

DIALOGUE AUTOUR DE LA FAILLE

Catherine Mailleux et Joachim Olender

CATHERINE MAILLEUX — Je vais commencer par expliquer comment la rencontre entre nous s'est faite et par vous présenter.

Depuis plusieurs mois je travaillais à la préparation de cette journée quand je vous ai entendu à la radio, dans l'émission *La couleur des idées* sur Musiq3, parler de votre travail comme vidéaste, cinéaste et metteur en scène de théâtre. Vous vous situez entre différents univers, l'univers parfois plus commercialement cinématographique et celui des arts plastiques, puisque vous exposez aussi dans des galeries, des musées. Vous avez aussi une pratique d'écriture et de réflexion sur votre propre travail et sur l'image. Vous avez réalisé une thèse sur le sujet. Vous avez initialement étudié le droit et ensuite l'écriture de scénario à l'ULB. A l'issue de quoi vous avez travaillé sur *Les choses* de Perec, dans l'idée d'en réaliser une adaptation cinématographique, sous la direction de Luc Dardenne. Ce travail a finalement abouti à un début de thèse auprès de Jacques Aumont - incontournable théoricien du cinéma - sur le thème de la distanciation. Au final, vous avez travaillé sur la thématique du trou, de la faille, dans le cadre d'une thèse au Fresnoy, Studio national des arts contemporains en France, qui est une thèse d'artiste, comprenant une partie théorique et une partie d'exposition de votre œuvre. C'est au Fresnoy également que vous avez réalisé votre premier film, *Bloody eyes* (2011), à partir d'un scénario de

Luc Dardenne intitulé *Une autre vie pour la Gorgone* ? Ensuite vous avez réalisé tout un travail autour du fait divers, dans *Utoya et Tarnac*, ainsi que sur le langage de l'image, l'esthétique du jeu vidéo, l'image virtuelle. Vous avez aussi réalisé un film intitulé *Film by Samuel Beckett*, où on peut voir sur un écran divisé en deux, d'une part le film de Beckett et d'autre part la réplique que vous en avez faite dans l'esthétique virtuelle. Votre documentaire *La Collection qui n'existait pas* sur un célèbre collectionneur d'art conceptuel, a rencontré beaucoup de succès, il fait partie de la part la plus communicable, la moins aveugle de votre œuvre. Je citerais encore *Le Chêne de Goethe*, un court métrage où on voit à l'œuvre un photographe qui a pris une photo sur le site d'un camp d'extermination, et où on suit son travail de développement de l'image. Ce film propose une réflexion sur la représentabilité des choses.

C'est une question qui traverse beaucoup votre œuvre : qu'est-ce qu'on peut représenter ? Qu'est-ce qu'on montre ou ne montre pas ? Quand on montre une image, qu'est-ce qu'on ne montre pas en même temps ? Comme dans *Le musée de Berlin*, un court métrage qui se passe dans le musée juif de Berlin, où vous faites la tentative de figurer à l'écran la question de la faille à partir d'un élément architectural qui peut nous y renvoyer. On y suit le vertige d'un enfant face à cette faille dans le bâtiment. Je citerais encore *Les joueurs*, portrait d'un artiste qui joue aux cartes, avec des cartes postales représentant des toiles célèbres. Il joue avec des amis à une sorte de « bataille », pour élire ensemble, avec beaucoup de légèreté, le chef-d'œuvre de l'art contemporain. Vous y revenez sur une figure récurrente des premiers temps du cinéma et de la peinture que sont les joueurs de cartes.

En tant que spectatrice, j'ai été intéressée par votre volonté manifeste de vous encre dans les origines du cinéma et d'en communiquer quelque chose.

Après cette longue présentation de votre œuvre, l'idée est que nous discutons ensemble, pas du tout de faire de la psychanalyse appliquée à votre œuvre, mais de réfléchir ensemble sur certains concepts fondamentaux pour vous que sont la distanciation, la faille, comment se constituent-ils de votre processus de création, à la base même de votre démarche.

Au départ, on peut dire que vous êtes passé des mots aux images. Pourquoi ce passage ?

JOACHIM OLENDER — Tout d'abord merci beaucoup pour votre invitation. Je suis très flatté d'être parmi vous tous. C'est très agréable et très

reposant de vous écouter parler, je continuerais bien à vous écouter, parce que du coup ça me permet aussi de réfléchir. Ce n'est pas désagréable d'avoir ce recul sur son propre travail. Je vais quand même essayer de répondre un peu à la question puisque c'est quand même pour ça que je suis là.

