du pont Hakura
21h06.

Magnéto, *Petit éloge de l'errance*, Akira Mizubayashi, 2014.

> « C'est cet effort d'absence volontaire, de déracinement voulu, de distanciation active par rapport à son milieu qui paraît toujours naturel, c'est donc cette manière de s'éloigner de soi-même – ne serait-ce que momentanément et provisoirement –, de se séparer du natal, du national et de ce qui, plus généralement, le fixe dans une étroitesse identitaire, c'est cela et surtout cela que j'appellerai errance. »

« — Je ne m'attendais pas à recevoir un appel de toi, si tôt dans la journée.

— Il fallait que je te parle. Je repensais à ce que l'on se disait l'autre nuit. Et je me suis souvenu de ce livre que j'ai lu il y a peu. Encore un Japonais. Un Japonais comme toi qui pense que la seule voie pour vivre libre c'est de se déraciner. Moi je ne suis pas d'accord avec vous. Pas complètement en tout cas. »

Silence.

« — Je devrais plutôt dire que je ne suis pas intimement d'accord avec vous deux. Je comprends votre point de vue. Mais je ne peux pas l'intégrer intimement à ma vie. En d'autres mots je ne peux pas le faire mien, lui donner un sens intime, personnel.

— C'est parce que toi tu as un refuge. Un lieu saint dans lequel tu peux te réfugier. Un sanctuaire. Toi tu as la grotte de l'autre côté du pont Hakura.

— Toi aussi. Tu as ta caverne de montage. Ton mur aux écrans.

— Mais moi il faut que je me rende à l'évidence : j'ai déménagé quatre fois en un an. Je n'ai pas de lieu spécifique où poser mes valises. »

Magnéto. *Notes de Chevet*, François Gremaud, 2014.

> « Il fut une époque où le lien à la terre, au territoire était puissant. Fondateur en somme. Ceux qui partageaient la même terre étaient unis par elle. Depuis deux siècles l'homme a creusé intensément et la terre s'effondre aujourd'hui sous nos pieds. Alors il ne reste qu'à essayer de flotter ensemble par-dessus en tentant de recréer de nouveaux liens. »

« — Je n'aime pas que tu me cites.

— Tes paroles me faisaient penser à ce que tu écrivais déjà il y a quelques années. Sans même t'en rendre compte. Tu appelais déjà à errer. À créer des liens d'errance. »

Silence.

« — Si je t'appelle. C'est que j'aimerais comprendre. J'aimerais comprendre pourquoi cette errance est si importante pour toi. Après tout tu voulais écrire un mémoire là-dessus. »

Silence.

« — Pour l'instant je n'erre pas. J'attends que le bus arrive.

— S'il te plaît. Arrête de te cacher. J'ai envie que tu me parles. J'ai envie de comprendre. Un jour quelqu'un m'a raconté une histoire. C'était un homme qui avait des talents. Arrivé à un moment de sa vie, il a eu un choix à faire. Comme tout le monde. À vingt ans il faut choisir, même si après on se rend compte que l'on pouvait tout faire. Cet homme avait deux possibilités : devenir artiste ou devenir musicien. Et dans sa tête ces deux vocations étaient séparées par un gouffre imposant. La musique c'était la route, la défonce, l'alcool, le sexe et la mort facile au bout du compte. L'art c'était le calme de la retraite, le calme d'un refuge qu'on appelle l'atelier. La possibilité aussi, peut-être, de vivre plus longtemps. Et c'est à cause de ça qu'il est devenu artiste. Pour le calme de la retraite, pour fuir le chaos de la route. Toi tu as choisi la route. Moi j'ai choisi la retraite. Pourquoi ? Qu'est-ce qui te fait vivre ? J'ai besoin que tu trouves les mots pour me le dire. »

Trouver les mots. Pourquoi l'errance ? Pourquoi le déracinement permanent ?

« — Tu touches des points auxquels je n'avais pas pensés. Pour moi l'errance, la route ce n'est pas ce que ton ami définissait. L'errance c'est le point de non-retour. C'est la seule façon d'être libre.

— Comment ça ?

— Je ne parle que pour moi ici. C'est une dynamique personnelle. Tu sais bien que j'aime aussi à me retrouver seul dans la solitude de ma chambre. J'ai commencé le cinéma comme monteur. J'étais seul. Devant les écrans. Dans le noir. Avec pour seule compagnie celle des images. Et ce n'étaient même pas les miennes. Je montais les images des autres. Je dialoguais avec les images des autres. Jamais les miennes. Parce que je n'aimais pas ça. Parce que je n'avais pas le courage de me retrouver devant mes propres faiblesses. Faiblesses de cadreur. Faiblesses aussi d'être humain qui ne sait pas comment capturer, comment apprivoiser plutôt, le monde qui l'entoure. J'ai aimé la solitude de la chambre plus que tout. J'ai passé des années d'or à monter. Seul. Mais je crois qu'il est arrivé un moment dans ma vie où j'ai eu besoin de me frotter au monde. De ne plus simplement me retirer dans la chaleur du studio. Mes jambes avaient besoin de marcher. Sans que je ne le sache vraiment. Sans que je ne

le théorise. Ce que je te raconte là, c'est un récit *a posteriori*. C'est peut-être simplement une fable que je construis pour essayer de trouver du sens.

— Ce n'est pas grave. C'est ce que nous faisons tous. »

Magnéto. *Y aura-t-il copropriété dans l'espace de données ?,* Bill Viola, 1988.

« La vie sans montage n'a apparemment pas tant d'intérêt que ça »

« — Oui. Tu as sans doute raison. Je continue alors. Je crois que l'errant qu'il soit moine cherchant l'illumination loin des institutions monastiques, samouraï sans maître cherchant l'aventure sans avoir à répondre de ses actes ou cinéaste sans producteur cherchant un film en dehors de l'industrie devient un individu, disons, singulier. »

Magnéto. *Sur l'idée d'une communauté de solitaire,* Pascal Quignard, 2015.

« Le mot français de sanglier veut dire singulier.
Singularis porcus, singlier, sanglier.
Tel est le porc qui devient singulier.
C'est-à-dire qui devient solitaire au bout de son temps, au terme de ces jours,
qui quitte les siens,
qui quitte le groupe,
qui rejoint le cœur de la forêt.
Il y a une profond lassitude, chez les hommes,

depuis l'origine, qui naît de l'existence même des communautés des hommes.
Ce singulier désir d'être singulier, d'être seul, d'être solitaire, habite déjà les sociétés animales - les bandes, les harpailles, les essaims, les compagnies, les meutes.
La bête sauvage est appelée soudain à s'esseuler, à se précipiter, suivant un énigmatique désir qui persiste, vers une cache connue d'elle seule.
Plus rien n'importe pour elle que la recherche d'une « inimportunité » complète, dont le souvenir relève du premier monde.
Singulier désire obstiné de partir toutes affaires cessantes depuis des millénaires.
Singulier désire obstiné d'être seul, de mourir seul, qui remonte d'avant les temps des anciennes cavernes.
Un désir s'obstine dans la bête au sang noir à rejoindre le centre du plus ancien monde sauvage – à s'offrir seule à l'agression qui la tuera.
Sanglier, vieux samouraï.

Sangliers devenu porcs,
Aurochs devenu bœuf,
Loups devenu chiens,
Tigres devenu chats,
la domestication de la nature (l'appropriation d'animaux par d'autres animaux) a été un adieu – non prémédité – au fond de la vie. »

« — Ce texte est sublime. Mais je crois que justement il ne parle pas d'errance. Il parle de refuge. Il parle de cette quête de revenir à

l'endroit auquel on appartient. À l'état sauvage. À la tanière. Il y a quelque chose d'infiniment intéressant dans ce que tu ressors ici et qui vient compléter ce que je voulais dire par opposition. On croit qu'errer c'est être déraciné. Je pense sincèrement qu'il n'en est rien. En errance, on échappe simplement à certaines catégories. Il n'y a plus de chez-soi car le chez-soi est partout. Il n'y a plus de refuge car tout est refuge. La route est un refuge. Errer, c'est transcender la frontière, c'est devenir un carrefour. Un lieu d'échange, une place au croisement des expériences. Errer, c'est devenir un mouvement sans début ni fin. Errer, c'est échapper aux départs et aux arrivées, c'est ne plus se définir en tant qu'identité indépendante mais en tant qu'être interdépendant des phénomènes et des autres. Sur la route tout possède un impact sur toi, tout a de l'importance et si tu ne veux pas être sans arrêt déraciné, sans arrêt contrarié, il faut devenir souple. C'est ça l'errance, c'est apprendre à devenir souple. Apprendre à redevenir tendre. Je ne sais pas si le refuge a cette capacité de te rendre souple. Ou peut-être rend-il souple d'une façon différente. Une souplesse plus théorique, celle du moine sur son coussin. Une souplesse intérieure qui permet un nouvel état de conscience, ouvert sur l'intérieur. Au fond c'est sans doute le même objectif. Avec une voie différente.

— L'ouverture vers l'intérieur mène à l'autre. Le refuge c'est se retrouver seul à seul avec soi-même. Face à ses faiblesses, ses doutes, ses parts sombres. Le refuge demande une acceptation complète de soi-même.

— La route aussi. L'errant est seul. Et s'il voyage en groupe ce n'est jamais pour longtemps. La beauté de l'errance, c'est qu'elle transforme chaque rencontre en amitié, chaque auberge de passage en maison, chaque repas en repas de famille. Errer, c'est ne pas rester. Savoir que l'on ne reste pas empêche l'attachement. Il le transforme en amour véritable, inconditionnel. Et savoir que tous ces gens rencontrés continuent de marcher en ce moment, sur la même terre que moi, me rend heureux. Pas besoin qu'ils m'appartiennent. Pas besoin de passer le restant de mes jours avec eux. Avoir partagé un présent a été comme partager une éternité. Sans la peur, jamais, de se quitter ou de se perdre. L'errance est une solitude ouverte. Comme dans ce dont tu parles à propos du refuge. Quand tu es seul sur la route, les doutes remontent, les peurs, les vides. Il s'agit alors de les dépasser. Pratiquement. Et non plus par pure théorie. Sans doute que le refuge ouvre plus loin à l'intérieur, je ne te contredirai pas sur ce point. Mais comme je te le disais je n'avais jamais pensé à toutes ces questions avant aujourd'hui.

— Je comprends en un sens. Je peux te poser encore une question ?

— Oui. Vas-y.

— Est-ce que c'est seulement le fait de se déplacer qui crée l'errance ? Est-ce que tout marcheur, toute personne qui se déplace est un errant ?

— Non. Je ne crois pas. L'errant n'est ni un nomade, ni un exilé, ni un flâneur. Pas plus qu'un promeneur du dimanche. Le premier suit le cycle des saisons. Il possède un but, celui de suivre le gibier, les troupeaux, de trouver le bon pâturage en fonction du temps, du climat. On pourrait dire que le nomade suit le cours de la vie. Il produit un déplacement cyclique. Il revient toujours sur des lieux connus. Incessamment. Le nomade a un lieu de départ et un lieu de retour.

— Il suit les cycles des renaissances. L'errant essaie de s'extirper du *samsâra*. C'est ça ?

— En quelque sorte oui. »

Silence.

« — Oui tu as raison. Il y a une part de quête spirituelle dans l'errance. Une tentative d'atteindre un absolu. Cependant l'errance *ne naît pas* de cette quête. La quête, elle arrive après. Au départ l'errance c'est une sorte de *nécessité impérieuse*. Un besoin inconscient. C'est la tentative *d'échapper* à un étouffement qui ouvre *finalement* à la recherche de la liberté. Vaste programme. »

Silence.

« — L'exilé quant à lui se déplace pour fuir. Il *doit* partir. Non pas par besoin personnel mais à cause des circonstances extérieures. Il aurait sans doute aimé rester sur ses terres. Il avait sans doute un lien puissant avec sa terre que l'errant n'a pas. L'errant renie son appartenance. C'est pour ça que le modèle ultime pour lui c'est celui de l'apatride. Celui qui n'appartient à aucune nation. Qui ne compte que sur lui. Quant au flâneur, au promeneur du dimanche, celui là se balade. Le temps est de son côté, la société dans laquelle il vit lui correspond parfaitement. Il fait partie de ceux qui sont adaptés à leur milieu. L'errant est un *inadapté*. Quelqu'un qui étouffe et qui a besoin d'un nouvel air chaque jour. C'est quelqu'un qui ne peut pas rester et qui ne veut blâmer personne. L'errant n'est pas en rébellion contre la société, il ne lui fait pas la guerre. C'est simplement quelqu'un qui se rend compte de son incapacité à vivre dans le monde auquel il est censé appartenir et qui, face à ce constat, décide seul et délibérément, de sortir de ce monde. Il ne croit pas aux règles mais comprend qu'elles sont nécessaires à certains. »

Silence.

« — Finalement tu ne dis que des lieux communs.

— Certainement. Oui. »

Silence.

« — Certainement qu'apprivoiser la vie, sa propre vie je veux dire, c'est conquérir des lieux communs. Des choses admises depuis longtemps mais qu'il faut comprendre intimement comme tu disais. Il faut parvenir à faire siens les lieux communs. »

Silence.

