



Entretien en bus avec Catherine Rannou

ROSELYNE QUÉMÉNER
PARCOURS MORLAIX GARE > PLOUGASNOU > VIADUC DE MORLAIX

CATHERINE — J'ai rencontré Thierry Séguin du Théâtre de l'Entresort qui est féru d'architecture. Nous avons parlé d'architecture contemporaine et c'est lui qui a fait le lien avec le lycée Tristan-Corbière. Il s'agissait d'un repas à trois, avec Patrick Hervé alors proviseur de l'établissement, et moi même. Nous avons plutôt parlé d'architecture tout d'abord sur un registre esthétique, et non pas technique : le chantier, l'agrandissement, le fonctionnement. En visitant l'endroit, l'espace, l'idée de croisement de démarche et de regards est venue. Je ne me voyais pas faire une proposition toute seule, parce que le lycée est un endroit où de nombreuses dimensions sont à aborder. Je suis artiste-architecte, soit, mais je ne me voyais pas faire ce travail toute seule.

ROSELYNE — Un lycée est un lieu collectif, avec toutes sortes de métiers, de fonctions.

c — C'est pour cela aussi que c'était bien qu'il y ait plusieurs mediums,

plusieurs façons de percevoir l'endroit. Dans cette résidence et cette démarche, il y avait bien sûr une ambiguïté autour du rôle et de la fonction de l'artiste-architecte. Un autre architecte va remporter le concours et venir faire l'agrandissement du lycée. C'était bien qu'il y ait un groupe qui penche vers la dimension artistique, qui m'entraîne vers cette dimension sensible, plutôt que vers celle d'architecte uniquement. Cette position aurait été ambiguë dans ce contexte particulier. Et puis j'aime bien travailler à plusieurs en raison de ma formation ; je travaille toujours en groupe avec plusieurs acteurs.

R — Tes propos vont à l'encontre de l'image de l'architecte solitaire.

c — Ça, c'est la vieille image de l'architecte. Il y en a beaucoup qui travaillent encore comme ça. La nouvelle génération est complètement différente. Le travail mené seul dans sa tour d'ivoire est de plus en plus difficile et n'a tout simplement pas de sens

par rapport à la complexité du monde contemporain.

Cette résidence est un projet énorme. Le lieu est énorme. Il a une très grande échelle. Le contexte faisait qu'on était dans une logique de plusieurs équipes, de plusieurs points de vues.

R — En vous répartissant le territoire entre artistes ?

C — Non, mon travail se fonde plus sur les strates que sur les zones. Je vois et travaille en trois dimensions.

R — Tu ne perçois jamais les choses à plat ?

C — Je vois toujours en coupe, pour tout. Même pour des choses désagréables : j'ai le souvenir d'avoir visité un énorme cimetière à Barcelone. J'étais plus mal à l'aise que d'autres gens puisque je le

voyais en coupe. Je voyais la profondeur : des corps, des petites boîtes. En Espagne, leurs cimetières sont comme de petits immeubles. Et tu peux marcher un moment dessus. Moi, je voyais dans la couche tout ce qu'il y avait sous mes pieds, tout ce qu'il y avait en dessous. Ce n'est pas une vision très drôle mais je prends cet exemple pour te dire jusqu'où ça va.

R — Et cela fonctionne dans l'élévation comme dans la profondeur ?

C — Exactement, avec une sorte de vertige.

R — Tu l'as ressenti quand tu as visité, arpenté le lycée ? Dans ce travail lié à la résidence, il est question d'élévation – vous étiez logés dans les étages – mais tu es aussi descendue dans les sous-sols.

C — Lors de cette découverte des lieux, ce sont des informations contradictoires qui m'ont été données. À un moment, il y a eu dans cette zone de Plourin-lès-Morlaix des déchets entreposés. Je n'ai jamais trop pu savoir de quoi ce sol était véritablement fait.

R — Cela t'a intriguée ?