Moi je suis vraiment né dans les livres puisque j'ai un père historien, écrivain et directeur de collection aux Editions du Seuil à Paris, et une belle-mère, d'ailleurs psychanalyste, Lydia Flem, qui est écrivain. Je pourrais dire qu'étant né dans les livres, j'ai essayé de contourner un peu ma fatalité, mon destin, et que je l'ai contourné en m'éloignant comme je pouvais des livres, sans vraiment jamais y arriver tout à fait. J'ai quand même suivi des études à l'Université, je me suis quand même mis à écrire, j'ai quand même fait une thèse etc. Mais c'est vrai que j'avais depuis tout petit l'idée que quand je serais grand je ferais des films de mon enfance. C'est pas une blague, je disais vraiment ça. J'essaie de m'y tenir et d'être fidèle à mon projet. Par exemple, dans le film *Le musée de Berlin*, un enfant qui est peut-être moi marche dans le musée juif de Berlin.

Pour ne pas rentrer immédiatement dans le détail de mes films, pour répondre à cette question de comment j'ai opéré ce déplacement depuis les livres, les textes vers les images, je pense que j'ai toujours été attiré par les images et par ce que les films peuvent faire. Il y a quelque chose de très fort pour moi dans un film, c'est qu'il peut cacher en son sein toute une série d'informations et il peut choisir de les dévoiler de manière intégrale ou à moitié, ou très peu. Ce qui est le cas de toute œuvre, au théâtre, dans la littérature, mais c'est vrai que dans le cinéma, il y a quelque chose qui m'a toujours fasciné, de pouvoir en une image ou en un son laisser passer des messages, et qui peut ou qui veut peut mordre à l'hameçon.

C'est ce qui a fait que j'ai été attiré par autre chose que du cinéma classique, commercial, dans la mesure où il a quelque chose dans la vidéo, dans les films d'artistes, dans un certain cinéma d'auteurs parfois expérimental, il y a une forme de liberté pour moi qui permet de ne pas s'en tenir toujours à un scénario qui soit absolument et intégralement linéaire et qui serait peut-être plus proche de quelque chose de l'ordre du rêve et d'une logique qui n'est pas forcément la logique classique du cinéma classique américain qu'on connaît tous, avec une scène d'exposition et un dénouement jusqu'à une résolution. Il y a quelque chose qui m'intéresse dans le cinéma qui n'est pas de cet ordre-là, mais qui est de l'ordre de quelque chose de potentiellement un peu décousu, une proposition qui pourrait ne pas trouver de résolution, être inachevée, dissimulée, cachée, qui pourrait - si je pense

à Antonioni - être forte, au niveau de la couleur par exemple. Quand on pense à certains des films d'Antonioni, on voit à quel point la couleur joue un rôle primordial et d'une intensité rare.

Voilà quelqu'un par exemple à qui j'ai dû beaucoup m'identifier, qui parle beaucoup de l'événement et du non-événement et qui dit en gros que le bug, c'est quand il se passe quelque chose. En gros il dit qu'il souhaite la contemplation, le vide et le calme plat et il raconte dans un article publié dans un journal italien à l'époque : « Je suis face à la mer, j'ai mon personnage qui est face à la mer, il ne se passe rien, c'est la perfection. Et puis il y a quelqu'un qui est en train de se noyer, c'est le bug, il y a un événement. Mais en fait, il est en train de se noyer... ». Ça raconte quelque chose du cinéma d'Antonioni, et ça raconte aussi quelque chose de mon travail dans le rapport à l'événement ou au non-événement et comment on peut peut-être repenser cela. Il y a quelque chose dans la vidéo ou les arts plastiques - qui sont toujours des images en mouvement - qui me permet au-delà d'un film qui serait très écrit et pensé, découpé dans son intégralité, une forme de liberté qui serait la liberté au tournage, qui permettrait au montage de penser encore le film, et qui ne trouve pas forcément une résolution parfaite.

