

I Nos infos
I Actus des lieux
I Critiques
I Entretiens
I Editions
I Recherche
I Cinéma / Parole

Cinéma | Expositions | Danse & performance



ENTRETIEN AVEC JACQUES PERCONTE

Est-ce que tu peux parler un peu de la genèse d'Impressions et de la place de ce film dans ton travail ?

Cela fait plusieurs années que mon travail fait référence à la peinture impressionniste. Un jour, j'étais en Normandie, sur une plage à Etretat et une envie soudaine m'est venue de faire un film sur la Normandie. J'avais vu des panneaux qui annonçaient le festival de la Normandie impressionniste. Cela a été tout de suite évident que le film s'appellerait **Impressions**. Le projet au départ était vraiment de refaire le chemin que les impressionnistes empruntaient quand ils partaient en week-end sur les côtes normandes. Je suis parti de là et j'ai fait quelques repérages sur les lieux qu'ils avaient fréquentés. Il y a eu deux voies dans l'écriture : celle qui consiste à écrire le film qui permettrait à la production de travailler à son développement et celle, plus personnelle, qui me permettrait de mettre en œuvre le film tel que je l'avais dans la tête. J'ai donc écrit un scénario d'un côté, tourné des choses de l'autre, et c'est plutôt ça qui donne la forme du film au final.

Il y a toujours une tension écologique dans mes films. Je me suis retrouvé à Veulettes-sur-Mer à filmer les falaises mais la centrale nucléaire était là, il y avait aussi des tracteurs... Il y avait quelque chose de très fort dans le lien entre l'homme et la nature, cette situation un peu étrange qui consiste à vouloir utiliser les forces de la nature, à exploiter ses ressources et d'être en même temps soumis à sa violence potentielle, dans cet entre-deux entre des capacités à tout créer ou à tout détruire. Je ne suivais pas du tout le scénario, je filmais au gré de mes envies, de mes déplacements. J'ai beaucoup filmé pendant mes repérages aussi, les côtes, la mer, les vaches...

J'ai commencé à lire quelques livres, notamment **La nature des couleurs** de Rudolf Steiner, qui m'a donné très envie de travailler le film comme un cycle vivant, un voyage à travers la couleur. C'est ce qui a fondé la structure du film et le mouvement de ses différentes parties. C'est un voyage dans un cercle chromatique dans lequel on se déplace. J'ai écrit le film en faisant des schémas et des couleurs. Ce sont des progressions de cercles qui s'entremêlent, avec des couleurs qui naviguent entre eux. J'ai vraiment écrit par rapport aux couleurs que je voulais insuffler dans les plans. La façon dont j'ai écrit ce film est très abstraite.

Impressions vient, dans mon travail, en contrepoint de beaucoup de choses. Le projet était aussi de travailler sur l'immobilité. Dès le départ je voulais me mettre face à l'idée de tableau, en ne travaillant qu'avec des plans fixes, ce qui a beaucoup étonné ceux qui connaissent mon travail. La plupart de mes films sont des plans-séquences filmés en travellings. Là, je voulais que le mouvement soit interne à l'image, dans les plans eux-mêmes.

Je voulais que les techniques de compressions que j'utilise aillent dans un sens plus concret, un peu plus référencé. Ces techniques, que j'emploie depuis longtemps, commencent largement à être utilisées pour détruire l'image. Ce n'est pas de cette façon là que je les utilise. Je ne cherche pas à détruire l'image. Le principe que je mets en œuvre est que la couleur est conduite par un monochrome au début de chaque séquence et pénètre à l'intérieur de chaque plan. Je cherche à capter la résistance entre cette couleur qui initie la séquence et la naissance des différents éléments à l'intérieur de l'image.

Le montage a dû, pour Impressions, être assez différents de celui de tes autres films ?