C — Oui, sans pour autant faire un travail d'archiviste. J'ai glané des informations au fil de la conversation. En fouillant dans les sous-sols du lycée, j'ai retrouvé le socle granitique. Un endroit où il y a de la terre, où l'on sent qu'ils ont creusé.

R — Un socle ?

C — Oui, et puis d'autres endroits où c'est plus flou. Des personnes âgées m'ont dit que ce lieu avait été, après la

guerre, une zone où l'on mettait des déchets. Un sol un peu flou. Mais je n'en suis pas sûre à 100%.

R — C'est donc un lieu qui porte une histoire.

C — Il y a des lieux peut-être un peu méprisés qui sont valorisés, transformés. Souvent, on a tendance à oublier sur quel sol on se trouve.

R — Toi, tu aimes bien savoir. Mais ce n'est peut-être pas la question des racines qui t'intéresse.

C — Non, ce ne sont pas les racines, c'est mon regard. Un vertige en trois dimensions.

R — Comment le trio s'est-il formé ?

C — Il s'agissait de travailler à plusieurs, mais pas forcément ensemble. Ou alors ensemble, en

Séquence

Le premier jour, après le repas du soir, je me penche à la fenêtre du séjour de l'appartement.

C



À Tristan, où naissent les lumières de l'ombre

Un écran noir. Silence profond. Puis en un lent fondu, une image sort de l'ombre.

Une caméra portée aux mouvements fragiles relève doucement l'objectif pour faire face au décor. Tristan, c'est d'abord un arbre sur la droite, quelques feuilles qui bruissent à peine dans l'air silencieux. C'est déjà, aussi, une paroi éclairée par le soleil, qui accueille deux ombres projetées. Tout ici sera double, non pas scindé et fissuré, mais multiple, ou bien plus que ne le laisse imaginer la première rencontre. Oublier ce que l'on croit, pour chercher plutôt à comprendre.

Deux chaises s'amuse du léger désordre qu'elles piquent dans notre regard par leur présence inattendue, discrètes sur la gauche. Le lycée nous invite-t-il à nous asseoir ?

À entrer dans le bungalow ? Ou à filer dans l'aquarium, pour aller en classe ? À chacun sa trajectoire, à chacun son Tristan-Corbrière.

Accueillis dans ces images, nous nous laissons guider par la vidéaste dans un lieu familier qu'elle nous aide à redécouvrir.

R

Les phrases anticipent l'image et délivrent des informations factuelles, nos premiers repères dans le temps et l'espace du lycée. Il ne s'agit pas d'un film en visite commentée, mais d'un trajet d'artiste inventé à chaque pas avec les méthodes de l'architecte : plan après plan, vidéaste et spectateurs arpentent ensemble les espaces. Tout d'abord chercher la profondeur, et, pour cela, prendre de la hauteur. Une plongée zénithale, la caméra presque à la place du soleil.

Catherine filme le quotidien du lycée, son entretien. De là naît sa première émotion d'architecte. Une brouette, une pelle, un râteau. Des outils immobiles stationnent dans la lumière, mais leur ombre fait glisser le regard, annonçant la promesse d'un mouvement imminent. La filmeuse est là derrière l'appareil de prise de vues, cachée et impatiente. L'image bouge légèrement, comme une amorce de balayage retenu.

Retrouvant le goût des trucs à la Méliès, le montage cut ménage alors une ellipse sèche et troque soudain la brouette contre l'agent d'entretien déjà dans le travail. La poussière et les feuilles volent par nuages épais devant son balai énergique. Six gestes vifs de labeur le long de la bordure, puis une pause ; le balai s'arrête dans la frontière ombrageuse. La main se saisit d'un détail qui a tenté d'échapper à la routine nécessaire. La musique de Lionel Pierres en profite pour s'immiscer dans le plan. « Le bâtiment est en diagonale... » explique off une voix d'homme anonyme. Tristan ? L'agent d'entretien tente de résister à la force centrifuge du son en spirales créé par Lionel : il oppose la ronde géométrique de son balai à la musique produite par les machines des ateliers du lycée. Mais l'agent quitte bientôt le plan par la gauche, après la traversée de deux lycéennes en sens opposé. La voie est libre. Fondu au noir.