Dans par exemple *Le musée de Berlin* avec ce petit garçon, voilà un exemple précis, ce film se découpe en trois parties. On a un garçon qui marche avec son père dans une ville, c'est la ville de Berlin, ce n'est pas mentionné mais c'est la ville de Berlin, et puis il rentre dans un musée, ce n'est pas mentionné mais pour ceux qui le connaissent, ils peuvent reconnaître cette architecture reconnaissable. Il marche avec son père dans ce musée et il se perd. Est-ce qu'il se perd ou est-ce qu'il choisit un autre chemin que celui de son père ? Cela par exemple, je ne le dis pas. C'est simplement que leurs chemins se séparent. On voit l'enfant qui se retourne, qui regarde son père s'éloigner et puis qui décide de continuer son chemin, sa direction à lui, propre. Il se met à marcher dans le labyrinthe du musée jusqu'à se retrouver dans une pièce sombre. Une pièce noire. J'ai vraiment écrit et pensé ce film en lien avec l'architecture de ce musée et en lien avec la lumière. Tout ce labyrinthe est blanc ou gris et puis cette pièce elle est noire. A la fin du film, après une crise d'angoisse, il finit par sortir de ce musée et se retrouver dehors, en voiture avec son père. J'ai proposé ce film comme étant ce qu'on appelle un loop, un film qui tourne en boucle. Il a été montré dans une expo, l'idée étant pour moi, et c'est important, de montrer le film en boucle, c'est-à-dire que l'enfant ne cesse jamais de retourner dans

ce labyrinthe et dans ce musée et ne cesse jamais d'en sortir. Ce chemin est fait d'une entrée, d'un long chemin souterrain, et puis d'une sortie. Il y a donc quelque chose de l'ordre de la répétition, de lié au trauma. C'est vraiment quelque chose que j'ai pensé comme cela, j'essaie de répéter et de reconstituer un chemin à répéter, répéter, pour pouvoir essayer d'en sortir. Et il y avait aussi de manière plus explicite une histoire de souvenir impossible puisque je suis un enfant de la troisième génération après la Shoah, je n'ai donc pas vécu moi-même les camps d'extermination, cette douleur et pourtant elle m'a été transmise. Il y avait donc quelque chose de l'ordre de je retourne dans un lieu de représentation, de mémoire, qui a été entièrement pensé et construit comme tel, par un architecte d'aujourd'hui, et pas en 40, donc construit en mémoire, et c'est cet enfant qui se retrouve dans ce lieu de mémoire, car il n'y a que ça comme possibilité: des lieux de mémoire, des textes, des films, des musées. Il y avait donc cette idée de répétition et aussi celle de ce lien entre ce père et ce fils. Il paraît évident que c'est un père et son fils et en même temps en entrant dans ce musée peut-être que le père devient l'enfant et que c'est en fait une seule et même personne. Voilà un exemple d'un film qui volontairement est très explicite sur un certain nombre de choses et absolument ouvert sur un certain nombre d'autres choses auxquelles je tiens comme ouverture, c'est-à-dire comme possibilités qui n'ont pour moi aucun intérêt à être verrouillées.

C. M. — Sur cette question de l'ouverture et du verrouillage, vous m'avez dit que souvent dans vos films on voit un personnage de dos qui semble fuir. En lisant le texte de présentation de votre soutenance de thèse, je me rends compte de l'inscription deleuzienne de votre travail. A la fois vous travaillez sur cette notion de faille, de fêlure comme point d'origine et en même temps il y a aussi dans votre travail l'idée de la fuite au sens deleuzien du terme, d'une ligne de fuite comme un processus vivant et qui ne repose pas sur un manque.

J. O. — Oui il y a plusieurs aspects à tout cela dont le lien est évident. Sur le personnage de dos j'ai constaté au fur et à mesure de mon travail que mes personnages étaient mis en situation d'être en train de m'échapper, d'échapper à la caméra et de fuir en avant. Dans *Le Musée de Berlin*, il y a un long plan séquence au centre du film dans ce labyrinthe où le petit garçon marche et ma caméra essaie de le suivre tant bien que mal. Dans *La collection qui n'existait pas*, Herman Daled, qui avait alors 83 ans, court dans les rues de Venise et de NY en essayant d'échapper à ma caméra. J'ai tenu à ce que sur l'affiche on le voit de dos, qui refuse de montrer son

visage, de se montrer. C'est en lien avec le titre lui-même qui est négatif : c'est l'histoire d'une collection qui peut-être n'existe pas et peut-être d'un mouvement de l'art (l'art conceptuel) qui essaie de tenir une résistance par rapport à l'art qui le précède. Dans *Utoya, fragments d'archive*, un personnage fuit en avant. Dans *Tarnac* aussi. Pour ceux qui connaissent cette affaire, des personnes ont été présumées coupables d'avoir commis un acte terroriste, à tort, sur base d'un livre, et se cachent.

