



Pierre Faure, *Sans titre n°42*, 2001.
 Courtesy Büro für Fotos, Cologne.

Pierre Faure : Fantôme sous l'autoroute

Un entretien entre Pierre Faure et Claire Jacquet

Claire Jacquet : Vous réalisez généralement vos photographies en extérieur. Qu'est-ce qui dehors retient d'abord votre attention ?

Pierre Faure : Généralement, en Europe plus particulièrement, les rues constituent la figure traditionnelle de l'espace public. Mais ce n'est pas le centre ville que mes photographies représentent, pas plus que les rues. La mégapole s'étale en générant une spécialisation des lieux, dans un mouvement général qui tend à nier la rue. Ce sont des environnements plus ou moins dé-symbolisés. Comme je circule souvent en scooter, je regarde les voitures, les objets qui entrent et sortent de mon champ visuel. Le monde défile et il faut tout voir, faire attention à ce pandémonium plein d'objets et de gens en mouvement. Éviter les obstacles, s'engouffrer dans les espaces vides, les interstices. Un jour j'ai pensé fixer une caméra à l'avant de mon scooter et puis je crois que ça ne m'intéressait pas tant que ça... Vous connaissez cette séquence de *Fellini Roma*, où on entre dans la ville par la périphérie ?

CJ : Non, mais ça m'évoque plutôt

une séquence du film de Nanni Moretti dans *Journal intime*, qui parcourt en scooter les rues de Rome à moitié désertes et dont la déambulation mentale se calque sur les lacets qu'il dessine en scooter. À un feu rouge, il interpelle un automobiliste : "tu ti ricordi flash dance?". Moretti livre alors un "état" de sa divagation, laquelle confronte deux formats cinématographiques un cinéma plutôt libre, attentif à sa propre respiration, et un cinéma "aérobic" avec un rythme robotisé, standardisé...

PF : Je crois me souvenir que lorsqu'il s'arrête au feu rouge, l'homme est dans une voiture de sport rouge décapotable. Et Moretti lui explique que même si la société était meilleure, il ne ferait pas partie de la majorité. Mais c'est quoi, la majorité ? C'est un modèle, celui de l'homme moyen auquel s'adresse la télévision. Peut-être qu'on peut voir la majorité comme la masse qui ne choisit pas mais prend ce qu'on lui donne. Plus prosaïquement, la majorité, c'est ce qui finit (toujours ?) par arriver, c'est Chirac ou Berlusconi... Il est intéressant de noter que Moretti, qui n'a pas arrêté de questionner

son positionnement en regard de la société en général et par rapport à la gauche italienne, se retrouve un peu comme dans un de ses films, à critiquer ouvertement le modèle dominant qui ressemble de plus en plus, avec ses mauvais acteurs, à un (très) mauvais film. Dans *Sogni d'Oro* (Moretti encore), le cinéaste se retrouve au milieu d'un plateau de jeu télévisé et finit par crier "publico di merda !" et le public reprend la phrase en cœur. Dire cela n'a rien d'élitiste, ce qui est élitiste, c'est d'instrumentaliser les acteurs et le public afin de programmer des comportements (ou des fantômes) de masse, en renforçant le modèle, parfois même en prétendant aller contre.

CJ : Et du côté de Fellini, qu'est ce qui vous intéresse ?

PF : Il montre souvent, autant que possible, le moment d'après, quand tout cela continue alors que la scène ou la ronde est finie : les flashes électriques du tramway dans la rue désertée de *Fellini Roma*, les motards prenant possession de Rome à 3h du matin, etc. C'est un moment d'absolue liberté qui consiste à nous donner à voir



Pierre Faure, *Sans titre n°39*, 2001.
 Courtesy Büro für Fotos, Cologne.

les choses qui continuent d'exister même quand il n'y a plus personne pour les voir et que le monde continue de jouer sa partition. Ce sont souvent des plans larges, qui possèdent comme une grande résonance affective, ou émotionnelle. S'il y a bien sûr une mise à distance dans les photos que je peux faire, il y a aussi un rapport affectif, qui passe par la manière dont les gens et les choses s'y inscrivent, sont liés entre elles. C'est peut-être une des limites d'une certaine photographie allemande d'avoir feint de l'ignorer. Je me sens plus proche des américains, j'aime bien le travail de William Eggleston, il y a beaucoup d'affection chez lui (fries)!

CJ: Vous puisez davantage vos références du côté du cinéma que du côté de la peinture, en pensant vos photographies comme des "plans" notamment, en citant Nanni Moretti, Fellini mais aussi Martin Scorsese dont vous appréciez l'approche documentaire...

PF: Toute cette séquence dans *Les Affranchis* (de Martin Scorsese) avec l'hélicoptère, vers la fin du film, cette fuite en avant, cette accélération,

cette vitesse qu'il arrive à imprimer au film, tout a été très inspiré par la musique, le rock en particulier. On a parfois l'impression qu'il imagine ses films en écoutant de la musique. Mais il n'y a pas tellement de références à chercher dans mon travail parce que mon point de départ n'est pas une forme déjà existante mais plutôt le monde qui m'entoure. Si je parle de choses que j'ai vues et que j'aime bien, elles n'ont pas forcément un rapport direct avec ce que je fais. Si une image peut évoquer ou en faire venir une autre, c'est plutôt un point d'arrivée aléatoire. Elle peut également susciter des réminiscences qui ne trouvent pas forcément à s'actualiser, comme si elle entrait en interaction avec un champ gravitationnel diffus constitué par la mémoire du spectateur, cela peut produire un trouble.

CJ: Vous faites des photographies mais aussi des vidéos, Quelques jours en décembre (sur les grèves de 1995), La Pesanteur et la grâce en collaboration avec Marie-Francine Le Jalu (portrait filmé d'une caissière de supermarché). Dans ces vidéos, il y a le souci de rendre compte d'une expérience. Expérience sur

l'écran mais aussi expérience d'une certaine approche du cinéma...

PF: Disons que le cinéma a eu besoin, à certains moments, de se débarrasser de certains modes de production assez rigides, de faire des films d'une manière déliée. Ce qui a été le cas dans les années 1960 et 1970. Quand on voit *Une sale histoire* de Jean Eustache, qui est un simple récit (mais quel récit!), on comprend bien qu'il peut se passer de tout un fonctionnement assez lourd, qu'on peut faire un film dans des conditions modestes. Comme chez Chris Marker, Pierre Perrault, Robert Kramer, Jean Rouch, Jonas Mekas, Fred Wiseman, tous issus de cette même génération, le film est souvent conçu comme un passage, leur intention n'étant pas de "faire du cinéma". Dans *Route One*, Robert Kramer parle de l'état d'un pays, mais il s'arrête aussi au bord de la route pour filmer une tortue qui traverse. Des films qui tracent des lignes ou construisent des points de vue singuliers, qui ont une certaine portée poétique et politique. Le réel n'existe pas en dehors de la manière dont on le fait arriver...