« — Je me demande parfois si ce n'est pas ton métier qui te pousse à errer. Je me demande si ce n'est pas le cinéma qui t'a poussé sur les routes. Tu disais que tu avais passé des années d'or à monter et que tes jambes avaient commencé à vouloir marcher. Je crois que c'est le mouvement des images qui t'a mis en route. Il fallait que toi aussi tu deviennes un mouvement. Il fallait que tu te rapproches des images. Que tu fasses l'expérience de devenir un mouvement.

— Comment ça ?

— Les images, ce ne sont pas des entités fixes. Sans parler du mouvement inhérent qu'elles possèdent. Quand tu montes tu ne considères plus l'image seulement pour ce qu'elle est mais

aussi dans son rapport aux autres. Faire un film c'est créer un mouvement entre des mouvements. Des aller-retours constants entre les images, ce qu'elles représentent et ce qu'elles veulent dire.

— Oui. C'est ce que Dziga Vertov appelait les *intervalles* et Eisenstein le *conflit* entre les *fragments*. Ce qui se rapproche chez moi de la notion de *frontière*. Tu sais, on a souvent tendance à voir la frontière comme un lieu de séparation, un lieu de division. Mais je crois que c'est tout le contraire. C'est un lieu de rassemblement, un endroit où les gens se croisent. C'est pour ça que le Népal est si riche. Parce qu'il se trouve au croisement de l'Inde et du monde sino-tibétain. Et parce qu'il n'exclut ni l'un, ni l'autre. Il les agglomère. Il crée un monde supérieur à la somme des deux autres. La frontière c'est un vide qui se remplit par l'échange. Entre deux images dans un film, il y a un vide que le cerveau, le cœur, remplissent. C'est là que peut naître le sens. S'il n'y a pas de rencontre, de confrontation, rien ne se passe. Ça ne veut pas dire que tout se passe toujours sans heurt. Mais c'est comme pour faire un feu. Il faut un frottement pour produire une étincelle et embraser le bois sec. Parfois on crée un endroit où se réchauffer, parfois un feu de forêt dévastateur.

— Même un feu de forêt permet de faire naître autre chose. La cendre nourrit la terre.

— Je reconnais bien là ton côté shinto, si je peux me permettre.

— Peut-être. Mais je crois plutôt que tu projettes sur moi ton propre côté animiste. Ou optimiste. Celui qui te fait dire que même la plus grande catastrophe donne naissance à quelque chose.

— Peut-être que le *big-bang* était une catastrophe pour l'univers précédent le nôtre.

— Peut-être que Fukushima est une bénédiction pour le monde qui viendra après nous. »

Silence.

« — Il ne faudrait pas tomber dans le relativisme.

— Non. Il nous faut continuer à nous battre pour ce qui nous fait vivre. »

Silence.

« — Un jour un producteur m'a dit : « vous faites du film-guérilla. ». Mais je n'aime pas ce mot. Faire un film ce n'est pas faire une guerre. Il est tellement symptomatique ce mot. Moi j'ai toujours aimé le moment où les mots arrêtent de devenir des mots. Le moment où on se rend compte qu'un mot n'est pas innocent. Qu'il porte en lui tout son environnement, tout son monde. Ne pas le savoir c'est rester aveugle. Ne pas le comprendre c'est rester dans l'illusion. Alors cette guerre ? Elle se rapporte à quoi cette guerre ? »

Silence.

« — Ce producteur, il m'a dit : « Vous faites du film-guérilla, vous n'avez pas besoin d'argent. » Alors c'est ainsi. La guérilla elle ne se rapporte pas au film en lui-même mais à sa production. Et la guerre alors, celle des maquisards, elle se fait contre la brutalité des institutions et de la production. Toujours tout se rapportera à l'argent. La guerre en premier lieu. Mais faire un film. Ça n'a rien à voir avec l'argent. Ce n'est pas faire une guerre. Faire un film c'est ouvrir les yeux, les oreilles et l'intelligence à ce qui se passe. Autant en soi qu'à l'extérieur. Faire un film c'est tenter d'apprivoiser le monde. Simplement. J'ai, comme tout le monde, eu des envies de guerres. De révoltes. De tueries. Mais non. Je ne pars pas en guerre. Je préfère continuer à marcher et à trouver, sur chaque chemin une raison de m'émerveiller. Je ne suis pas un soldat. Je suis un errant. Alors me battre, oui. Mais avec l'amour. C'est ça mon programme. Et je crois qu'en un sens c'est aussi une lutte contre le relativisme justement.

— J'aimerais avoir ton engagement. Tes certitudes.

— Ne crois pas que ce soit simple. Ne crois pas que je me lève chaque matin avec courage et détermination. Je ne suis pas un dieu.

— Non. Tu essaies simplement d'être un être humain.

— Est-ce que tu crois que c'est facile ? Je veux dire : est-ce que tu crois que c'est facile pour quelqu'un sur cette planète de devenir un être humain ? De mériter pleinement ce statut ?

— Je n'ai jamais bien compris ce que tu voulais dire par là.

— Te rappelles-tu l'histoire que nous avait racontée Orochimaru dans sa boutique ?

— Laquelle ?

— Celle du bouddha et des mondes d'existences.

— Oui je me souviens. Lors de ses enseignements le bouddha parlait des réincarnations successives dans les six mondes : celui des dieux, celui des demi-dieux, celui des animaux, celui des démons affamés, celui de l'enfer et celui des êtres humains, monde privilégié pour atteindre la libération du cycle des renaissances.

— Exactement. Mais pour Orochimaru, le cycle des renaissances n'est pas un cycle qui dépasse notre existence présente.

— La mort est une transformation. Et le bouddha utilise une métaphore. Dans notre vie nous nous transformons à chaque instant et certains moments peuvent être vus comme des morts. Après ces morts nous traversons des états intermédiaires. Des états où nous ne vivons plus véritablement. Des moments où nous attendons de nous réincarner en un être véritablement vivant.

— Et cet être peut être un dieu, un demi-dieu, un animal, un esprit affamé, un habitant de l'enfer

ou un être humain. Tout le monde en a déjà fait l'expérience. Prenons l'exemple d'une disparition, la mort d'un être cher, une rupture. C'est la fin de tout un monde. Et lorsqu'on sort de notre torpeur on peut réagir de beaucoup de façons différentes. On peut devenir un être complètement différent : déchiré par la tristesse, affamé par les envies, fier comme un demi-dieu...

— La plus sage serait donc de se comporter en être humain. Mais qu'est-ce que c'est qu'être humain ?

— C'est être ouvert, aimant. Peu importe les circonstances extérieures. C'est être heureux sans attendre que le monde nous apporte de quoi l'être. C'est découvrir que tout ce qui se passe ne peut pas avoir d'influence sur nous-même au-delà de ce que l'on décide.

— Je comprends. Mais tu crois que tu peux parler de tout ça sans que l'on te taxe d'exotisme ? Toi tu es un enfant européen. Un enfant du judéo-christianisme. Est-ce que ta vision spirituelle ne peut pas t'être reprochée dans le monde dans lequel tu vis ?

— On me la reprochera sans doute. Si l'on ne comprend pas que le bouddha n'est pas pour moi un être mythique, une entité lointaine séparée de moi. Si l'on ne comprend pas que ce que je te raconte, ce que je te dis naît d'une expérience personnelle, vécue. On se méprendra peut-être. On parlera d'exotisme. Un exotisme facile permettant

de justifier des prises de positions, disons, originales. Et de l'exotisme, il faut que je l'avoue, il y en a sans doute dans mon travail. Puisqu'on ne peut pas dire que mon errance se passe chez moi. Je ne pars pas rencontrer *n'importe quel autre*. Je pourrais faire mon travail autour de chez moi. Je pourrais errer à Caen, je pourrais partir faire la chronique d'un petit village français. Au lieu de ça, je parcours des milliers de kilomètres pour chercher un regard, un sourire. Ce ne peut pas être un hasard. C'était sans doute une fuite de mon territoire au départ. Ce que Mizubayashi appelle cet « effort de déracinement permanent ». Peut-être que tout naît de là. Que tout est lié. Tout à l'heure nous parlions du refuge. Je te parlais du moine assis sur son coussin. Peut-être qu'après des années passées assis sur mon coussin il fallait que je devienne un *unsui*.

— Un moine errant, *libre comme les nuages et l'eau*. »

J'ai laissé passer quelques bus. Il fait froid. Mes doigts engourdis peinent à tenir le téléphone. Il va falloir monter dans celui-ci. Je n'aime pas téléphoner dans le bus. Parce que le voyage aussi court soit-il n'appartient qu'à moi. Et surtout parce que je n'aime pas être écouté. J'aurais sans doute plus avancé en restant assis sous cet abribus qu'en montant dans n'importe lequel des véhicules qui est passé devant moi pendant cette conversation. Parfois,

il est étonnant de constater combien la vie nous emmène sur des chemins que l'on n'entrevoyait pas. Aujourd'hui pour la première fois de notre existence nous raccrochons alors que la ligne de changement de date ne nous sépare pas.

Troisième conversation
Un jour de plus sans mémoire.

31 décembre 2015
Train 33521, quelque part entre Le Mans et Caen
19h23

Les vacances de Noël ont toujours quelque chose de frustrant. J'aurais aimé pouvoir commencer mon mémoire. Pouvoir, au moins, poser quelques mots sur le papier. Cela fait quelque temps qu'Akiharu ne m'a pas appelé et je commence à sentir que mon cerveau rouille. Peut-être est-ce simplement le trop plein de victuailles et d'alcool engendré par les fêtes.

Peut-être.

Le train entre Le Mans et Caen n'avance pas bien vite. Il s'arrête trop pour être qualifié d'efficace. Moi ça ne me dérange pas ; au contraire. J'aime bien voir le paysage défiler. Et j'aime

regarder les petites gares. Ceux qui y montent ou qui y descendent. Les petites gares ont toujours eu sur moi une sorte d'effet de fascination. La fascination qui nous guette quand on se retrouve devant quelque chose qu'on ne connait pas. Dont la seule expérience que l'on puisse avoir est celle d'un spectateur derrière une vitre. Oui c'est exactement ça. Les petites gares ont sur moi le même effet qu'un film sur la Chine par exemple. Je vois quelque chose que je connais déjà par un grand nombre d'images mais dont je n'ai jamais fait l'expérience. J'aime regarder les visages de ceux qui fréquentent ces gares-là. Comme j'aime regarder le visage de Jing Dong Liang et de Zhao Tao dans *Au-delà des montagnes* de Zhang-ke Jia. Ils sont pour moi des énigmes. Ils sont pour moi des mystères.

Je pourrais sortir du train dans une petite gare un jour. Je pourrais. Mais je crois que j'irai en Chine bien avant ça. C'est drôle. Est-ce que je manque de courage dans mon propre pays ? Ou est-ce que je veux me laisser quelques barrières ? Comme pour me dire que je n'ai pas envie de tout connaître. Puisque de toute façon je n'en aurai jamais le temps. Ou alors c'est une simple question de priorité. Et la nourriture chinoise est meilleure que celle des gares.

Sonnerie de téléphone.

Je décroche.

1er janvier 2016
Île sans nom de l'autre côté du pont Hakura
3h27

« — Je suis dans le train. Laisse-moi le temps de rejoindre la passerelle. »

La conversation sera bruyante. Mais je ne veux pas rater Akiharu aujourd'hui. Comme lorsqu'on sait parfois qu'il faut faire demi-tour pour parler à quelqu'un qu'on aime tout de suite, parce qu'il n'y aura sinon plus aucune chance de l'apercevoir.

« — Ce que j'aime dans les voyages en train, c'est l'oubli.

— L'oubli ?

— Je ne sais pas pour toi, mais chaque fois que je prends le train, je suis incapable de me souvenir de ce que j'ai fait entre le moment où je suis monté et celui ou je mets le pied sur le quai de la gare. Comme si ce temps-là était une pure perte. Le train est silencieux, calme. C'est un cocon en mouvement. Un temps hors du temps.

— Ce doit-être pour ça que j'aime les trains lents. Quand le cocon va trop rapidement. Le changement est trop brutal. On se retrouve dépaysé sans avoir le temps d'intégrer le fait que l'on est parti. »

Silence.

« — Le train, comme l'avion. C'est un voyage sans mémoire.

— Oui. Tu as raison. Et aujourd'hui sera un jour de plus sans mémoire. Je crois d'ailleurs que je prends trop de trains. Je fais trop d'aller-retours pour que je puisse garder quoi que ce soit en mémoire.

— Moi je crois que c'est une autre raison de pourquoi tu fais des films. Tu as toujours refusé de le dire parce que tu n'aimes pas ce mot trop facile. Parce que tu as trop entendu cette notion. Parce que tu te refuses, par fierté, orgueil ou bêtise à parler de la même chose que tout le monde.

— Oui. On se retrouverait encore à dire des lieux communs. Je l'ai trop entendu ce mot. À l'école ou quand je parle à d'autres cinéastes. Il revient toujours au bout d'un moment. Et c'est vrai que je ne le supportais pas pendant très longtemps.

— Pourtant l'autre jour, tu parlais de ton arrière-grand-père. Avec une certaine admiration dans la voix. Quand tu me parlais de ce vieil homme occupé à rédiger ses mémoires, je me suis dit que finalement tu faisais pareil et que tu n'étais qu'un idiot.