Il y a donc la question de l'esquive qui revient dans tout mon travail: tenter d'échapper à celui qui nous pourchasse, échapper aussi dans mon travail en n'étant pas où on attend que je sois. Dans des questions très concrètes. Il y a dans mon travail des films avec des coproducteurs comme Arte, la RTBF et puis d'autres, plus souterrains, qui apparaissent pour qui sait les déterrer. Je ne sais pas si c'est quelque chose qui m'arrange ou si je suis incapable de faire autrement. Mais force est de constater que j'esquive et essaie de me cacher puis de réapparaître où je peux quand je peux. Et dans mes films aussi il y a toujours ce personnage qui essaie d'échapper à la caméra.

J'ai eu une relation de travail avec un designer belgo-israélien, Ramy Fischler. Qui a fait la Villa Médicis en tant que designer. Voilà un designer qui pense le design comme un art. Il m'a donné un texte qu'il avait écrit pour son mémoire intitulé *La fuite comme arme*. Cela m'a intéressé. Si je ne suis pas vraiment fuyant dans la vie - je peux même être plutôt confrontant - une fuite comme arme cela m'arrange bien en fait. Je ne sais pas quels mots utiliser. Je pense que c'est quelque chose qui a une vraie signification pour moi et dont je me sers régulièrement dans ma vie et dans mes films pour raconter quelque chose d'un personnage qui accepte quand même. Comme dans *La collection qui n'existait pas*. Herman Daled a refusé pendant trois ans de faire ce film et a finalement accepté mais pendant un an de tournage je lui ai demandé pourquoi il refusait de faire ce film. Je ne sais pas si vous me suivez. Il y a le rapport au refus, à la résistance et quand on résiste à cet endroit-là, ça m'intéresse encore plus. Pourquoi refuserait-il de faire un film sur lui ? Il tente d'échapper à quelque chose et moi j'essaie de le ramener au centre de mon film... et pourtant ce n'est pas simple... et mon film raconte quelque chose de cet ordre-là. Tout cela c'est par rapport au personnage de dos.

Sur le lien avec Deleuze et la fêlure, pour revenir un peu en amont, pour mon mémoire d'Elicit (section d'écriture de scénario et d'analyse cinématographique), j'ai adapté *Les Choses* de Perec. Perec avait l'habitude pour chaque texte qu'il écrivait de l'associer à un auteur auquel il se référait.

Pour *Les Choses* il s'est identifié à Brecht et à la distanciation, à l'ironie. Ce thème de la distanciation est devenu un sujet de recherche pour moi. A force de travailler là-dessus, je me suis senti un peu à l'étroit avec la notion de distanciation, mon but n'étant pas de faire une recherche sur Brecht, ni sur Perec. Pour ne pas me sentir enfermé à travailler sur un auteur ou même sur une notion, j'ai essayé d'ouvrir le champ. Comment opérer un glissement depuis la distanciation vers d'autres notions ? Par parenthèse, ma thèse est d'ailleurs en elle-même la recherche de la notion juste : faille, distanciation, fêlure, trou, écart... Donc sur la distanciation, en lisant Deleuze, *L'image-temps* et *L'image-mouvement*, je suis tombé sur ce qu'il appelle la faille, la fêlure, le crapaud. Il s'en sert pour parler d'une certaine modernité dans le cinéma, un endroit où il y aurait une sorte de pont créé à l'intérieur même du film, qui créerait une ouverture vers l'extérieur. Moi je traduis cela comme une bouée d'oxygène. Une sorte de point de fuite qui peut rendre pour certains le film plus fragile mais qui selon moi le rend plus honnête, plus humain, plus moderne.

C'est là que j'ai commencé à me servir de notions comme la faille et le trou. C'est devenu mon sujet de recherche : la faille dans le récit. On peut penser au système du récit classique, au code de récit que tout le monde connaît sur lequel on se repose pour écrire (Aristote c'était déjà ça, un livre, une pièce de théâtre, la poétique et puis un film). Qu'est-ce qui se passe quand ce système est mis en branle et qu'on vient proposer autre chose, déstabiliser ce système peut-être un peu trop habile et à mes yeux enfermant ? Qui m'enferme. C'est là qu'est venue l'idée de la faille et du trou.