R

toute indépendance. Il y a des moments de partage mais les travaux sont intéressants parce qu'ils sont indépendants les uns des autres.

Il n'y a pas eu de négociations les uns avec les autres. Nous avons voulu une découverte collective par exemple ; nous avons arpenté ensemble, et nous avons habité ces lieux ensemble.

R — Et vous avez aussi arpenté seul ?

C — Oui, mais les choses en commun étaient vraiment ces moments où l'on se baladait ensemble. On réagissait ensemble. Ce qui ne veut pas dire que l'on créait ensemble.

R — Vous étiez alors en train de vous imprégner.

C — De partager.

R — Des promenades silencieuses ?

C — Nous étions dans un lycée. Il y a quelque chose de l'enfance, de notre jeunesse qui remontait en ces lieux. On riait sur des détails, des anecdotes, parce que l'on se revoyait dans ces espaces à l'époque. Peut-être repensait-on aussi un peu aux petits malaises de chacun, dans certaines situations à cet âge-là. C'est plus lointain pour moi, pour Myriam et Lionel un peu moins. Mais cela fait toujours remonter des choses à la surface. L'adolescence n'est pas une période confortable. Mais cela n'a pas imprégné mon travail. Je réfléchis plus sur le bâti. Un peu sur les gens aussi, mais pas tant que ça. Je privilégie la promenade, la circulation dans l'espace.

R — Comme un regard adulte qui se promène dans un espace adolescent.

Séquence

En roulant du Sud vers le Nord, je regarde vers l'Est une frontière.



C

Le film nous embarque. La spirale musicale de plus en plus vive nous fait mieux entendre le vertige de la caméra qui enregistre alors, en un travelling filé vers le Nord, le décor naturel de l'Est. Parmi les branches, des fils électriques tracent les lignes d'une portée. Où est la clé ? Les feuilles comme des notes et de petites branches pour dessiner des croches. Mais cette musique des images

s'interprète à rebours. De la droite vers la gauche. Catherine prend le contre-pied du sens de lecture ordinaire. Ainsi, son regard redécouvre. Nos efforts pour avancer avec elle dans les plans sont vite récompensés : soudain en apesanteur, la caméra saisit une vue plongeante sur Morlaix, rare et familière. Plaisir simple d'un point de vue inédit sur la ville, partagé en douceur.

R

C — Oui. Ce sont des adultes qui ont fait ces bâtiments-là sans qu'aucune consultation avec les lycéens n'ait été faite. Le côté pensionnaire de la résidence était intéressant, et parfois un peu désagréable aussi, pour cet aspect «internat». Je dis cela alors que c'est moi qui avais souhaité habiter là, dans le lycée.

R — Combien de temps as-tu habité là-bas ?

C — On y a passé trois semaines en pointillés. Pas le week-end. J'ai une famille et des enfants. La première semaine à plein temps. Après, c'était plus décousu. Il y avait toujours une notion de confort. L'air de rien, nous étions dans des endroits qui n'avaient pas été habités depuis longtemps, dans un appartement qui était meublé comme une classe, avec des objets d'école. C'était un appartement complètement désincarné.

R — Un lieu de vie quand même ?

C — Non, un lieu de travail.

R — Le lycée, ce serait ça : un lieu de travail mais pas un lieu de vie ? Pour les lycéens, cela me semble être un lieu de vie, vu le nombre d'heures qu'ils passent dans cette enceinte.

C — Non, je parlais simplement de l'appartement qui n'était pas un lieu de vie. En revanche, le dortoir, c'est un lieu de vie.

R — Les atmosphères sont différentes ?

C — Nous étions dans un ancien appartement de fonction vide, non-meublé. C'était un peu violent, tout ce vide, ces meubles d'école (chaises de classe, lits de dortoir). On vivait comme dans des classes. Ce lieu n'était ni habité, ni habitable.

R — Parle-moi un peu de cette fameuse fenêtre, celle de cette salle, celle depuis laquelle tu filmais en plongée.