— De faire pareil ?

— Non de ne pas l'assumer. »

Silence.

« — D'ailleurs ce n'est pas pour rien que ton travail se rapproche du documentaire. Tu ne fais pas de fiction. Tu dis toi-même que tu ne sais pas en faire. Tu dis toi-même que tu ne sais pas partir d'une situation que tu n'as pas vécue. Tout ton travail naît de là : de la réminiscence. »

Magnéto. *Ménon,* Platon, IV siècle avant l'ère commune.

« Car en effet, le fait de chercher et d'apprendre, c'est en somme une remémoration »

« — Dans le cas du *Ménon* c'est différent tu le sais bien. Il s'agit de réapprendre ce que notre âme aurait oublié.

— Le *Ménon* est un levier.

— Comment ça ?

— Ce que je veux dire c'est qu'il y a une sorte de parallèle à tirer dans tout ça. Je parlais de réminiscence et c'est ce que Platon décrit très bien dans ce texte. On peut ne pas être d'accord avec la métaphysique qui s'en dégage, ce n'est pas le problème qui nous occupe aujourd'hui. Ce que j'aimerais te faire comprendre c'est que pour le philosophe l'apprentissage se fait par remémoration et c'est exactement ce que tu fais dans tes films. Tu vas chercher dans tes souvenirs (ce sont forcément les tiens puisque c'est toi qui a filmé. En particulier dans tes films récents).

Tu vas chercher dans tes souvenirs de quoi apprendre de toi-même. Tu m'as souvent parlé d'apprivoisement du monde. Tu m'as souvent dit que le travail de l'artiste c'est cela. Tu le disais même dans un film. Tu n'aimes pas que je te cite mais je veux te faire comprendre. Je veux te faire assumer ça, parce que tu es trop plein de peurs. Et que ce n'est plus le moment d'être apeuré. »

Magnéto. 馬, François Gremaud, 2014.

> « – En peignant ce qui lui faisait peur, l'homme l'a apprivoisé. En peignant, il s'est mis à le contrôler, à devenir plus grand que tout ce qui l'entourait, que tout ce qui lui faisait peur. A défaut de comprendre sa place dans le monde il en a créé un dans lequel il avait tous les pouvoirs.
> – Tu penses que l'art c'est une question de place, que les artistes aujourd'hui ne comprennent pas ce qu'ils font ici, qu'ils essaient d'apprivoiser le monde comme le faisaient les hommes d'il y a trente-deux mille ans ?
> – Si l'art est un moyen de se faire une place dans le monde, alors oui tous les artistes qui descendent du premier homme qui a peint le premier cheval sur la paroi de la première grotte ce sont des gens qui essaient de voir autrement, qui essaient d'apprivoiser le monde dans leurs œuvres comme tu dis. »

« — Si tout travail artistique pour toi est une tentative de comprendre le monde, je crois que tu dois aller plus loin dans ta réflexion. Moi

je crois qu'en un sens, tes films n'essaient pas simplement d'apprivoiser le monde. Tu essaies de *réapprivoiser* ta mémoire. De la faire tienne. On parlait du montage l'autre jour et quand tu montes tu ne fais que ça. Tu réaménages tes souvenirs. Comme si tu avais besoin de ça pour les comprendre, pour *te* comprendre. Comme si tu palliais une déficience. Tu ne sais pas comment te comporter avec ton passé, avec ce qui reste de toi à un moment donné alors tu fais un film. Et aujourd'hui, tu es tellement habitué à faire des films que tu as besoin d'en faire quand tu vis des expériences impossibles à ingérer en temps normal. Tu te nourris de voyages et tu fais un film pour le digérer. Et tu ne penses même plus pouvoir partir en voyage sans faire de films. C'est devenu une partie de toi, une partie de ton fonctionnement. Tu te remémores comme pour t'assurer que tout ce que tu as vécu est bien réel. Tu parles souvent de solitude et je crois que cette solitude n'est possible que parce que tu fais des films. Parce que tu partages ce que tu as vécu. Dans le fond tu as besoin de ce regard extérieur pour te certifier que ce que tu as vécu était vrai. Alors, faire des films, est-ce que ce n'est pas simplement une excuse plutôt qu'un programme existentiel comme tu le qualifiais la dernière fois ? »

Akiharu n'a pas l'habitude d'être tendre. Elle dit ce qu'elle a à dire. Ce n'est pas de la brutalité. Non. Simplement elle aime comprendre et dire. Elle aime être claire. Elle ne craint pas de blesser parce qu'elle cherche à avancer *avec*. Ce n'est pas pour rien si cette relation téléphonique se poursuit, sans guerre d'égo, sans blessures. Lorsqu'on se pose des questions, qu'on se réfute ce n'est pas pour avoir raison. La raison n'a rien à faire de nos histoires. Je crois simplement qu'elle essaie de me rendre meilleur. Qu'elle essaie de me faire voir ce que l'habitude, la routine m'empêchent de voir. Je passe ma vie à penser, à théoriser, à conceptualiser. Et souvent quand on cherche trop, on se perd dans un labyrinthe et on ne finit par ne plus voir ce qui est important. Je ne veux pas dire qu'elle ait toujours raison. Simplement elle sait où appuyer pour faire entrer un rayon de compréhension dans mon idée. J'ai toujours aimé une phrase de la chanson *Anthem* de Léonard Cohen qui dit « There is a crack in everything/ That's how the light gets in. » Akiharu c'est le vecteur, elle sait où voir la brèche, comment la pénétrer et faire que les choses s'illuminent. Elle est un *satori* à elle toute seule. Ou plutôt elle est *l'instrument du satori*.

« — Il y a beaucoup de choses dans ce que tu dis. Beaucoup. Et tu as sans doute raison sur plus d'un point. Je vais essayer d'être méthodique et de ne rien oublier. Mais c'est difficile. Tu me demandes d'avoir de la mémoire dans un train. »

Silence.

« — En fait, il y a deux entités à prendre en compte dans ce que tu dis : moi et les autres. Autrement dit l'auteur et le spectateur. Et c'est comme ça que tout artiste travaille. D'abord seul et pour lui-même. Tout pourrait s'arrêter là. Je pourrais travailler pour moi, pour reconstruire ma mémoire, digérer mes expériences, c'est vrai. Pourtant il y a cette nécessité de partager. Est-ce que c'est pour rendre les choses réelles ? Peut-être en un sens mais ce serait oublier que le film a un sens, un message. Il me semble que dans ton jugement tu oublies un point. Certes je refabrique une mémoire. Certes je travaille avec mes souvenirs. Mais ils ne sont qu'une matière première. Dans le fond je parle de choses qui dépassent ma propre expérience. Ce que je veux dire, c'est que je ne fais pas des carnets de voyages. Je ne me contente pas de dire ce que j'ai vu et ressenti. Dans ce cas là effectivement le film ne serait qu'une excuse. Peut-être qu'il en est une, *en partie*. Au début au moins, l'occasion de rendre le voyage intéressant ou simplement même de le rendre *possible*.

— Comment ça ?

— Il donne au voyage une raison.

— Il ne devrait pas y avoir besoin d'une raison.

— Il ne devrait *peut-être pas* y avoir besoin de raison. Mais dans mon cas, c'est ce dont je me rends compte *a posteriori*, j'avais besoin d'une raison pour me mettre en marche. Et le cinéma me l'a apportée. Alors il redevient un programme existentiel justement.

— Dans le fond, tu n'a pas à te justifier. Ça n'a pas vraiment d'importance.

— Si. Ça en a justement. Parce que ce sont des questions qui m'ont taraudé pendant longtemps. Pourquoi je le fais ? Je crois que c'est une question qu'il faut sans cesse poser parce que justement, dans cette histoire, je ne suis pas tout seul. J'entraîne un spectateur. Et cette personne ne doit pas être un *faire-valoir*. Elle ne doit pas être simplement quelqu'un qui certifie, qui donne du poids à mon expérience. On parlait l'autre jour de cette relation auteur/spectateur. Il doit d'agir d'un enrichissement mutuel. Sur le plan symbolique au moins. Et pour moi le simple souvenir d'une partie de ma vie n'est pas enrichissant pour le spectateur. Parce que ma vie n'est pas exemplaire, n'est pas merveilleuse. Elle n'est pas quelque chose qu'il faudrait partager. Ce qu'il faut partager dans le fond c'est la *vision*. La vision que j'ai de ce monde que je traverse. C'est dire ce qui compte, ce qui me touche, ce que je trouve

important. C'est un devoir de témoignage au final. Je te disais l'autre jour, qu'une œuvre est une *réaction* au monde. Et c'est cette réaction qui est importante, qui fait le cœur de ma pratique. Parce que je contemple les choses, celles qui vont, celles qui sont un peu plus noires. Et je me pose plein de questions auxquelles j'essaie de répondre. Et c'est cette réponse qui est importante. La réponse à un état de fait. *L'Espace bleu entre les nuages* par exemple, c'est ma réponse à la question de la disparition, du deuil. C'est ce qui devait clore l'interrogation qui m'a prise un jour d'été 1997 en voyant une momie dans un petit musée. Qu'est-ce que je fais de la mort ? Qu'est-ce que je fais de la disparition ? Comment je vis ? Comment je le vis ?

— Et ces questions que tu te poses. D'autres se les posent. C'est ça ? Tu veux apporter une pierre à une réflexion plus globale ?

— Je crois que c'est ça oui. Ça pourrait paraître prétentieux.

— Je ne sais pas. Il y a deux phrases qui me viennent en tête. D'un Japonais encore. Et de Marker qui parle de Godard. Je pense que ça devrait suffire. Laisse-moi le temps de les trouver et de les programmer à la suite. »

Magnéto. *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond,* Haruki Murakami, 2009.

> « Et si je me sers de moi comme exemple, moi qui écris depuis longtemps : c'est précisément ma capacité à déceler certains aspects d'une scène que d'autres ne voient pas, à ressentir autrement et à choisir des mots qui diffèrent de ceux des autres qui me permet d'écrire des histoires. À cause de cela, nous nous retrouvons dans cette situation extraordinaire dans laquelle un certain nombre de gens lisent ce que j'ai écrit. Le fait que je sois moi et personne d'autre est donc l'un de mes plus grands atouts. »

Magnéto. Chris Marker, in *Image et Son,* numéro 213, « entretien avec Chris Marker », R. Ritterbusch, février 1968.

> « [À propos de Jean-Luc Godard] Plus il a été franc et modeste en décrivant ses conflits intérieurs, plus on l'a accusé d'être vaniteux. À mon avis, il est arrivé dans le film à un très haut degré de franchise et d'ouverture. Il dit « me voici » et se soumet à son propre jugement comme le fait rarement un artiste. »

« — Ce n'est sans doute pas une question de prétention donc. On en revient encore à ce que l'on disait en novembre. L'artiste ne parle que pour lui. Et avec ce qu'il a. Avec ce qu'il est. Et comme le dit Murakami (et je sais que tu

aimes particulièrement ses écrits), comme le dit Murakami, c'est une chance pour un artiste d'être lui-même. Ce n'est pas de la vanité, ce n'est pas de la prétention. C'est peut-être même un signe d'humilité. Je regardais la définition de ce mot il n'y a pas si longtemps, et l'encyclopédie disait que l'humilité c'est se reconnaître tel qu'on est. Avec ses forces et ses faiblesse. Reconnaître ses qualités n'est pas un exercice pour les prétentieux. Et finalement je ne crois pas que tu essaies de dire dans ce que tu fais que tu as trouvé la réponse. Tu n'imposes pas ton point de vue en voulant dire que c'est le meilleur.

— Non. J'essaie simplement de partager une réponse que j'ai trouvée et qui me semble, disons, *raisonnable*, *valable*. Et ce n'est pas pour rien que la narration de mes films tient de la lettre ou de la conversation. Tous mes derniers projets sont des lettres : *Les Notes de chevet*, *Les Correspondances*, *Les Lettres asiatiques*. Ce n'est pas un hasard, ils s'adressent à quelqu'un tous ces projets. Et à quelqu'un qui n'est pas moi. Cette mémoire que je fabrique, elle est à *partage*r. Elle est *une matière de réflexion*. »

Magnéto. *Immemory,* Chris Marker, 1997.

> « Que le sujet de cette mémoire se trouve être un photographe et un cinéaste ne veut pas dire que sa mémoire est en soi plus intéressante que celle du monsieur qui passe (et encore moins de la dame), mais simplement qu'il a laissé, lui, des traces sur lesquelles on peut travailler. »

« — C'est ça, je ne fais que fabriquer des traces. J'essaie de rendre tangible la chose la moins tangible du monde. La mémoire. Ce qui se passe à l'intérieur. J'essaie d'ouvrir une porte vers l'intérieur.