J'aime citer deux films qui m'accompagnent toujours pour illustrer quelque chose qui serait pour moi de l'ordre de cette faille ou de ce trou, c'est *L'Avventura* d'Antonioni. Où un personnage principal, une femme, est avec son compagnon et des amis sur un bateau, ils vont visiter une île, le couple se dispute, on sent que la femme est mal à l'aise, et la femme disparaît. Puis on passe le film à rechercher cette femme qui a disparu et cela devient le prétexte à une nouvelle histoire d'amour, celle de la meilleure amie de cette femme interprétée par Monica Vitti et de l'homme. C'est un film qui pour moi raconte quelque chose de ce trou, de l'ordre de l'absence de sens, de la perte de sens, puis il y a un glissement qui s'opère et auquel je me suis beaucoup référé dans mon propre travail.

Puis il y a un deuxième film, que je rapproche aussi de ces questions du trou et de la faille, un film de Peter Weir intitulé *Picnic at Hanging Rock* (1975) (Peter Weir a ensuite réalisé ce film très célèbre *The Truman Show*).

C'est l'histoire de jeunes pensionnaires qui partent en promenade et se perdent dans un rocher. Pendant tout le film, on va rechercher ces trois filles perdues quelque part dans le film. Ce film m'a beaucoup intéressé. C'est de nouveau une enquête qui se met en place. Ces deux films m'ont beaucoup intéressé pour réfléchir sur le trou et la faille et ils racontent aussi cette ligne de fuite deleuzienne dont vous parliez, Catherine, qui est un endroit dans le film où on perd nos repères.

C. M. — Merci Joachim. C'est intéressant aussi cette question de l'évolution d'un langage et de la modernité d'un cinéma qui vous parle et vous inspire, qui vous met au travail. En lisant des essais sur le cinéma, on peut voir combien des événements aussi extérieurs à la vie des artistes et à la technologie, combien des événements historiques, peuvent transformer ce langage. Je pense à la deuxième guerre mondiale qui a produit une rupture radicale dans l'histoire du cinéma et a provoqué qu'un autre cinéma a éclos, et que des artistes s'en sont saisi pour exprimer d'autres choses à travers ce média. Je vous remercie pour ce partage d'expérience, cette position intéressante que vous tenez entre le praticien et le théoricien, qui a une réflexion méta et qui n'est pas arrêté par cette réflexion. Elle vous fait continuer à vous mettre au travail dans l'œuvre. Il y aurait encore beaucoup à dire sur cet écart avec lequel vous travaillez et auquel vous tenez pour vous situer, un écart que je trouvais intéressant à rapprocher avec le jeu, le jeu et l'écart qu'en tant qu'analyste on essaie aussi de préserver ou de faire émerger parfois. Il y a aussi des choses à dire au sujet de votre travail sur la question de l'archive fictionnelle mais il va être l'heure de donner la parole à nos discutants de cette après-midi, Pierre Arel et Anne Joos.

ANNE JOOS — J'ai été très heureuse de vous entendre et de découvrir à cette occasion votre travail Monsieur Olender. C'est difficile de discuter une discussion qui a eu lieu entre vous deux mais j'avais envie de vous parler de ce film qui fait une boucle, *Le musée de Berlin*, et je pensais que c'était la dernière image aussi que vous avez retenue du film *La collection qui n'existait pas*, c'est aussi l'image d'une boucle puisque Herman Daled termine sur cette photo en disant : « c'est la boucle de ma vie ». Je me disais qu'il y avait quelque chose en effet dans la boucle avec cette question de la répétition mais qui est aussi au cœur de ce que vous avez sélectionné pour faire le film. Et puis je voudrais aussi vous entendre un petit peu au sujet d'un film dont vous n'avez pas parlé, qui a aussi bien retenu mon intérêt, c'est *Le chêne de Goethe*. Ce qui m'a frappée, c'est cette image immobile sur un paysage dévasté. C'est surtout sur la graphie de la photo qu'on voit petit

à petit apparaître dans le développement de la photo. Je me disais qu'il y avait là quelque chose de tout à fait intéressant par rapport à votre trajet où vous dites tenter de passer de la pensée aux images, ce que Catherine a repris en disant des mots aux images, et bien ici on pourrait dire c'est de l'image à la graphie. En voyant quelques-uns de vos films, la première chose que j'ai faite après avoir vu vos films, c'est prendre une plume et écrire des mots. Comme s'il me fallait remettre des mots après avoir vu vos images. Voilà ce que je voulais vous renvoyer.