C — Pour travailler, c'était super : tu avais un point de vue sur le lycée qui était différent. On était plusieurs à concevoir des choses en fonction de ça. C'était un

lieu de repérage. Mais tous les jours évidemment on descendait.

R — Vous n'étiez donc pas dans votre vigie, en haut, en surplomb ?

C — Non, pas du tout. Je me souviens aussi de ces moments de respiration : quand tu es dans un lycée, tu es un intrus, un étranger et tu sais que tu es observé. C'est comme ma situation d'artiste dans les stations scientifiques françaises en Terre Adélie. Tout le monde connaît tes faits et gestes. On est différent. En Antarctique, on est différent, parce qu'on est une femme et une artiste. Et au lycée, parce qu'on vient de l'extérieur, on n'a pas de statut d'enseignant, d'administratif, de personnel ou de lycéen. On se sent étranger.

R — Vous observiez les lycéens, et eux aussi vous observaient.

C — Oui, on le voit dans le film à un moment, il y en a un qui lève les yeux comme pour dire : «Je t'ai vue».

R — Une complicité s'instaurait ?

C — «Complicité», c'est dur à dire. Nous avons des rapports particuliers. Nous n'étions pas là tout le temps. Et surtout, nous n'avions pas leur âge, et nous ne sommes pas des professeurs non plus.

R — Un rapport s'instaurait.

C — La caméra agresse les gens, elle est suspecte, c'est un problème. Et, pourtant, je prends des toutes petites caméras, grosses comme des appareils photos. Je vais d'ailleurs peut-être trouver du matériel plus professionnel à l'avenir ; mais je souhaite conserver un rapport physique avec l'objet. Je ne sais pas encore comment trouver une micro-caméra.

R — Tu évoques l'idée de légèreté.

C — Oui, l'idée de prolongement du corps. Avoir ça dans la main. Ma caméra a un côté pratique, je peux sortir quand je veux avec elle, et filmer aussitôt.

r — Spontanément.

c — Oui, même s'il n'y a pas de complicité avec la caméra, qui est agressive. Quand des lycéens arrivaient, je m'installais d'abord, je filmais. On voyait bien que je filmais, j'avais un champ. Je leur laissais alors la possibilité d'entrer dans le champ. Comme ça, ils choisissaient ou non d'être filmés.

r — Comment leur expliquais-tu cela ?

c — Je ne l'expliquais pas. Il n'y a pas de mise en scène. Je fais le scénario au fur et à mesure du parcours. Je m'expose en train de filmer. Je ne vole pas les images. Je m'exposais en train de filmer comme à travers la fenêtre. Tous voyaient bien que je filmais.

r — Un refus net de la caméra cachée ?

c — Je laisse un choix : entrer dans le

champ ou s'en échapper à temps, pour qu'il n'y ait pas de choses compromettantes pour eux dans les enregistrements.

r — Aucune image volée.

c — Non, parce que ça me met très mal à l'aise. Donner le choix est primordial.

r — Tu affirmes ta présence, puis chacun fait ce qu'il veut de cette proposition.

c — Oui, parce que, pour moi, les personnages ne sont pas indispensables. Pour moi, c'est l'espace du bâti, le naturel, la situation et l'installation des bâtiments dans l'espace, les limites, les bordures qui constituent notre espace. Le corps est là, à un moment, pour donner une échelle dans les plans. Les personnages sont bien plus présents

Séquence

Du Nord au Sud c'est pas mal non plus.



C

Un travelling s'opère maintenant dans l'autre sens et nous remontons le long d'une haie végétale vers le lycée, qui réapparaît en ses clôtures. À travers elle, nous apercevons le lotissement tout proche, maisons blanches aux toits d'ardoise, sœurs et cousines, réminiscences approximatives des murs dans lesquels nous avons parfois grandi alentours. Puis, les arbres, les collines, les nuages et l'horizon presque touchés du regard. Fondu au noir.