— Non ce n'est pas une plongée mais une projection comme on le disait l'autre jour. Une stéréo. Je dirais plutôt que tu projettes vers l'extérieur. Tu le disais tout de suite, tu écris des lettres et la lettre, elle induit forcément un déplacement. Un déplacement dans l'espace et dans le temps. Tu écris toujours dans un présent qui sera le passé pour celui qui te lit, qui reçoit ton film. Et c'est encore plus prégnant pour toi qui n'écris à personne en particulier mais à tous ceux qui tomberaient sur tes films. Il y a une multitude de présents auxquels tu t'adresses. Et pourtant le matériau de base c'est ton passé. Puisqu'on ne fait jamais un film sur le moment. C'est une grande différence avec la photographie. La photographie elle montre un instant mémorisé. Le film, lui, il est obligé de construire une mémoire. Parce qu'il fonctionne comme elle. Par *association d'idées*.

— Oui le montage c'est exactement ce que tu décris là. Le principe même du montage c'est celui du fonctionnement de l'esprit humain. C'est exactement ce qui se passe dans cette conversation. On part d'un sujet donné et on glisse au fur et à mesure d'une idée à une autre jusqu'à atteindre une autre idée complètement différente.

Dans un film les images se succèdent et les sens apparaissent. C'est la même plasticité que dans le cerveau humain. Un ensemble de possibilités, de sens qui prennent un chemin et qui créent un film, une pensée, un fil d'Ariane.

— Et alors le film est un parcours balisé. Un chemin pour ne pas se perdre dans ta mémoire.

— Je crois qu'il nous faut à ce moment de la réflexion passer de l'autre côté du miroir.

— Comment ça ?

— On en arrive au moment où le film n'est plus *simplement*, n'est plus *seulement* ma mémoire. Il devient une mémoire qui ne m'appartient plus. Elle se donne à explorer. Et le spectateur peut la faire sienne. Comme sur la route, tu partages.

— Comme un repas lancé dans le temps et l'espace.

— Comme un repas lancé dans le temps et l'espace, oui. Tu as beau avoir cuisiné le plat, c'est celui qui le mange qui le goûte. Et ça lui rappellera peut-être des choses qui te dépassent. Qui ne t'appartiennent pas. C'est en ça que le film n'est pas seulement un parcours balisé. Parce que les embranchements que peut prendre le spectateur, je ne les connais pas. Ils ne sont pas à moi. Quelqu'un qui serait allé au Népal par exemple, ne verra pas *L'Espace bleu entre les nuages* comme celui qui n'a jamais pris la route. Et *vice versa*. Chacun le prendra avec son vécu. Et le film pourra appartenir à tous ceux

qui le veulent. Comme lorsque je regarde *Sans Soleil* par exemple. À chaque fois, je comprends quelque chose en plus, quelque chose de différent parce qu'entre deux visionnements j'ai grandi, j'ai changé. Finalement construire un film c'est construire une carte de la mémoire qui ne serait pas complètement précise. Dont les contours seraient flous. Un ami me disait l'autre jour : « On ne pense pas en *full hd*, les pensées restent floues. Sans forcément beaucoup de détails. Moi j'essaie de filmer pareil. » Je trouve que c'est une belle façon de voir les choses. Il n'y a pas besoin de vouloir tout contrôler. Il n'y a pas besoin de vouloir tout définir. J'aime bien quand les gens viennent me voir après avoir vu un de mes films et me posent une question. « Cette partie me semble obscure. Qu'est-ce que tu as voulu dire ? Qui est Orochimaru ? C'est quoi le pont Hakura ? » Ce que j'aime c'est les regarder et leur répondre simplement « C'est ce que vous voulez. Ce que vous voulez bien en faire. C'est le moment où je perds le contrôle. Le moment où j'arrête de vous tenir par la main. Ma mémoire je vous l'offre. Mais il y a une partie qui n'est pas accessible. Pas comme ça en tout cas. Il faut chercher. » C'est un peu prétentieux ce jeu du mystère. C'est de la séduction. C'est la même volonté qui guide le début d'une vie amoureuse. Partager quelque chose c'est aussi oser dire qu'il y a une partie de nous qui échappe à la saisie. Je pourrais tout

expliquer dans les moindres détails. Est-ce que ça aurait de l'intérêt ? Je ne crois pas. Certains y trouveraient de quoi rassurer leur curiosité sans peur de se tromper. Ils trouveraient de quoi rassurer leur volonté de tout comprendre, de tout saisir. Mais je ne crois pas que ce soit utile. Parce que c'est le mystère qui pousse à avancer. C'est parce qu'on ne comprend pas l'univers qu'on veut aller sur Mars. Et moi c'est pour ça que je ne sors jamais du train dans les petites gares. Je préfère garder le mystère.

— Qu'est-ce que tu racontes ?

— C'est une réflexion que je me faisais. J'irai en Chine bien avant de descendre du train dans une petite gare.

— Et quand viendras-tu me voir ? »

Silence.

« — Si je venais te voir, tu perdrais toi aussi le flou qui t'entoure. Tu deviendrais vraie. Je ne sais pas si j'en ai envie. Et pour venir, il me faudrait passer le pont Hakura, tu sais bien que je ne suis pas encore prêt.

— Ce n'est pas à toi d'en décider. »

Silence.

« — Je te laisse finir ton année tranquillement dans un train sans mémoire. Tu descendras dans la gare de ton choix. D'ici je perçois que le nouveau temps qui arrive continuera de nous apporter de quoi partager. Je suis contente que tu sois le premier à qui j'ai parlé cette année. Je t'embrasse. Viens me voir. Un jour. Quand tu pourras. »

Elle raccroche. Le train continue sa route lentement. Les petites gares continuent de défiler porteuses de tout leur mystère. Encore une fois nous avons fini par parler de choses qui m'échappaient. C'est lorsqu'on parle que quelque chose émerge. Tout d'un coup on met des mots qu'on ne pensait jamais pouvoir trouver. Et on se dit : « Oh ! J'ai découvert ce que je cherchais. »

Contrairement à Akiharu je ne sais pas ce que l'année apportera de nouveau, je n'ai jamais bien cru qu'un simple changement de date puisse faire naître quoi que ce soit. Mais je me trompe souvent.

Quatrième conversation
Rien n'est définitif.

24 janvier 2016
Hippodrome d'Argentan
16h32

Regarder des chevaux courir en rond sur une piste balisée n'a rien de particulièrement passionnant. Surtout lorsque l'intérêt premier de la chose n'est pas la course en elle même mais l'argent qu'elle peut rapporter.

Ça doit faire maintenant deux ans que je passe mes dimanches, assis dans le froid, à regarder à travers un écran de contrôle et à suivre avec ma caméra des animaux s'user pour le bonheur (et sans doute beaucoup plus souvent pour le malheur) des parieurs de tous bords. Peu importe si *Duchesse de Cocagne* ou *Sprint Blue Fever* gagne, pour moi il suffit de suivre le parcours, de cadrer comme il faut et de vérifier ma balance des blancs de temps en temps. Godard appellerait sans doute ça *le degré zéro du cadreur*. Mais que

voulez-vous, il faut bien gagner sa vie. Et puis ce travail m'aura au moins permis de me remettre à lire des romans.

Entre chaque course, je me perds dans un Murakami dont j'ai lu la totalité de l'œuvre sur les hippodromes. Si bien que dans mon cerveau, *Murakami* et *courses de chevaux* sont inextricablement liés. Aujourd'hui je n'ai plus rien à lire de l'auteur japonais. J'en ai fait une fois le tour. Peut-être que je devrais recommencer mais je n'aime plus tellement lire de livres dont je connais déjà la fin.

Cinquième course. Le téléphone sonne au moment du passage du premier tournant. Personne ne m'appelle jamais le dimanche. Les amis ont intégré que je passe mon jour de repos dans un monde complètement différent. Tellement différent que je peine parfois à comprendre le lien qui existe entre mes journées hors des hippodromes et celles où j'y suis. Je suis ici dans une bulle spatio-temporelle. Même les conversations que j'entretiens par sms avec certaines amies prennent une coloration différente. Sans parler de Roxane avec qui nous ne parlons qu'ici. Parce qu'ici rien ne me retient à ma vie. Même si l'aura de mystère s'envole peu à peu à mesure que le temps passe, je reste hors du temps. Il faudrait d'ailleurs que je fasse attention à ne pas rester travailler trop d'années dans ce monde. Je risquerais de me

retrouver piégé et de ne plus pouvoir en sortir. Comme dans un livre de Murakami.

Derniers deux-cents mètres. Le téléphone sonne encore. Les derniers deux-cents mètres c'est la phase importante. Ce sont ces images là que les juges vont regarder à s'en faire pleurer les yeux pour essayer de voir si, oui ou non, les vainqueurs n'ont pas fait de fautes. Je suis à la caméra deux aujourd'hui. *Axe avant*. Autant dire que c'est la partie de la course où je ne dois pas commettre de faute moi non plus. Il reste vingt secondes de course à ce moment-là, trente si les chevaux ne sont pas bons. Et ce téléphone qui n'arrête pas de sonner commence à m'emmerder. Je devrais l'éteindre pour la prochaine.

Fin de la course. Je bloque la caméra sur la ligne droite. J'enlève le casque d'ordre. Le téléphone sonne au moment où je glisse ma main dans ma poche. Je veux répondre un peu sèchement. Mais c'est Akiharu au bout du fil.

25 janvier 2016
Île sans nom de l'autre côté du pont Hakura
00h36

« — Pourquoi tu ne décroches pas ? Je te dérange ?

— Non. Je suis au travail. Mais j'ai le temps, la course vient de se terminer. La prochaine n'est pas tout de suite. C'est la première fois que tu m'appelles alors que je travaille. Ça ouvre une nouvelle porte entre les chevaux et le Japon.

— Une nouvelle porte ?

— Rapport à Murakami que je ne lis qu'ici.

— Tu es un étrange garçon.

— Peut-être que je ne suis qu'un personnage du livre que Murakami est en train d'écrire. Peut-être que je ne suis qu'une fiction.

— Tu dis toujours que tu aimerais vivre comme un personnage de fiction, que tu essaies de vivre ta vie comme si tu étais dans un roman. Je crois que tu ne sais plus faire la différence entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas.

— Toi non plus.

— C'est pour ça qu'on peut se comprendre. Moi je crois que la seule différence entre nos vies et celle des romans c'est l'ennui, le quotidien. La grande différence finalement c'est l'ellipse.

— L'ellipse ? Comme au cinéma tu veux dire ?

— Oui c'est ça. Le romancier, il coupe toujours les moments où il ne se passe rien. Alors que nous,

on est obligé de vivre avec. D'attendre que ça passe jusqu'au moment où il se passera quelque chose d'intéressant. Quelque chose qui méritera d'être dans notre histoire. »

Silence.

« — C'est pour ça que toi tu te racontes des histoires. Pour combler le vide en fait. Le vide qui te prend quand tu es sur un champ de course.

— Peut-être. Et je fais des films pour la même raison ?

— C'est la suite logique de notre conversation de la dernière fois. On a déjà dit pourquoi tu faisais des films il me semble. Pour créer une mémoire. Mais il y a quelque chose dont nous n'avons jamais parlé. C'est drôle. C'est pour ça que je voulais t'appeler aujourd'hui. Tu parles souvent de *documentaire*. Pourtant quand je regarde tes films je ne vois pas un documentaire.

— Je parle souvent de *tendance documentaire*. Je te l'ai déjà dit, je ne pense pas faire de la fiction. »

Magnéto. *Also known as Chris Marker* Arnaud Lambert, 2008.

> « Il choisissait cette sorte d'intériorisation du problème qui consiste à prendre son propre esprit (ou une conscience légèrement fictionnée) comme objet d'étude et d'expérience et à en donner une vision toute intérieure. »

« — Je lisais ça dans le livre que tu m'as donné. Et je voulais le partager avec toi parce que je te reconnais bien là-dedans, pour deux choses importantes.

— Je t'écoute.

— Je vais commencer par le plus simple. Cette histoire de la *fictionnalisation* de l'esprit. Je ne crois pas que tu fasses autre chose que ça. Prenons l'exemple le plus parlant dans tes travaux : les *Notes de Chevet*. Dans cette pièce tu fais parler un ami voyageur. Personne ne le sait mais c'est toi. Avant même que tu partes réellement en voyage tu parlais déjà des quatre coins du globe. Tu t'envoyais mentalement des lettres qui n'existaient que dans ton esprit. Un esprit séparé en deux.

— C'est un fantasme. Le moyen de vivre ce que je ne peux pas vivre. Le moyen de me projeter ailleurs et de dire des choses pour lesquelles je ne me sens peut-être pas légitime. C'est peut-être une sorte de cachette.

— Je ne suis pas sûre. Tu avais dit un jour, en parlant de certains de tes personnages. »

Magnéto, *Art et discours, de la poésie et de l'essai en art;* François Gremaud, 2014.

> « Ils sont des projections de moi dans des espace-temps différents, des réalités différentes. Ils sont des personnages dont je suis en quête, des morceaux de moi que j'ai envoyés dans l'espace et le temps et que je cherche à récupérer. Pour l'instant; ils vivent indépendamment de moi, ce

sont mes autres, mes possibilités, ceux que je pourrais être, ceux qui me demandent sans cesse de me mettre en route, de créer, de travailler pour pouvoir les rejoindre. »

« — Non vraiment je ne crois pas que ce soit un moyen de te cacher. Au contraire. C'est dire, derrière la fiction, comment tu vois le monde. Et l'important, au final, ce n'est pas la fiction c'est ce qu'elle *dit* de ton rapport au monde. Elle peut être une excuse mais pas une cachette. Elle te permet simplement d'atteindre ta conscience.