Les images ont été préparées, les plans découpés et montés sans qu'aucun traitement numérique ne soit appliqué. Ce dernier est intervenu quand le montage était fait. En travaillant d'une certaine manière la compression du montage, la séparation entre tous les plans disparaît. L'ordinateur, lorsqu'il lit la séquence, ne sait plus que les plans sont séparés les uns des autres. Du coup il les mélange. C'est une technique proche de celle de **nsz** ou de **Sathyagraha**, mais l'écriture, elle diffère, car il y a un véritable travail de montage, qui est quasiment absent dans beaucoup de mes films. Il y a bien un montage de cinq plans dans **Uishet**, mais cela ne se voit pas du tout, car c'est un plan séquence recoupé. **Après le feu**, dans **Le passage** ou **Pauillac Margaux**, dans presque tous mes films depuis sept ou huit ans, il n'y a pas de « montage », juste un plan séquence

Et lorsque tu travailles sur la transformation de tes images, tu cherches un point de perte de contrôle ? Est-ce que tu as le sentiment au contraire de savoir précisément où tu vas et ce que tu produis ?

Dans **Impressions**, j'ai beaucoup plus de maîtrise que dans la plupart de mes films. Le point de départ, la couleur, est une influence que je contrôle dans les plans suivants. Je sais de quelle couleur va être le plan suivant. Il y a très peu de hasard dans la transformation de l'image. Quelque part, **Impressions** est un film où les plans ont assez peu de liberté dans le sens où je n'ai pas hésité à raboter une image ou deux sur le plan monté parce que la pénétration du plan précédent ne me convenait pas. Parfois, quand y avaient des sautes, des vibrations involontaires ou dues à des problèmes de compression, je corrigeais, ce que je ne fais jamais d'habitude.

Et en terme de contenu visuel, le contenu des plans, ce sont des événements dans l'image qui provoquent les transformations plastiques. Dans mes autres films, il y a quelque chose de beaucoup plus progressif. Avec **Impressions**, l'idée, c'était de travailler sur une espèce

d'instabilité. On n'a jamais les moyens de savoir combien de temps un plan va durer ni où il va aller. C'est quelque chose à quoi je tenais, cette prise du monde à chaque plan, qui est un truc que je vis quand je filme. Je peux passer des heures dans un champ à filmer un arbre et je sais que quand je vais couper, un truc va avoir lieu que j'aurais aimé enregistrer. Il y a une espèce de conflit entre l'avant et l'après du plan, entre ce que j'ai enregistré et ce que je n'ai pas enregistré, qui est très difficile à manifester dans un film et que je voulais mettre en évidence. C'est une des choses les plus importantes pour moi dans le rapport que je peux avoir avec le paysage, cette détente qu'il y a et qui fait qu'on attend un événement, qu'on laisse les choses venir quoi qu'il advienne. Mais quand on filme, on fini toujours par couper à un moment donné. Je voulais qu'il y ait un peu de cela dans le film, ce relâchement.

Pour la séquence intitulée « Sentiment océanique », dans la première version du montage, il y a un plan qui dure et où, pendant 6min30, il ne se passe rien du tout, puis arrivent des oiseaux. Je voulais qu'on perde complètement la notion de temps, que l'apparition d'un oiseau dans le ciel soit un événement incroyable qui provoque quelque chose dans toute l'image, en inscrivant sa trace dans le ciel. C'est également pour cela que les plans fixes sont importants. Il fallait que ça vienne de l'intérieur, que ce soit la nature qui soit génératrice de l'image, qui vienne se manifester. « Sentiment océanique » est une séquence que j'aime vraiment beaucoup. Elle part sur un blanc extrêmement puissant qui vire vers une couleur fleur de péché. Il y a un arbuste qui apparaît dans l'image, dans la couleur. Il n'y a que le mouvement qui se manifeste. C'est un camaïeu de fleur de péché qui prend forme. On voit apparaître la forme de l'arbuste en défoncé, car il y a un petit vent qui le fait vibrer doucement. Ensuite, il y a une série de plans fixes, où il n'y a quasiment rien qui bouge, il y a juste, à un moment donné, au loin, des éoliennes. Ce sont des images qui appellent des mouvements mais qui ne bougent pas. Il y a juste le vent qui fait bouger l'herbe au premier plan. Je voulais un film où tout soit net. J'ai donc filmé avec de petites ouvertures pour filtrer au maximum la lumière et avoir une netteté qui porte très loin dans le plan. Au premier plan comme au dernier, je voulais avoir des détails et jouer en ramassant les choses les une sur les autres.