R

pour moi dans toute bande son. J'ai fait un film à partir d'une conversation entre deux personnes qui traversaient des lieux. En travaillant leur façon de parler, leur accent, toutes ces choses-là, sonores et musicales. J'interrogeais les espaces qu'ils choisissaient de décrire. C'est là que je cherche, dans ces voix, plus que dans l'image des corps.

r — L'image du corps est par contre une chose travaillée par Myriam.

c — Oui. Dans mon travail, le corps est absent, y compris le mien. Je suis très peu souvent dans mes films. À part une fois. Un film dans lequel je suis vraiment. En Antarctique. Dedans, parce que c'est la question de l'artiste dans un espace extrême : Qu'est-ce qu'il fait là ? Qu'est-ce qu'il a à faire là ? Je suis la seule artiste dans cette communauté. Donc, je me filme, je me mets en situation.

r — Mais tu sens que ta place se trouve plutôt dans l'espace hors champ.

c — Oui, d'ailleurs le son m'intéresse pour ce côté hors champ.

r — Hors cadre ou hors champ ?

c — Oui, hors champ, car cet espace relève pleinement de l'imaginaire. C'est là que je me situe.

r — Tu fais partie de l'univers filmé mais sur le mode de l'absence ; tu es, invisible, avec ceux que tu filmes. Tu n'es pas extérieure aux événements captés.

c — Il m'est arrivé de filmer des bâtiments. Je tenais la caméra. Comment filmais-je ? Mon cœur battait et c'est lui qui filmait ; ma caméra bougeait donc un peu, elle palpait. Le sujet que je filmais alors était une sorte de bâtiment assez arrondi, comme une baleine : je donnais l'impression que c'était elle qui respirait. Car après tout, qu'est-ce qu'un bâtiment sinon un corps ? Un bâtiment est bien un élément qui bouge, non ? Donc je faisais aussi bouger l'image.

r — Il n'était pas question de cette qualité de mouvements cinématographiques que sont les tremblés ou les bougés, mais plutôt d'effets de palpitation, de respiration ?

c — Oui. J'ai un rapport charnel aux bâtiments. J'ai d'ailleurs fait un film dans lequel je caresse un bâtiment. C'est un bâtiment tout en verre translucide, un peu comme un glaçon. On voit ma main qui le caresse. C'est un geste d'enfant qui longe les murs en rentrant de l'école, en se déplaçant. Il s'agit véritablement d'un rapport physique et sensuel établi avec le bâtiment.

r — Une manière aussi d'humaniser ces bâtiments.

c — Oui, comme on le ferait pour des êtres qui ont besoin que l'on s'occupe d'eux. J'adore cette histoire « d'entretenir ». On se doit tous d'entretenir nos bâtiments, privés et publics, au fil du temps.

r — Y a-t-il un appel lancé par les bâtiments, auquel nous ne faisons que simplement répondre ?

c — Oui, un peu. Ils m'émeuvent, ils me touchent. Je suis touchée par des bâtiments abandonnés. Des gens ont habité là, plusieurs, successivement, différemment. Mais aujourd'hui, il y a ce bâtiment qui est là, qui reste là alors qu'eux sont partis. Il est là, encore.

r — Le bâtiment en lui-même est-il un personnage de l'espace ?

c — Oui, et en Antarctique, c'était pareil. Tous ces bâtiments m'ont énormément touchée ; ils résistent, ils sont là depuis 50 ans. Ils sont malmenés par les éléments... et ils nous abritent et nous protègent toujours. Ils me touchent beaucoup, ils témoignent d'un travail bien fait malgré tout. Ils assument leur mission.

r — Dirais-tu qu'il y a une certaine forme de dialogue qui s'instaure aussi entre ton travail d'architecte et celui de vidéaste ?