— Oui. Elle me permet de rendre mon cerveau autre que le mien, elle me permet de me détacher de moi-même. Elle est un moyen d'observer ma conscience et de lui donner une forme. D'ailleurs, je n'ai réussi à comprendre *L'Espace bleu entre les nuages* qu'à partir du moment où je l'ai fictionnalisé. À partir du moment où le montage a cessé de rendre compte de mon expérience brute pour prendre une forme de récit qui n'existe pas réellement.

— Marker d'ailleurs ne fait pas autre chose dans *Sans Soleil* quand il invente le personnage de Sandor Krasna.

— Oui, elle est là, la « conscience légèrement fictionnée ». Et c'est cette conscience qu'il explore. Est-ce que c'est lui ? Pleinement lui je veux dire. Ou est-ce qu'il n'y a pas une sorte de fantasme d'une réalité inaccessible ? Je ne sais pas. Sans

doute un peu. Se fictionnaliser c'est se donner une existence autre. Peut-être se donner la vie qu'on voudrait avoir. Et en en faisant un film on la rend réelle. C'est ce que j'explique dans *Frames Per Gram* à mots couverts. En fait ce qu'il faut comprendre je crois, c'est que derrière ces films qui semblent documentaires, je n'ambitionne pas de faire le tour d'un sujet.

— On en revient à notre conversation de l'autre jour. Tu ne fais pas de film *sur*.

— On pourrait dire que je fais un film sur l'exploration de ma conscience. Sur comment réagit ma conscience au monde qui l'entoure.

— C'est la deuxième notion que je voulais aborder en te passant cette phrase tout à l'heure. Ce n'est pas un film *sur*, ta conscience n'est pas le sujet, elle est simplement un *outil*. Un filtre. Une matière première même. »

Magnéto. Chris Marker, in *Also known as Chris Marker*, Arnaud Lambert, 2008.

> « Peut-être faut-il simplement […] considérer [l'intelligence] comme une catégorie de l'esthétique, à partir de laquelle on peut concevoir que le cinéma n'est pas seulement l'héritier du roman et du théâtre, plus rarement du poème, qu'il peut également procéder de l'essai. »

« — Bien sûr, on ne considère pas ici l'intelligence dans le sens d'*être intelligent* mais plutôt de *la réflexion comme base de travail*. Réfléchir le monde comme un essayiste.

— J'aime bien cette notion de réflexion. Parce que j'ai souvent l'impression que c'est exactement ce que fait le cinéma. On regarde souvent la caméra comme un outil de *capture* et le cinéma ce serait tenir la réalité en captivité. Mais on oublie toujours qu'après la caméra, il y a le projecteur. L'image est *réfléchie* sur l'écran. Oui c'est une réflexion qui n'est pas immédiate. Mais justement je trouve le parallèle encore plus saisissant. Faire du cinéma c'est *emprunter* une image au monde, la penser, la digérer et la réfléchir sur l'écran. La redonner au monde en l'ayant pensée. C'est ça r*éfléchir le monde comme un essayiste*. C'est penser le monde et lui redonner cette réflexion. C'est essayer d'être critique, pas dans le sens négatif des choses, non. Simplement *s'interroger*. »

Magnéto. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Roland Barthes, 1975.

> « Écrire un essai c'est faire avec les choses intellectuelles, à la fois de la théorie, du combat critique et du plaisir. »

« — Autrement dit, c'est faire en même temps de la poésie, de la philosophie et de la politique.

— Oui. C'est interroger le monde, notre propre expérience. C'est se redemander toujours où je m'arrête et où commence le monde. Et découvrir que la frontière n'est pas si nette. »

Magnéto. *Persévérance*, Serge Daney, 1994.

> « Et le cinéma, je vois bien pourquoi je l'ai adopté : pour qu'il m'adopte en retour. Pour qu'il m'apprenne à toucher inlassablement du regard à quelle distance de moi commence l'autre. »

« — C'est là que je me dis que rien n'est définitif.

— Comment ça ?

— Tu sais, j'ai passé ces dernières années à dire que je ne pouvais parler que pour moi. Et maintenant, alors que tu me passes cette phrase de Daney je comprends. Je comprends qu'il y a une autre quête, une quête de l'autre qu'il faut que j'entame. Une quête de l'autre que je ne pouvais entamer que dans le passage par la solitude. Je crois qu'il faut du courage pour oser filmer des gens. Je n'ai jamais bien réussi. Parce que ça fait entrer beaucoup de données dans la machine. Filmer quelqu'un c'est un exercice périlleux pour beaucoup de choses. »

Silence.

« — Je me souviens quand j'étais à l'université, certains disaient qu'on ne peut jamais vraiment filmer quelqu'un parce qu'il y a toujours du jeu quand une personne se retrouve face à une caméra. Le *jeu* du ne pas être *je*. La tentation de se donner en spectacle. Moi ce n'est pas ça qui me fait peur, ce n'est même pas ça qui m'importe. Et quand je filmais des gens au Népal. Quand je les filmais et qu'ils ne pouvaient pas ignorer que je le faisais, ils ne changeaient pas radicalement d'attitude. Je crois qu'aujourd'hui on peut filmer les gens sans les changer. Est-ce que c'est parce qu'on a pris l'habitude d'être filmé, partout, tout le temps ? Est-ce que c'est parce que ma caméra est toute légère ? Peut-être un peu des deux. Toujours est-il que le problème il est ailleurs. Il n'est pas sur le chemin *entre l'objectif et le sujet*. Mais plutôt sur celui qui va *de la caméra à moi-même*.

— Je ne comprends pas très bien ce que tu veux dire. Quand tu filmes est-ce que tu n'es pas la caméra ?

— C'est justement là où je veux en venir. Il y a un problème qui m'obsède. Une question que j'aimerais parvenir à résoudre parce que je la crois centrale.

Silence.

« — Tu te rappelles de la scène du repas à Banepa dans *L'Espace bleu entre les nuages* ?

— Oui je vois bien. C'est le centre du film.

— Exactement. Et c'est le cas parce qu'il s'est passé quelque chose de puissant à ce moment là. À la fin de la séquence Dinesh parle en direction de la caméra « Do you wanna have some ? », il dit. Je rigole. Parce que j'avais le ventre plein et que c'était la *énième* fois que je répondais à la question. Alors il ajoute en rigolant : « I am asking to this camera ! » Et se faisant il ne regarde plus la caméra mais moi, dans les yeux. Comment cette distanciation s'est opérée entre moi et l'objectif ?

— Je ne comprends pas vraiment ce que ça change.

— Ce que ça change c'est qu'il y a sans arrêt une dualité dans le moment de filmer. Si je prends ma caméra, si je commence à filmer, peu importe quoi, je me coupe de la réalité. Forcément. Je ne vis plus le moment. Je ne contemple plus la montagne, le travelling que le bus opère. Je ne mange pas avec la famille, je ne partage plus la conversation. Non je filme la montagne, je filme le travelling du bus. Je filme le repas. Je me concentre sur mon cadre, sur la beauté de l'image. Sur ce que tel cadrage me fait ressentir. Je deviens la caméra en un sens. Je ne suis plus qu'un œil, un regardeur. Je n'appartiens plus au monde. J'ai souvent cru que c'était un sacrifice nécessaire pour faire un film. Mais à ce moment là, Dinesh

me fait comprendre que dans cette petite pièce il y a deux entités : la caméra *et* moi. Et qu'on peut s'adresser à l'un *ou* à l'autre. Alors c'est peut-être sur le ton de la blague mais pour moi ça prend tout son sens. Ne plus être la caméra c'est être capable de ressentir. Ce n'est plus être qu'un œil mais aussi un cœur. Alors non je ne contemple pas directement la montagne mais est-ce que je ne peux pas contempler le moment que je vis ? Parce que ce moment de capture, c'est un moment de vie. Il est beau aussi. Il est signifiant aussi. Il fait partie de la vie que j'ai envie de vivre. Je ne suis à ce moment-là, plus *simplement* un cadreur. Je suis là et la caméra est un témoin. Et là ce n'est plus le *degré zéro du cadreur*.

— Quoi ?

— Rapport à Godard. »

Silence.

« — Et aux courses de chevaux. »

Silence.

« — Mais je m'égare et il ne faudrait pas. Parce que ce que je veux te dire est important.

— La question que tu te poses alors c'est celle de savoir si tu vis quand tu filmes ou bien si tu t'es coupé de la vie ?

— Oui c'est ça. Et même plus loin. Est-ce que vivre le moment où je filme a *exactement* la même saveur que le simple fait de regarder et de me plonger dans le présent ? Filmer c'est être déjà dans le futur. Tu filmes en vue d'un montage qui viendra. Et quand tu montes, le présent de l'enregistrement c'est du passé. Alors filmer c'est sacrifier le présent. C'est le tuer en quelque sorte. Et ça, ça me pose problème. Vraiment.

— Cette toute la question de ton métier je veux dire. Personne ne t'oblige à faire un film quand tu voyages. Pourtant tu le fais tout le temps. C'est qu'il doit y avoir une raison derrière.

— N'empêche que la question se pose tout le temps de savoir si je sors ou non la caméra. Ce n'est pas naturel.

— Je pense que c'est une bonne chose. Ça montre que tu réfléchis à ce que tu fais. Te poser la question c'est te demander si ça vaut le coup de sacrifier le moment. Est-ce que l'image que tu vas faire mérite que tu sortes du présent ?

— Tu ne trouves pas ça horrible ?

— Je ne sais pas. C'est toi qui veut passer ta vie comme ça. Pas moi. »

Silence.

« — Si tu pensais le moment de filmer comme une autre façon de vivre le moment. Quand tu filmes la montagne par exemple, d'accord tu n'es

plus dans l'admiration du moment. Mais est-ce que tu ne pourrais pas être dans la fascination de réussir à capter quelque chose qui te captive justement ? Est-ce que tu ne pourrais pas ressentir le plaisir, le frisson de filmer quelque chose qui te fait battre le cœur comme tu dis ?

— C'est justement en ça que je te disais que cette scène du repas est fondamentale. Je crois que c'était la première fois de ma vie que je savais que je filmais quelque chose de véritablement important pour moi. Ce soir-là j'ai ressenti le frisson. Le *blast* comme j'aime à l'appeler. Ce soir là j'ai compris qu'il se passait quelque chose. J'aimais le moment que je filmais, j'aimais ce que je voyais dans l'écran. La lumière, les visages cadrés en gros plan. Je crois qu'à ce moment là je ne pensais pas au montage, je ne pensais pas au film. Je pensais simplement à filmer avec amour ce que je voyais. En un sens, j'étais *pleinement* dans le présent.

— Comment ça s'est traduit ? Je veux dire physiquement, réellement : qu'est-ce que ça t'a fait ? Et puis pourquoi c'est arrivé à ce moment-là ? Pourquoi *seulement* à ce moment-là ?

— Pourquoi seulement à ce moment là ? C'est justement ce que j'aimerais comprendre. Peut-être justement parce que la caméra est devenue un personnage qui n'était plus moi. Est-ce que c'est parce que Dinesh l'avait compris qu'il s'est adressé à la caméra ou est-ce que c'est parce qu'il

s'est adressé à la caméra comme un être séparé de moi que j'ai aimé ce moment ? Je ne sais pas. Mais je crois qu'il y a quelque chose à comprendre derrière cette situation quoi qu'il en soit. Et c'est lié à ta première question : comment les choses se sont traduites ? Ce qui s'est passé c'est que je regardais à travers l'écran et que je ressentais l'admiration que j'ai devant des montagnes. Ce n'était plus seulement ce que je filmais qui me transportait mais aussi comment je le filmais. Je m'émerveillais non plus seulement du sujet mais aussi de la façon de le capter. Je ne sais pas si je suis très clair.

— Je te comprends en tout cas. Ce que tu veux dire c'est qu'il existait à ce moment là, une distanciation entre toi et la caméra. Elle n'était plus simplement ton regard sur quelque chose que tu aimes. Il y avait une dimension supérieure. L'amour du sujet était doublé d'un amour pour la façon de le filmer. Il y avait un double chemin. Celui *du sujet à la caméra*. Et celui *de ton œil à l'image du sujet*.

— Oui c'est ça.

— Et cette situation est arrivée au moment où tu filmais des gens. Ce qui dans le fond t'arrive peu.

— Et c'est pour ça que j'aimerais aller dans cette direction. Pas pour ressentir à nouveau le frisson mais parce que je sais que c'est ça qui me fait aimer ce que je fais. Mais c'est terriblement dur. Je ne sais pas si cette situation peut se provoquer. Ou si c'était juste de la chance. »

Silence.

« — Ce que je veux dire c'est qu'il y avait de la vie là-dedans. Filmer une montagne c'est beau mais la vie n'y est pas présente de la même façon. Et c'est pour ça aussi que j'ai peu filmé les monuments, les temples, ce que les occidentaux attendent de voir du Népal. Mais peut-être que ça vient aussi du matériel que j'utilise.

— Je ne te suis plus.