Tes images n'ont plus du tout le statut de représentation, elles sont plutôt l'expression de quelque chose qui est train de venir.

Oui. Elles sont une manifestation, une trace du réel, une trace que j'ai enregistrée. Et en même temps c'est aussi un réel qui nous échappe constamment.

Oui, c'est un peu ça. C'est un film qui ramène du vivant. Je suis vraiment très touché par la peinture impressionniste, je voulais vraiment qu'il y ait quelque chose de vivant dans l'image, mais qu'à aucun moment donné on ne puisse voir autre chose que de l'image. Le numérique, c'est de l'image calculée, de l'image tuée, l'image numérique est mortifère. Les algorithmes mathématiques aussi précis qu'ils soient ne sont qu'une interprétation algorithmique, c'est une synthèse. C'est très difficile de redonner du vivant. Aussi, je voulais trouver dans le médium, une voie qui rende ce vivant, qui montre, qui résiste au dispositif technologique, qui permette de le capturer ou qui permette de le magnifier. Il y a une guerre entre le vivant et l'image dans laquelle on l'enferme.

Est-ce que tu n'as pas éprouvé une difficulté à achever ce film, qui est tellement traversé, tellement éclaté par une réalité que l'on ne peut pas capturer dans une image ? Comment, dans un tel film, peut-on se dire « ça y est, c'est fini » ?

Je ne sais pas si je finis mes films. A un moment donné, je les arrête. J'ai 512 plans pour **Impressions**. J'ai choisi d'utiliser tout cela. Il y a d'autres images que je souhaite exploiter autrement. Ces principes guident mon travail en général, ils ne sont pas spécifiques à ce film en particulier. Dans mes prochains films, il y aura de nouvelles images, mais c'est le même fond qui va tendre le projet. Pour impressions, j'ai beaucoup hésité à rallonger les séquences de forêt, à aller plus loin dans le film avec deux autres séquences. Je me suis posé la question de savoir si le film n'allait pas devenir un long métrage. En même temps, c'est comme si j'avais épuisé cette forme. Donc je l'ai arrêté, j'ai fermé le projet dans une certaine dimension comme si je l'avais suffisamment nourri. C'est une question d'équilibre. Il y a encore quelques plans dont je suis très amoureux et que je pense pousser vers l'exposition, par des installations, mais que se souhaite montrer bruts. Ils sont tellement incroyables. Le film n'est donc pas fini de manière intrinsèque. Cette idée d'incomplétude est importante. Le film est achevé mais pas complet, pas fini complètement

En même temps, cela met en évidence que tes images suivent la trace d'une infinitude.

Oui . La chose la plus difficile dans ce travail, c'est la durée du plan à l'intérieur du film. J'aurais pu faire des plans de 10min parce qu'ils sont vraiment faits pour être infinis, pour qu'on se perde au point de ne plus rien y voir. Par rapport à cela, je me suis limité au tournage, en m'imposant des règles que j'ai évidemment transgressées, pour ne pas filmer des plans trop longs, et aller plutôt vers un film où le montage est très présent.

| Auteur : **Rodolphe Olcèse**

| Films(s) ou œuvres : **Impressions**

| Artiste(s) : **Jacques Perconte**

Publié le 15/10/2013

 [Tweeter](#)  [J'aime](#)  [Partager](#) 16 personnes aiment ça. Soyez le premier de vos amis.