c — Mon travail d'artiste me permet de parler de ce dont je n'arrive pas à parler en tant qu'architecte. Les architectes sont au service de la collectivité. La notion de service est au cœur de leur travail. Il n'est pas question d'aller y mettre des notions de psychologie. Les seules notions sont celles de l'usage, voire de styles et de dessins. Mais au fil du travail, émergent des choses qui t'émeuvent, des choses que tu ne peux pas traduire avec tes bâtiments. Le travail d'artiste que je mène en parallèle consiste à parler de toutes ces choses qui me touchent, moi qui ai la chance de pouvoir voir des choses que d'autres ne voient pas. Il y a un travail de regard qui s'apprend, qui s'acquiert dans la formation d'architecte, un regard que j'ai envie de traduire de différentes

manières. J'ai envie d'en parler dans mon travail d'artiste.
r — Cela t'est apparu comme nécessaire à un moment ? Quel a été le déclic ?
c — J'ai toujours été un peu à la marge des autres architectes. Je n'ai jamais été au milieu de cette notion d'architecte « profession libérale » avec une clientèle privée. J'aime plutôt travailler avec l'État, parce qu'on peut avoir une intervention sur les espaces publics, les espaces partagés. Sur les jardins pour enfants, alors que je ne suis pas paysagiste. Les questions qu'on se pose alors en tant qu'architecte sont celles du collectif. Au lycée, le travail a beaucoup porté sur ces extérieurs, sur les limites du lieu. J'ai voulu insister sur ce qui constitue à mes yeux la grande qualité de ce lycée.

Séquence

Un autre jour, juste avant la sonnerie, je regarde à nouveau par la fenêtre du séjour.



C

Plongée zénithale. Toujours la volonté d'éclairer, en filmant d'en haut. Neuf lycéens, puis treize, garçons et filles, assis et debout, statiques et en mouvement, des allées et venues, élèves encore sur la pelouse mais déjà sur le point de retourner en cours. L'image retentit, ils quittent le champ. La poésie de l'impair, celle qui, à la fin de l'instant, bascule avec bonheur. Fondu au noir.

R

r — Tu es allée naturellement à la marge, le long des grillages.

c — Oui, le long de la clôture, parce que c'est là que tout se passe.

r — Tu pousses cette limite, car tu sens que certaines choses circulent, là ?

c — C'est dans la clôture qu'on sent les limites de chacun ; même professionnellement. Ici, ce sont des limites entre deux villes. On est à la frange entre deux villes, ce qui crée des problèmes de décision : ça n'est pas rien. Est-ce aussi la limite de l'architecture ? Je ne pense pas. L'architecture s'est arrêtée avant. Visiblement plus aux limites du bâtiment. Alors, qui s'est occupé de mettre ces clôtures ? Ce n'est pas l'architecte, ce sont plutôt les services techniques.

Dans la conception commune, la clôture n'est pas du bâti traditionnel, ni du paysage ; ce sont donc des techniciens qui s'en occupent. Alors que la clôture, c'est de l'architecture et du paysage.

Un élément qui construit. Maintenant, on y prête davantage attention : dans les permis de construire, tu dois indiquer ta clôture, etc. Dans le paysage que l'on voit actuellement... Tiens, on est dans le centre du village (nous traversons Plouézoc'h, ndr), dans le paysage actuel, on voit que les clôtures construisent l'espace public.

r — Là-bas, c'était à chaque fois des clôtures grillagées, ce qui sous-tend l'idée d'un regard qui peut traverser la matière qui délimite. Ce ne sont pas des palissades, encore moins des murs.

c — Non, c'était très ouvert visuellement, ce qui est bien.

r — Un mensonge alors ? Un leurre ?

c — Non. Simplement, la situation du lycée n'est pas évidente. Par sa géographie, il est forcément déconnecté. Sauf sur une partie qui est la voirie de desserte. Une route coupe, divise, quand

elle est conçue toujours de la même façon traditionnelle, plutôt dans l'esprit « DDE ». Les autres parties sont vraiment des ruptures de pente.

r — On a l'impression d'une presque île à l'intérieur de la ville.