— Pour filmer le stupa de Bodnath par exemple. Pour lui rendre sa magnificence, pour faire qu'il soit aussi impressionnant que dans la réalité, il faudrait tout un attirail de matériel. Des chariots à travelling, des optiques qui permettent de le filmer dans sa totalité, avec son environnement. Il faudrait quelque chose de mouvant et de stable à la fois.

— Pourquoi ?

— Je ne sais pas. C'est ce que j'ai ressenti quand j'ai essayé de le filmer. Je me suis retrouvé devant mon incapacité à le faire. Rien ne se dégageait des images, les cadres ne rendaient rien de l'effet que pouvait avoir le monument sur moi. Dans un film comme *Samsara* de Ron Fricke, ça fonctionne sur ce principe. Les images sont belles et parlent simplement par leur beauté. Il n'y a rien de plus que la beauté. La beauté c'est la justification du film, son essence, ce pour quoi il existe. Et tout ça c'est assez compliqué à faire

avec une toute petite caméra et un trépied. Et puis moi je ne cherche pas que la beauté. Enfin ce sont peut-être des excuses que j'ai trouvées à mon incapacité à filmer. Mais dans le fond ce n'est pas grave. Parce que ça m'a permis de me rapprocher de ce que je voulais vraiment. Non je ne voulais pas simplement faire de belles images, des images spectaculaires de lieux qui ont déjà été filmés cent fois. Non, finalement ce qui m'intéresse c'est de filmer quelque chose qui ait un rapport avec ma vie. Avec la façon que mon cœur a de battre à un moment donné.

— Ton cœur ne bat pas devant un beau monument.

— Si. Si. Il bat devant cette capacité qu'ont les hommes à construire de belles choses. Mais ça a déjà été montré non ? Moi ce que je pouvais dire de Bodnath c'était autre chose. C'était la solitude que je ressentais. La perte aussi. Malgré la splendeur de la construction. En définitive c'est ma vie que je filme. Même si je ne suis pas dans le cadre. Et ce qui s'est passé dans la cuisine de Banepa, c'est pour moi le plus beau moment de vie. Celui d'un repas partagé.

— Mais tu ne sais pas comment le retrouver. Tu ne sais pas comment ressentir à nouveau le frisson.

— Oui. C'est le problème que je t'expliquais tout à l'heure. Est-ce que ça n'aurait pas été plus beau de vraiment partager le repas. En fait je me

rends compte que j'ai pu filmer tout ça parce que je ne pouvais rien avaler. Alors j'ai pu prendre ma caméra. Si j'avais eu faim, est-ce que j'aurais eu le courage (ou même l'idée) de sortir ma caméra à ce moment là ? Je ne crois pas.

— Tu parles souvent de courage. Comme si filmer était une épreuve pour toi.

— Oui justement parce qu'il faut faire cet effort de sortir du présent et le plus souvent je n'en ai pas envie. Je n'y vois pas l'intérêt.

— Pourtant aujourd'hui tu parles de ce moment où tu as filmé comme un des plus beaux moments de ton voyage. Je crois que tu te poses une question inutile. Que tout ce que tu te dis là est inutile. Tu l'as déjà trouvé la voie. Filmer le monde, filmer les gens. Et écrire une histoire.

— Maintenant j'aimerais aussi les écouter. C'est pour ça que je te disais que rien n'est définitif. J'aimerais que leurs voix se mêlent à la mienne. Il faudra que je trouve comment faire.

— Ou peut-être que tu devrais simplement laisser le temps au temps de faire son chemin. Peut-être qu'au fil des films tu comprendras et tu y arriveras, sans rien forcer. Puisque rien n'est jamais définitif. »

Départ dans trois minutes.

« — Il faut que je retourne à ma caméra. La course va bientôt commencer.

— Oui. Je comprends.

— Il faudra que tu me rappelles vite.

— Pourquoi ?

— Parce que j'ai décidé que tu serais une partie de mon mémoire. Que nos conversations seraient mon mémoire.

— Parce qu'elles t'apportent des réponses ?

— Parce qu'elles m'apportent des réponses, des doutes et qu'elles sont le symbole de qui je suis, à un moment donné. Et puis... Parce que je ne sais plus écrire.

— Et tu crois qu'il y a encore quelque chose à dire ?

— Oui j'en suis sûr. Il y aura de toute façon toujours quelque chose à dire. Et je sens qu'il reste encore quelque chose d'important. Mais j'ai besoin de toi pour le trouver. Parce que dans le fond je ne sais plus réfléchir seul.

— Fais donc un film. Il réfléchira pour toi.

— Je t'embrasse. »

Elle raccroche.

Je me demande ce qui lui passe dans la tête à Akiharu quand elle se tait. À quoi pense-t-elle ? Quels rouages se mettent en route ? C'est un mystère qu'on ne réglera jamais. Pas plus que de savoir ce qui se passe dans la tête d'un

cheval quand on l'oblige à courir. Je n'ai jamais bien compris pourquoi ils n'envoyaient pas tout simplement balader le jockey. La peur de la boucherie sans doute. Ou le plaisir de courir ? Je ne sais pas.

Le temps se distend. Ces quatre minutes me semblent durer une éternité. Ou rien du tout. Je suis retourné en dehors du monde dans lequel les minutes ont de l'importance. Il ne me reste plus qu'à attendre que l'après-midi passe. Sans plus de réflexions.

Cinquième conversation
En terrain touristique.

4 février 2016
Quelque part du côté de Dravugna, vallée de Susa, Italie
14h06

Je ne pensais pas revenir dans cette partie du monde de sitôt. Il y avait quelques années que je n'avais pas mis les pieds en Italie. Je suis au Sud du Val d'Aoste. Il me suffirait de le remonter, de passer par le col du Grand-Saint-Bernard, de m'arrêter au restaurant juste avant la frontière pour manger les meilleurs *antipasti* de ma vie, de dire bonjour aux chanoines juste après la frontière et de continuer le chemin vers le Nord pour me retrouver chez moi. Enfin je ne sais jamais. Chez mes ancêtres : est-ce vraiment chez moi ?

Je n'ai jamais habité dans les montagnes, condamné à la platitude triste des plaines sarthoises. J'ai beau y avoir vécu pendant près de vingt ans et n'avoir posé les pieds dans les Alpes qu'à l'occasion des vacances, il n'y a pas à dire :

il n'y a que dans la montagne que je me sente bien. C'est peut-être simplement une question d'oxygène et de vertige. Mais j'aime me dire que c'est aussi inscrit dans mes gènes. Quelque part. Que les racines suisses ont encore quelque part une petite prise sur moi. Ce n'est qu'une question de fierté mal placée après tout. Le reste d'une enfance où je pouvais me vanter d'avoir quelque chose de *différent*. Je ne me doutais pas à l'époque qu'un jour j'essaierai de trouver une différence non plus dans ce qu'on m'a légué mais dans ce que je voulais être. Vraiment. Dans la montagne je ne me pose plus tant de questions. Je filme. Je regarde. Je grimpe. Je sors des chemins avec Gaëlle à la poursuite des chamois. « Le problème de la montagne, c'est que je veux toujours aller plus haut », elle dit. Je suis d'accord avec elle. Et si nous avions mangé, derrière cette pointe, nous aurions grimpé la prochaine. L'errance a ceci de frustrant qu'en ne la préparant pas on passe peut-être à côté d'un sommet. En même temps sans errance nous ne serions jamais venu de ce côté de la montagne. Toujours les deux faces de la même pièce. J'ai suivi le petit ruisseau et j'ai beau crier son nom, Gaëlle ne me répond pas. Je la retrouverai plus loin sans aucun doute.

Sonnerie de téléphone. J'hésite à décrocher. Mais il y a quelques personnes à qui j'aurais envie de parler depuis ce sommet. Et Akiharu est l'une d'elle.

5 février 2016
Île sans nom de l'autre côté du pont Hakura
22h13

« — Je viens de voir ta dernière *Correspondance*. Je me permets de t'appeler avant la ligne de changement de date.

— Tu fais bien.

— Qu'est-ce que tu fais ?

— Je suis dans la montagne. Avec Gaëlle justement.

— Quelle montagne ?

— Je ne sais pas bien. En Italie, dans le Piémont. À l'embouchure de la vallée de Susa.

— Ce doit être beau.

— Je t'enverrai des photos.

— Tu ne fais pas de film ?

— Peut-être. Je ne sais pas bien encore. Tu sais, c'est encore la même question. Je grimpe ou je filme ?

— Il faudrait que tu prennes ton temps.

— C'est vrai. Il faudrait que je vive dans une de ces huttes abandonnées pendant un moment peut-être.

— Peut-être. »

Silence.

« — La dernière fois on parlait des tes images, de ce que tu filmes quand tu bouges, quand tu voyages justement. Et là, je viens de voir ta dernière vidéo. Je ne connaissais pas toutes ces images de toi. C'est une époque où nous n'existions pas l'un pour l'autre. Avant notre naissance. Alors je voulais savoir, je me posais la question : ces images dont tu dis que tu es content de les avoir filmées, est-ce qu'il s'est passé la même chose quand tu les as filmées que quand tu filmais le repas à Banepa ? Est-ce qu'il y avait ce même frisson, ce même amour ? Ce sont des images de ton quotidien, banales dans le fond. Pourtant on ressent qu'elles te fascinent quand tu nous les montres.

— Je ne sais pas. Je ne me souviens plus très bien. C'est un peu différent sans doute. La fascination que j'ai pour ces images elle naît de la distance qu'il y a entre elles et moi. C'est une époque disparue. Ce sont les restes d'une vie que j'avais presque oubliée. Les restes de moments de bonheur que j'avais oubliés. Du coup la fascination que j'éprouve elle est plus pour le moment en lui-même que pour son image. Elles n'ont de valeur que parce qu'elles me disent quelque chose d'une époque disparue. Pourquoi je filmais à l'époque ? Parce que je croyais qu'il suffisait de filmer pour en faire un film. En regardant les rushs de ce film, tous les souvenirs qui me restent d'une époque disparue, je me suis entendu dire que je voulais

faire du film de vacances. Faire comme Mekas dans *Walden*. Juste filmer ma vie. Sans autre ambition. Et c'est tout ce qu'on demande à un film de vacances. Son seul intérêt, sa seule raison d'être c'est de créer un souvenir. Pas un discours. Je me faisais cette réflexion hier, alors que je prenais le soleil sur les marches d'une église italienne et que Gaëlle me filmait : l'intérêt du film de vacances c'est seulement de créer une mémoire pour celui qui filme. Un souvenir partageable seulement avec des gens qu'il connait ou qui ont partagé le même espace.

— Oui nous en avons déjà parlé ensemble en un sens. Lorsqu'on parlait de mémoire et du spectateur. Tu te souviens ?

— Oui, tu as raison. Mais je crois qu'il y a une petite chose à ajouter. Ce que je veux dire, c'est que la mémoire de Mekas est intéressante parce qu'il a été le témoin de tout un monde. De la vie new yorkaise underground de la seconde moitié du XXème siècle. Quand il s'est décidé à filmer c'était pour lui. C'était un exercice. Maintenant, il se trouve que ça a de l'intérêt pour beaucoup de gens parce qu'il a mené une vie intéressante. Mais ça au début personne ne pouvait le savoir. Pas même lui. Dans le fond il a eu de la chance d'une certaine façon. Que sa vie soit assez intéressante pour faire œuvre. Pour documenter une période, un monde même. On a tous eu ce fantasme de vivre une vie qui soit un symbole. On aimerait

tous ici que dans cinquante ans les gens se disent : « Vraiment il s'est passé quelque chose dans leur vie à cette époque qui cristallisait tout une culture, toute une génération. Ils ont de la chance de s'être tous rencontrés à cet endroit, à ce moment. »

— Mais ça on ne peut pas le décider en amont.

— C'est ça. Personne n'a décidé que le *Black Mountain College* ou le *Bauhaus* seraient des endroits où se sont croisés tant de gens qui ont fait changer le monde. Ils y sont allés, ils sont fait ce qu'il y avait à faire parce que l'atmosphère était propice et c'est après que le lieu est devenu légendaire. Symptomatique. Mais ça ne se décide pas comme ça. Alors faire un film de vacances dans l'espoir qu'il fasse œuvre un jour, c'est vraiment un pari narcissique. Je suis content de n'avoir rien fait de ces images à l'époque. Qu'elles ne soient devenues quelque chose que parce que le temps leur avait conféré une valeur pour moi. C'est parce qu'elles sont devenues une matière vivante qui fait appel au temps qu'elles sont maintenant intéressantes. Parce que pour moi elles sont devenues des symboles.

— Du coup refaire la même chose aujourd'hui dans ta vie quotidienne ne te permettrait pas de faire un film qui fasse sens pour toi autant que *L'Espace bleu entre les nuages* ?

— C'est exactement ça. Il y a quelque chose de magique dans le repas de Banepa que je ne sais pas comment provoquer. Et souvent ça me bloque. Je me demande comment faire.

— Et puis finalement, cette scène de repas n'a rien d'intéressant. Je veux dire, ce n'est qu'un souvenir quotidien aussi. Il ne dit rien de plus. Ce ne sont que des gens qui mangent. Ce n'est peut-être qu'un film de vacances. »

Silence.

« — Tout est question de temps. »

Silence.

« — Et de discours. »

Silence.