J. O. — Par rapport à la question de la boucle une chose m'est revenue en vous écoutant, c'est un autre terme qui est celui d'épuiser, c'est quelque chose qui revient souvent dans mon travail, comme une obsession, et qui est aussi, puisqu'on a parlé de Deleuze, il a écrit un texte qui s'appelle *L'épuisé*, en référence à des pièces de Beckett, où il analyse notamment la pièce télévisuelle *Quad*, pour le coup très conceptuelle, dans laquelle trois danseurs sont recouverts d'un drap très moulant et marchent sur un carré dans une chorégraphie impressionnante car ils entrent et sortent du même cadre sans jamais se toucher. A partir de cette pièce Deleuze a donc écrit *L'épuisé*. Ce texte m'a permis de mettre un mot sur ce qui revient dans mon travail, dans *Le musée de Berlin* mais pas seulement: c'est une tentative impossible et pourtant il faut y aller, il y a toujours quelque chose comme s'il y avait un aveu. Ce qui me permet de faire le lien avec *Le Chêne de Goethe*, il y a dans ce film un aveu d'une impossibilité d'emblée. Mon personnage qui est moi part à la recherche du chêne de Goethe qui a été bombardé par les Américains à la fin de la guerre et qui n'existe plus. On le sait qu'il n'existe plus et pourtant on part quand même à sa recherche. Il y a donc comme un aveu d'échec, au premier instant quand on amorce la question même qui nous taraude on sait déjà que c'est un échec et pourtant on y va. Et cela c'est mon souhait premier, c'est d'annoncer l'échec et après de faire tout pour l'épuiser. Il y a donc là quelque chose de lié à cette boucle et à cet épuisement. Et à ce côté vain et impossible et pourtant on continue toujours à y aller. Avec *Le Chêne de Goethe* il y a quelque chose en plus, c'est que ça se passe à Buchenwald, et donc il se fait qu'au moment où j'ai fait ce film, en fait c'est un film un peu particulier parce que c'est une de mes premières commandes, du CNAP (centre national des arts plastiques à Paris, qui finance les Arts plastiques en France), qui a commandé à dix artistes un film sur la thématique - vous parliez de la dernière image donc ça me faisait sourire - de la première image. J'étais alors en train de lire des textes sur le négationnisme et j'ai pensé à l'archive en tant que première image, qui a l'autorité. L'archive c'est le document qui fait autorité et auquel on

se réfère. Je me suis dit que ce qui est intéressant avec le négationnisme, c'est que l'archive est remise en cause et n'a plus de valeur. Le document qui devrait avoir la légitimité est décrédibilisé aux yeux du négationniste. L'arbre est alors venu assez vite comme une évidence pour moi, je me suis mis à faire des recherches sur l'arbre et je suis tombé sur le chêne de Goethe. Il est là et il n'est plus là. Quand on va à Buchenwald, il en reste une souche et ce qui reste c'est une photo volée - puisque c'était interdit de prendre une photo dans le camp - mais qui a tout de même été faite, et qui a été cachée jusqu'à la fin de la guerre. Aujourd'hui quand on va à Buchenwald on voit cette photographie d'un arbre à côté d'un non-arbre, d'un arbre disparu. L'idée de mon film était de partir à la recherche de cet arbre tout en sachant bien que je ne le trouverais pas. L'idée était de glisser sur une réflexion sur l'image, sur l'apparition, sur la possibilité ou non de faire ces images et, si je dois traduire par rapport au négationnisme, c'était évidemment que si quelqu'un a besoin de la preuve que l'arbre a existé, je ne pourrai jamais la lui donner, mais je fais quand même le film.

C. M. — Et là vous vous inscrivez aussi dans une grande question du cinéma de la fin du XXème et du XXIème traitée à travers les films *Shoah* et *Le fils de Saule* : que peut-on représenter ?

J. O. — Oui c'était alors très touchy, il y a eu la discussion entre Didi-Huberman et Fleischer sur oui ou non ce film a-t-il une raison d'être? Moi j'oscillais comme je pouvais entre ces questions. Une dernière chose aussi c'est que le film, par rapport à l'image, le premier plan est tourné en pellicule et la suite en vidéo, et le dernier plan du film est le film en pellicule projeté sur un mur, filmé en vidéo. Il y a à nouveau quelque chose de l'archive, comme si le film venait s'avaloir à la fois comme un garant de cette impossibilité, comme l'archive exponentielle, tout en sachant bien qu'il y a d'emblée cet aveu du caractère vain de ma proposition.