c — Exactement. La connexion avec la ville, elle, peut être visuelle mais pas charnelle. Il y a une déconnexion. Ce n'est pas un mensonge ; c'est une situation géographique par rapport à la ville. Cela soulève des questions : est-ce une bonne idée de mettre un lycée au sommet d'une ville ? On ne peut pas y aller en vélo, les trajets ne sont pas évidents. Morlaix est une ville encaissée et nombre de lycéens ne viennent pas du centre-ville, mais plutôt de la périphérie. Plus personne n'est du centre-ville.

r — Mais n'est-ce pas une jolie promesse de mettre ainsi un lycée en hauteur dans une ville ? Une manière de se tourner vers l'avenir.

c — Je ne pense pas que le choix soit symbolique, on est bien plus dans la logique du disponible. Si l'architecte intervient très en amont et s'il tombe sur des urbanistes très éclairés, alors on sera peut-être effectivement dans le domaine des symboliques ; mais on est quand même beaucoup plus souvent dans le fonctionnel.

r — Il appartient aux gens qui habitent là de lire le territoire comme ils ont envie de le lire, de manière poétique s'ils le veulent. Ensuite, il y a des faits et ce que l'on peut en tirer.

c — Ce lycée a été construit sur deux extrêmes : les filles et les garçons, les pensionnats qui sont au bout. Personne ne profite de la vue sur la ville. C'est devenu un arrière. Toutes les parties en liaison avec les grands paysages sont les arrières du lycée. Ce sont les parties techniques (les ateliers, les dessertes)

avec très peu de fenêtres, d'ouvertures. C'est étrange, on reproche au lycée de ne pas avoir de cœur et, en même temps, il est recroquevillé sur lui-même. Il n'a pas de cœur fonctionnel. Il n'y a pas d'espace matérialisant le cœur du lycée, son centre. Ce sont des vides, ce qui est conceptuellement intéressant, mais peu pratique à l'usage.

R — Ce sont des poches de vide juxtaposées les unes aux autres ?

C — C'est un peu ça, une succession de chambres, de vides, mais qui ont toujours un côté très ouvert. Il n'y a pas cette impression de centre, comme un patio. Tout cela est assez contradictoire car ce lycée souffre de ne pas avoir de centre. Il a pourtant des espaces, des lointains, des ouvertures

extraordinaires. On ne voit pas la mer mais on peut imaginer le port.

Toutes ces parties où il y aurait des échappées deviennent des arrières de lycée. C'est là qu'on choisit de faire des chaufferies par exemple... alors qu'on y voit tout Morlaix ! C'est finalement un bâtiment moderne avec de grandes barres reliées entre elles par de petits espaces couverts pour magnifier l'espace extérieur, qui devient alors un grand parc, un grand campus. Il n'empêche : c'est un lycée qui ne s'est pas emparé de son territoire. Il y a pourtant un énorme potentiel avec tous ces espaces verts qui sont autour.

R — Comment expliques-tu cela ?

Quelle a été la pensée des architectes qui l'ont dessiné à l'époque ?

Séquence

C



C — On ne trouve pas grand-chose là-dessus. C'est le même architecte qui a fait le gros lycée de Brest, qui relève donc de la commande publique de « gros lycées ». J'ai cherché, sans trouver grand-chose. J'ai trouvé des plans d'origine, qui expliquent un peu comment était conçu le projet, mais je n'ai pas trouvé de textes, de commentaires écrits. Les architectes écrivent très peu. On est là dans la construction utilitaire de lycées. Le chantier a dû être terminé au moment où le concours du Centre Georges Pompidou était lancé. On peut voir le décalage entre la fin de course du mouvement moderne et le Centre Pompidou. Au niveau architectural, on est au bout de la comète. Ce type de projet est sorti trop tard. C'est un projet

qui aurait pu être fait dans les années 1950, mais pas vingt ans après ! C'est un projet en retard sur les questions de l'époque.

R — Et la réhabilitation, ici à Morlaix, se fait-elle dans les temps, elle ?

C — On est toujours décalé. C'est souvent comme ça, c'est l'histoire de l'architecture. Le temps de la construction n'est pas le temps de la recherche. Les architectes qui sont plus dans la recherche ont une difficulté à construire, à matérialiser. Ceux qui sont trop dans la matérialisation, la construction, sont dans le clientélisme, dans une logique commerciale. Comme il y a une inertie dans l'architecture avec des temps très longs, c'est très difficile d'être connecté avec le contemporain.