« — Cette image, elle n'est pas toute seule. Elle est au milieu d'un montage qui parle. Qui est témoin d'une réflexion en tout cas. Si je m'étais contenté de poser les images de mes expériences les unes après les autres, sans doute que *L'Espace bleu entre les nuages* aurait été un film de vacances. Tu te rappelles des premières versions du film que je t'avais envoyées ?

— Oui, je me souviens.

— Tu m'avais dit à cette époque que j'avais fait du film de vacances justement. Et je n'avais pas apprécié. Je ne voulais pas entendre que j'avais été un touriste. C'est pourtant ce que j'avais été. Comment me dégager de ça ?

— Pourquoi te dégager de ça ?

Silence.

« — C'est une bonne question. Une vraie bonne question ça.

— Et qu'est-ce que tu y réponds ?

— Je ne sais pas. Je ne sais vraiment pas. »

Silence.

« — Il doit y avoir une sorte de vanité à me dire que je suis différent. Que je ne fais pas que *traverser*. Une vanité qui remonte à loin. Déjà à dix-sept ans quand je marchais dans les rues de Paris avec Aude, nous nous glorifiions de n'être pas des touristes. C'était quoi la différence entre nous et les touristes ? Je ne sais pas. Sans doute une question de recherche. Une question d'errance déjà. Pour nous les touristes c'étaient les consommateurs, ceux qui ne se posent pas de questions, qui se contentent de suivre l'itinéraire prévu par le guide touristique. Le touriste c'était celui qui marchait vite, d'un endroit à l'autre, qui voulait tout voir dans un minimum du temps. Les touristes c'étaient ceux qui ne cherchaient pas. Nous on se perdait. On ne pouvait pas être des touristes. Volonté farouche d'être différents. De ne pas suivre le troupeau. Volonté de se détacher de *ce qu'il faut faire*. Personne ne devait nous dire *ce qu'il fallait faire* parce que c'était notre expérience qui devait avoir raison, c'était découvrir *par*

nous-même. Redevenir des primitifs en un sens. Redevenir des gens qui peuvent *découvrir*. Volonté de faire que le monde, que Paris, que les lieux traversés soient des *terras incognitas,* des espaces vierges. Et cette idée finalement elle s'est ancrée en moi. Elle a fait le tour de tout mon être et je continue à me gargariser de ne pas être un touriste. Je continue de me vanter. C'est peut-être un caprice d'intellectuel. Cette volonté constante de justifier que l'on fait ce que tout le monde fait en prétextant le faire différemment.

— Tu es dur avec toi-même. Il y a peut-être un peu de ce que tu dis mais pas que. »

Magnéto. *Paris au mois d'août,* René Fallet, 1974.

> « La vie de touriste n'est pas une vie. Le touriste toujours va où va le touriste, aux seules fins de pouvoir narrer chez lui à d'autres touristes des histoires de touristes. Le touriste n'a pas accès aux endroits tranquilles. Il n'en a pas le droit moral. Les endroits tranquilles n'intéressent personne. »

« — Voilà. Et je n'ai pas envie d'être ça. Je regarde le tourisme avec dégoût et on peut me le reprocher. En un sens je déteste que chacun puisse partir en vacances à l'autre bout du monde, je déteste rencontrer un Européen pendant mes voyages. Sans doute autant qu'eux détestent me croiser. Je regrette le temps que je n'ai pas

connu où le voyage était quelque chose. Un vrai engagement. Le temps où il fallait des mois pour arriver quelque part. Tu vois tout ça c'est une question de temps. Et dans toute cette histoire, le temps et le discours sont intimement mêlés. Et ces deux notions, ce sont les deux notions qui manquent au touriste. Le temps et le discours. Le touriste il s'en fout pas mal du voyage. Par exemple quand je dis que j'aime voyager en bus à travers l'Europe plutôt que de prendre l'avion, les gens ne comprennent pas. Ils ne comprennent pas que ce n'est pas seulement économique, que ce n'est pas parce que j'ai peur en avion. Que c'est juste que je veux prendre le temps. Prendre le temps de voir les paysages changer, les climats aussi. Prendre le temps de suivre les rivières, de voir les changements dans la végétation.

— Les bus ne roulent pas sur les autoroutes en Europe ?

— Si. Bien sûr... Il n'empêche. Même sur l'autoroute tu peux remarquer les changements. En avion, tu te retrouves catapulté à l'autre bout du monde sans avoir eu le temps de te rendre compte que tu étais parti. Je trouve ça désagréable. Le touriste c'est le contraire je crois. Il verrait comme une perte de temps le fait d'être assis des heures dans un bus.

— Mais c'est parce que le touriste, il n'a pas le temps.

— Exactement. *Le touriste n'a pas le temps*. Il ne *prend* pas le temps. Par choix ou pas d'ailleurs. Le tourisme est le fruit du capitalisme, de la société de masse. C'est le versant *vacances* du capitalisme. Rends-toi compte d'ailleurs : on définit notre temps libre par le mot *vacance*. Pour moi ce serait travailler contre mes intérêts dans un travail qui ne m'intéresse pas la vraie *vacance*. *Vacance de la vie*. Manquement à la vie. Il a tellement peu de temps pour vivre dans sa vraie vie le touriste qu'il se croit obligé de la remplir *à fond à fond à fond* quand il se trouve une semaine de libre devant lui. Alors dans ce temps il faut qu'il fasse tout, il faut qu'il fasse le plus. Toujours. Et il se retrouve à consommer son temps libre. Il est symptomatique ce mot aussi. Quand on regarde de près on se rend compte de l'absurdité de ce monde. *Consommer* c'est détruire quelque chose, il y a une idée de disparition dans ce mot je trouve. Le tourisme c'est la consommation de l'exotisme, de l'autre, du voyage. C'est s'extasier devant la différence tout en essayant le plus possible de vivre comme à la maison. Le touriste il veut un lit et un bain chaud à la fin de son excursion. Le voyageur il n'en a rien à faire. Il veut juste partager un moment.

— Le voyageur, c'est peut-être un consommateur de la rencontre aussi.

— Consommer c'est prendre et vider. Rencontrer c'est partager, échanger, transvaser. il n'y a rien qui reste vide à la fin. On ne peut pas consommer une rencontre. Ou alors il faut lui trouver un autre nom.

— Tu es un idéaliste.

— Oui. »

Silence.

Magnéto. *Film Socialisme*, Godard, 2010.

> « Tout déplacement sur une surface plane qui n'est pas dicté par une nécessite physique est une forme spatiale d'affirmation de soi. Qu'il s'agisse de bâtir un empire ou de faire du tourisme. »

« — Ou de faire du cinéma.

— Oui c'est justement ce que je voulais te dire. Le tourisme est une autre forme d'affirmation de soi. Vous vous faites des films. Eux ils font du tourisme. Le moyen est différent mais le but est le même. C'est se construire une identité. Appartenir à un groupe même. C'est ce que tu me disais plus tôt.

— Oui et Fallet le disait bien aussi dans l'extrait que tu m'as passé.

— La différence alors c'est que le cinéaste ne voudrait pas seulement s'exprimer à ceux de sa clique ?

— Oui. Enfin c'est un rêve. Peut-être qu'on ne parle qu'entre nous aussi. C'est possible. »

Silence.

« — Mais la différence c'est surtout que le cinéaste il crée un discours, il crée un sens que le touriste ne crée pas. Le touriste il ne met pas en perspective. Il ne pense pas son voyage, ni son souvenir. Il les consomme une première fois pendant et ensuite en les réchauffant chaque fois qu'il les re-regarde. Je crois que le cinéaste il essaie de créer quelque chose d'intemporel. Encore une fois, la question du temps. »

Magnéto. *Le documentaire un autre cinéma*, Guy Gauthier, 2008.

« À l'opposé du documentariste, on peut situer le touriste et le reporter, qui ne font que passer, et n'enregistrent que le visible, portant sur le monde un regard lointain, jugeant à l'aune de leurs propres préjugés les préjugés des autres. Ce regard peut être sensible, aiguisé, attentif ; il peut quelquefois conserver la fraîcheur du regard neuf, la qualité de l'étonnement et de la curiosité naïve, s'exprimer avec talent, il lui manque toujours l'atout essentiel du documentariste : le temps. Temps de la connaissance préalable, temps de la prise de vue, temps du montage, cela fait en définitive beaucoup de temps même si l'une des étapes (par exemple la prise de vue, quand l'occasion se présente) se trouve accélérée par la force des choses. Les documentaristes sont gens du présent – le présent sociologique étant un passé immédiat mais encore actif–, ils ne sont pas gens de l'actualité. »

« — C'est drôle.

— Qu'est-ce qu'il y a ?

— C'est drôle, quand j'étais petit j'avais une peur bleue du temps qui passe.

— Ah oui ?

— Et plus j'ai évolué sur la voie du cinéma, plus j'ai réussi à apprivoiser cette peur. Jusqu'à ce qu'elle devienne toute petite et que je puisse la regarder avec tendresse. »

Silence.

« — Et tu vois, ce qui fait que ce repas à Banepa je ne l'ai pas consommé. C'est que j'ai pris le temps. Le temps de le digérer. J'ai mis des années avant de partir au Népal. J'ai pris le temps d'y vivre, plusieurs mois pour comprendre. J'ai mis une année avant de finir de monter le projet. Et ce temps il le fallait pour ne plus simplement être dans l'émerveillement du souvenir. Dans le « regarde ce que j'ai fait ce jour-là, c'était typique, c'était pittoresque, quel beau moment passé avec ces gens. » Parce que d'abord j'ai passé du temps avec eux, assez de temps pour qu'ils oublient ma caméra, pour qu'elle et moi on fasse partie de la famille. Et assez de temps au retour devant l'image pour l'insérer dans un contexte qui la rende partie intégrante d'un film qui ne fasse pas juste le résumé de ma vie là bas. Et encore une fois, tu te rappelles comment elle parlait cette même image dans les premières versions de travail du film ? Elle parlait en touriste.

— Tu veux dire qu'on peut tour à tour être touriste et prendre le recul nécessaire à ne pas l'être.

— Oui c'est ça. Nous ne sommes pas encore des surhommes. On fonctionne avec ce que le monde nous donne. Alors parfois on se retrouve à faire ce qu'on déteste. Mais en prenant le temps on se débarrasse, on s'améliore un peu. On essaie d'être en adéquation avec ce qu'on pense. Et peut-être qu'au final cette question que je me pose n'a pas de raison d'être.

— Celle de vouloir provoquer les choses ?

— Oui. Peut-être qu'il faut simplement continuer de laisser venir les choses, de sortir la caméra quand il le faut et de faire des films de ce glanage. Peut-être qu'il ne faut pas agir en touriste au moment de faire un film. Il faut peut-être rester un errant. Ne rien consommer. Prendre ce que le monde nous donne. Et faire de chaque tournage une *terrae incognitae*. »

Magnéto. *Le documentaire un autre cinéma*, Guy Gauthier, 2008.

> « Le documentaire a été choisi par quelques rares cinéastes comme un cinéma à la première personne. Libéré des contraintes narratives classiques ("raconter une histoire"), comme dans certaines formes de cinéma expérimental, il prend ses matériaux dans le réel filmé.
> L'art du documentariste procède alors de la collecte vagabonde et du collage plutôt que du

montage. Un visage capté au passage, une scène tout juste entrevue ici, un séjour plus prolongé ailleurs, une réflexion saisie au vol s'organisent dans sa méditation en une sorte de poème ou d'essai. »

« — Continuer de vivre et de faire des expériences. Continuer à faire que mes rencontres soient des partages et les utiliser pour continuer à partager. Il y a ce photographe que j'aime. C'est un ami de mes parents, il dit qu'il ne peut photographier quelqu'un que s'il l'a rencontré vraiment. Il veut que chaque photo soit un témoignage de cette rencontre. »

Magnéto. Jacques Rozier, in « Rozier sauvage : Retour sur le cinéaste Jacques Rozier, au moment où ressort *Du Côté d'Orouët* », *Libération,* 30 octobre 1996. Didier Péron.

« J'ai un profond mépris pour les metteurs en scène qui dirigent le doigt tendu et l'œil rivé au viseur. J'exècre le viseur, c'est le signe du chef, ça ne sert rigoureusement à rien. Si on envisage le cinéma comme l'héritage des frères Lumière, alors il vaut mieux être réceptif à tout ce qui peut arriver lors du tournage, ne pas tout prévoir et quadriller à l'avance. »

« — Je crois que cette leçon-là, elle s'applique encore plus à l'essai oui. Ce n'est pas ne rien chercher, c'est essayer de ne pas gouverner. De

se plier au monde. J'aime bien ce que disent les taoïstes là-dessus : suivre le courant ce n'est pas se laisser porter et ne rien faire. C'est nager dans sa direction. Moi j'aimerais continuer à marcher, curieux de tout sur les routes et de faire des films. Il faudra continuer à marcher ici, là-bas, chez moi. Partout. En ouvrant les yeux, il faudra oser aussi, il faudra filmer des visages, des paysages, continuer de réfléchir le monde. »

Magnéto. Jean-Luc Godard, dans *Les grands entretiens d'Art Presse, Jean Luc-Godard,* 2013.