PIERRE AREL — J'ai été retenu par ce que vous avez pu dire à partir d'Antonioni sur l'événement et le non-événement. Qui résonnait avec ce que disait Christian Fierens ce matin quand il citait Lacan, disant que l'univers est un défaut dans la pureté du non-être. Il semblerait qu'il y a une tendance artistique contemporaine à vouloir nous proposer du non-être et à nous rapprocher de sa portée. Ce qui va donner un discours beaucoup plus lacrimonique sur les réalités.

Vous parliez aussi de la douleur qui peut se transmettre et faire obstacle à ce que certaines choses puissent se dire. J'ai visité ce musée il y a quelques années. J'étais assez impressionné quand je me suis retrouvé dans cette

pièce noire, comme d'autres, il faisait extrêmement froid, on était dans cette espèce de cheminée dans le noir, on voyait la neige qui tombait au-dessus, ça nous faisait éprouver dans notre corps cette douleur qui peut se transmettre quelle que soit notre filiation. Je pensais par rapport à ce que disait Luminizta Tigirlas ce matin, sur ce qui ne peut pas se dire et sur la nécessité qu'il y ait des paroles qui puissent faire acte. Joachim Olen-der nous propose une production qui fasse boucle et justement ne fasse pas acte. Il me semble que dans l'attente de la patiente dont nous parlait Luminizta ce matin, elle faisait référence à une œuvre cinématographique, *We need to talk about Kevin*, c'est l'histoire d'une haine qui ne peut pas se dire entre une mère et son fils et qui le pousse au meurtre, il y a un pousse au passage à l'acte dans quelque chose qui ne peut pas se dire. Ce qui me paraît important c'est de considérer comment l'art peut nous permettre aussi de poser un bord et de pouvoir faire acte. (mauvaise connexion) Faire acte ou pas faire acte, c'est-à-dire avoir la boucle qui se ferme sur rien ou avoir un acte qui peut être un dire.

J. O. — Il y a en effet quelque chose dans mon travail qui tourne autour de la question de dire et de ne pas dire. C'est un des points de ma soutenance de thèse : peut-on dire et ne pas dire en même temps ? Il ne s'agit pas de dire ou de ne pas dire mais bien de dire *et* ne pas dire à la fois. Dans *La collection qui n'existait pas*, le fait d'avoir face à soi quelqu'un qui refuse de faire un film sur cette même personne, qui refuse de dire qu'il est collectionneur alors qu'il est considéré comme un très grand collectionneur, dont la collection est rachetée par le Moma, ces espèces de successions de négations sur un mouvement qui est l'art conceptuel qui se refuse à dire, qui pose la question de l'image, ces choses font que j'ai délibérément voulu poser la question pour ce film par exemple pour en même temps parler de l'art conceptuel, et ne pas dire. Sur ma feuille de notes en plein tournage j'avais écrit « tourner autour du pot » comme un maître mot que je me serais donné à moi-même, comme l'indication première qui serait ce qui annonce mon film. J'avais donc déjà l'idée que je n'allais pas pouvoir prendre de front la question de l'art conceptuel, ni Herman Daled, j'étais obligé de tourner autour du pot sur toutes ces questions pour tenter de dessiner quelque chose et d'en dire quelque chose. Vous voyez comment avec tourner autour du pot on retombe sur la question de la boucle et sur cet espèce d'esquive, en tout cas de tentative de dire quelque chose de l'art conceptuel et de la collection tout en laissant aussi s'échapper quelque chose que je ne pourrais pas dire.

C. M. — Je pense qu'il est intéressant pour conclure de confronter votre façon à vous de tourner autour du pot et donc de border le trou avec les questions que vous ont posé l'art conceptuel dans votre film. On y voit Lawrence Weiner qui nous explique en faisant un petit trou dans un mur, et c'est cela son œuvre, « l'art est probablement la seule chose pour laquelle il n'y ait pas de raisons vraies, pas de raisons, pas d'excuses, l'art est quelque chose que fait l'artiste c'est tout ». Vous vous êtes positionné autrement aussi par rapport à ça. Merci beaucoup de nous avoir fait part de votre pratique.