> « Les grands films d'autrefois se basaient sur le documentaire. C'est ce que j'appelle la curiosité. Il faudrait que l'opérateur ou l'ingénieur du son aient de la curiosité pour les sons. Par exemple quand il y a un soleil, qu'est-ce qu'on fait comme son ? C'est une question que le technicien ne se pose même pas. Il me dit « Qu'est-ce que tu veux comme son aujourd'hui ? » Mais lui, qu'est-ce qu'il veut ? »

« — Tu ne parles plus que par citations ?

— Je sentais l'urgence de le faire.

— Pourquoi ?

— Parce que je n'ai plus rien à dire qui n'ait pas déjà été dit et que je crois que tout ça, c'est toi. Bien sûr tu n'es pas Godard, ni Marker, encore moins Rozier. Mais ils t'ont précédé et que tu le veuilles ou non tu portes leur héritage. Un héritage gagné.

— Pas comme mes racines.

— Ils sont le contraire des racines. Les racines, elles te retiennent au sol pour que tu grandisses droit. Les branches, elles te relient au ciel pour que tu essaies de l'atteindre, pour que tu veuilles t'envoler.

— Et la sève ?

— Elle circule en toi en même temps qu'elle est toi. Elle relie les racines et les branches en même temps qu'elle fait vivre le tronc.

— Je reconnais bien là ton côté shinto, si je peux me permettre. »

Elle sourit. Je le sais.

« — Il faut que je te remercie.

— Pourquoi ?

— J'ai été grâce à toi plus loin que je n'aurais su le faire.

— Tu aurais été aussi loin, je ne fais qu'aller chercher ce qui est déjà en toi, tu le sais.

— Non. Mais ne débattons pas là-dessus. »

« François ! »

« — Je crois que Gaëlle me cherche. Il nous reste un pic à gravir ensemble.

— N'oublie pas : un pic après l'autre.

— Merci. »

Elle raccroche.

Après-propos

Je sais qu'il n'y aura plus d'autres conversations avant longtemps. Pas avant le rendu de mon mémoire en tout cas. Akiharu continuera de m'appeler tant que le temps durera. Le mémoire n'est qu'une étape, la réflexion continuera de grandir. Bien sûr, ces errances téléphoniques n'ont pas la profondeur ni l'exactitude d'une recherche scientifique sur les sujets abordés. Il y aurait eu des choses à approfondir, d'autres références à aller toucher du doigt. En relisant nos conversations j'ai parfois l'impression qu'elles auraient mérité plus. Elles n'auront finalement été qu'une errance de plus et j'en suis heureux. Je n'ai pas de regrets quant à cette forme. Je suis content d'avoir pu aborder pêle-mêle toutes ces notions parce qu'elles me constituent. Nous ne sommes finalement qu'un agrégat de connaissances, de sensibilités qui s'expriment à travers nos actes, nos mots, nos recherches. En tant qu'homme je ne suis pas un être fini, il était normal que ce

mémoire ne le soit pas non plus. Et d'ici à ce que je soutienne ce mémoire, d'ici à ce que je passe mon diplôme, il y aura encore mille expériences, mille changements, mille idées qui viendront creuser, construire ou démonter les théories qu'Akiharu et moi avons échafaudées dans notre jeu d'échange. J'ai toujours travaillé seul mais en un sens j'ai passé mes années à construire des communautés, à Rennes, au Mans, à Caen et à Katmandou. Comme je l'écrivais récemment dans un texte non édité : « On nous nommait « les solitaires » mais nous étions tout le contraire. »

Je crois que ce mémoire en est aussi un symbole. Et Akiharu a pris le rôle que beaucoup d'autres ont pris en leur temps. Julien d'abord pendant les toutes premières années, avant même que je ne pense à faire des films, avant même que je ne pense à quoi que ce soit. Et puis Florence, Philippe, Isabelle, Renaud, Floriane Marie et le petit Sam à sa manière bien à lui. David, Aude, Guillaume S., Paul et Louise après. Et puis Guillaume V., Camille Ba, Camille Bo, Quentin, Clovis, Matilda, Alexandra, Mathilde, Yseult, Roxane, Thibault J., Sarah C., Benjamin, Gaëlle, Arnaud, Camille Bi, Amandine, Léa, Sacha, Hugo, Prashant, Rijan, Malashree, Sunit, Dinesh, Thibaut R., Jue, Saveria, Jade, Mathias, Émile, Elina et tous ceux que j'oublie sans doute et qui savent qu'ils ont compté pour moi. Je voulais les remercier tous. D'avoir contribué à m'amener

jusque ici. Je leur dois à tous d'être à ma place et d'en être heureux.

Je ne crois pas qu'il y ait d'autres conclusions à apporter à ce mémoire que celle-ci, celle d'un remerciement au bout d'une étape. Prendre le temps de dire merci au coin du feu aux gens rencontrés pendant le voyage avant d'ouvrir une nouvelle étape. Et même si je dis avec Marker :

Magnéto. Chris Marker, in *Le documentaire un autre cinéma*, Guy Gauthier. 2008.

> « Les outils existent maintenant (et c'est tout à fait nouveau) pour qu'un cinéma de l'intimité, de la solitude, un cinéma élaboré dans le face à face avec soi-même (celui du peintre ou de l'écrivain) ait accès à un autre espace que celui du film expérimental. »

Je n'oublie pas que c'est de la rencontre et de l'échange que tout naît.

Magnéto. *Film Socialisme*, Jean-Luc Godard, 2010.

> « - Vous voulez plus de pouvoir ?
> - Aucun pouvoir. Une société pas un État. Le rêve de l'État c'est d'être seul. Le rêve des individus être deux. »

Voilà. Tout est dit. (Pour l'instant).

Bibliographie

AKIRA, Mizubayashi. *Petit éloge de l'errance*, Gallimard, 2014.

AUMONT, Jacques. *Les théories des cinéastes,* Armand Colin, 2008.

AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma,* Armand Colin, 2008.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975.

BAZIN, André. « Lettre de Sibérie », in *France Observateur*, n°443, Octobre 1958.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe,* Gallimard, 1975.

CHION, Michel, *L'audiovision*, Paris, 1990.

CORMIER, Thierry et DESCHAMPS, Youri (dir.). *Voyages en Immémoire*, Eclipses n°40, 2006.

DANEY, Serge. *Persévérance*, P.O.L,1994.

DÔGEN. *Instructions au cuisinier zen,* Gallimard, 2015.

DUBOIS, Philippe (dir.). *Théorème n°6, Recherches sur Chris Marker, Le corps de l'ombre, l'oeil du monde et la distance de la parole,* Paris Sorbonne Nouvelle, 2006.

FALLET, René. *Paris au mois d'août,* Gallimard, 1974.
GAUTHIER, Guy. *Le documentaire un autre cinéma*, Armand Colin Cinéma, 2008.
HARUKI, Murakami. *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond,* Belfond, 2009.
HONG, Zicheng. *Propos sur la racine des légumes,* Philippe Picquier, 2011.
LAMBERT, Arnaud. *Also known as Chris Marker,* Le Point du Jour, 2008.
LAO-TSEU. *Le livre de la voie et de la vertu,* Gallimard, 2015.
LEBRAT, Christian. *Cinéma radical,* Paris Experimental, 2008.
LEUTRAT, Jean-Louis. *Le cinéma en perspective*, Armand Colin, 2008.
MARKER, Chris. *Le coeur net*, Le Seuil, 1950.
NINAY, François. « Le regard retourné, des Statues meurent aussi au Tombeau d'Alexandre », in *Image documentaire n°15*, 1993.
OKAKURA, Kakuzo. *Le livre du thé*, Phillipe Picquier, 2006.
PAÏNI, Dominique (dir.). *Les grands entretiens d'Art Presse*, *Jean-Luc Godard*, Artpress/IMEC, 2013.
PAYS, Jean-Louis. « Entretien avec Chris Marker », in *Miroir du cinéma,* n°2, 1962.
PÉRON, Didier. « Rozier sauvage : Retour sur le cinéaste Jacques Rozier, au moment où ressort *Du Côté d'Orouët* », in *Libération*, 30 octobre 1996.
PLATON, *Ménon*. Flammarion, 1999.
QUIGNARD, Pascal. *Sur l'idée d'une communauté de solitaire*, Arléa Édition, 2015.

RITTERBUSCH, R. « Entretien avec Chris Marker » in *Image et Son*, numéro 213, février 1968.
SARTRE, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme,* Éditions Nagel, 1946.
TCHOUANG-TSEU. *Œuvres complètes,* Gallimard, 1985.
THOREAU, Henry David. *Walden ou la vie dans les bois,* Gallimard, 1990.
VIOLA, Bill. « Y aura-t-il copropriété dans l'espace de données ? », in *Communications* Volume 48, BELLOUR, Raymond et DUGUÉ Anne-Marie (dir.) 1988.
WALFISH, Dolores. « Entretien », in *The Berkeley Lantern*, 1996.

Filmographie

BOUTANG, Pierre-André et RABOURDIN Dominique. *Serge Daney, Itinéraire d'un ciné fils,* 2004.

EISENSTEIN, Sergueï. *Le cuirassé Potemkine,* 1925.

FLAHERTY, Robert, *L'homme d'Aran,* 1934.

FRICKE, Ron, *Samsara*, 2011.

GIBERT, Pierre-Henri et Maillet DOMINIQUE. *Entretien avec JLG*, 2010.

GODARD, Jean-Luc.
Histoire(s) du cinéma, 1988-1998.
JLG/JLG, autoportrait de décembre, 1995.
*Film Socialism*e, 2010.

IVENS, Joris et LORIDAN-IVENS, Marceline. *Une histoire du vent*, 1988.

KEUKEN (van der), Johan. *L'œil au-dessus du puits,* 1988

LENOIR, Jérémie. *Dix millions,* 2012.

MARKER, Chris. Œuvres complètes notamment :
Lettre de Sibérie, 1957.
Le mystère Koumiko, 1967.
Sans Soleil, 1983.
Level 5, 1996.
Chats Perchés, 2004.

MEKAS, Jonas.
Walden, 1969.
Lost, Lost, Lost, 1976.
PASOLINI, Pier Paolo. *La rage,* 1963.
PAUSER, Erik et SÖDERBERG, Johan. *Lucky People Center International,* 1998.
REGGIO, Godfrey
Koyaanisqatsi, 1982.
Powaqqatsi, 1988.
Naqoyqatsi, 2002.
REISZ, Karl. *We are the Lambeth Boys,* 1959.
RICHARDSON, Tony. *La solitude du coureur de fond,* 1962.
ROUCH, Jean. *Cinémafia,* 1980.
SORNACA, Nicolas, *Le dernier des immobiles,* 2003.
VERTOV, Dziga. *L'homme à la caméra,* 1921.
WEERASETHAKUL, Apichatpong, *Mekong Hotel,* 2012.
WISEMAN, Frederick, *Titicut Follies,* 1967.

Webographie

GUNTHERT, André (dir.). *Culture visuelle*,
http://www.culturevisuelle.org/

INSTITUTE FOR REGIONAL EDUCATION & FUND FOR CHANGE, *Koyaanisqatsi*,
http://www.koyaanisqatsi.org/
La citation présente à la page 22 de ce mémoire peut-être trouvée sur la page suivante.
http://www.koyaanisqatsi.org/films/koyaanisqatsi.php
La traduction est de l'auteur de ce travail.

MARKER, Chris,*Gorgomancy*,
http://gorgomancy.net
On y retrouvera notamment l'intégralité du logiciel *Immemory*, 1997.

POTTER, Daniel. *Chris Marker, Notes from the Era of Imperfect Memory*
http://chrismarker.org

ZUPPINGER, Thibaud (dir.), *Implications philosophiques*,
http://implications-philosophiques.org

Sites collectifs et ressources

Bibliothèque du film
http://www.cinematheque.fr/bibliotheque.html
Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
http:// www.cnrtl.fr
Le blog documentaire
http://leblogdocumentaire.fr
Persée, Revues en ligne numérisées
http://www.persee.fr

Imprimé sur papier 100% recyclé
à l'ESAM Caen-Cherboug

François Gremaud

territoires émergents
2016

(bisous)

Il y a, par delà mes chemins d'errance, quelque part sur une île sans nom, une jeune fille dont je n'arrive plus très bien à savoir si elle fait, ou non, partie de moi.

Dans mes conversations avec Akiharu, je retrouve souvent une partie de moi-même que j'avais crue perdre en chemin. Comme un enfant, qui ne voyant plus son ombre, se demande où elle est passée et se réjouit de la retrouver au coin de la rue, lorsque les arbres qui occultaient sa vision ont disparu.

Il fallait à ce moment donné, à la croisée des chemins, retourner vers elle pour savoir exactement où j'en étais. Bien sûr nous n'avons pas trouvé la réponse à cette question. Ou plutôt : la réponse n'est pas ce que vous auriez coutume d'appeler une réponse. Nous vous offrons cette errance, au dessus des territoires qui s'étendent d'ici à là-bas, au dessus des territoires qui s'étendent entre nos cœurs et nos cerveaux et nous espérons que ce chemin saura ouvrir des portes, faire naître d'autres errances que les nôtres.

En couverture : © F.P.G

http://terremergents.wix.com/collectif