Séquence

Je me tourne ensuite un peu plus vers le Nord.

C



Plongée en plan fixe, dans un angle désormais moins accentué. Mais il est trop tôt pour le changement d'échelle. En plan large, trois adolescentes sont assises à l'ombre sous un arbre d'évidence plus vieux qu'elles. Il les abrite avec bienveillance, l'a souvent fait et le fera encore pour des dizaines d'autres qui leur ressembleront. À moins que l'on ne vienne le couper

bientôt, l'abatte. Réhabilitation rime-t-elle vraiment avec obligation ? Des basses, un rythme sourd qu'un piano vient accélérer avec mesure. Le cœur du lycée qui se réveille alors ? Il faut lui laisser le temps de. Le temps pour. Là-haut, une caméra précise, filme dans le juste tempo. Les paupières engourdis s'abaissent encore une fois, fondu au noir.

R

C'est d'ailleurs peut-être encore plus dur pour les gens de terrain que pour ceux qui s'adonnent à la recherche fondamentale. Encore plus dur, parce qu'on construit, on matérialise quelque chose, et il y a des techniques, des normes à respecter, tout un contexte qui fait que c'est très difficile d'être prospectif.

R — Au début de la résidence, vous êtes venus faire de la recherche appliquée au lycée, même si sans le formuler comme tel peut-être. Puis, finalement, vous avez adopté les méthodes de la recherche fondamentale.

C — Nous n'avions ni les uns ni les autres la prétention de faire de la recherche. Découvrir, oui.

R — Inventer. Dans tous les sens du terme. Au départ, y avait-il d'ailleurs un

lien étroit entre vous et ce que vous alliez faire émerger, entre vous et ce que vous espériez contribuer à découvrir et inventer ?

C — Ca n'était que des histoires de temps, de temporalités décalées. On a essayé de se caler sur le temps du concours. Mais il y a une sorte de lourdeur liée aux marchés publics, d'étanchéité voulue par ces marchés pour des raisons d'équité. Les architectes ont été un peu trop séparés de la résidence pour des raisons juridiques typiquement françaises. On sait que dans d'autres pays, les choses sont plus souples et il est possible de ne pas être complètement enfermé dans ses propres compétences. On peut ouvrir un peu.

Séquence

Un matin, en bas de la prairie, je longe les murets en granit puis je remonte le long de la clôture, une voix m'appelle d'un jardin en contrebas.



C

La main explique, organisée et synchrone. Elle prend appui sur le vert en plastique de la clôture. Le visage à qui elle appartient est maintenu hors-champ. La main rejette au loin des êtres ou des objets qu'elle imagine, désigne de l'index des points précis, rapporte ensuite dans l'axe de la caméra comme une claqué. Elle assène du poing sa vérité sur Tristan. Et disparaît. Cut.

R

R — Dans ces différentes temporalités, y avait-il aussi l'urgence ?

C — Oui. Enfin... Pour la résidence, les choses se passent en quelques semaines. Pour les architectes, en plusieurs années. Une semaine ou quinze jours pour travailler au lycée, ça n'est pas énorme. L'idée était de réussir à imprégner. En ce sens, ça n'a pas été un échec. Après, les architectes participants au concours sont disponibles, ou pas, pour s'imprégner.

R — Cette nécessaire imprégnation faisait-elle partie du cahier des charges imposé aux architectes du concours ?

C — Il y avait un travail de médiation, qui aurait dû être plus approfondi, mais qui ne pouvait être fait ni par les architectes, ni par les artistes, ni par l'Entresort. La résidence aurait dû être mieux portée. Pour cela, il aurait fallu quelqu'un avec un profil complexe, qui maîtrise les marchés publics, qui soit sensible au travail artistique et qui ait un lien avec les artistes. Une personne suffisamment disponible pour pouvoir faire ce lien-là, parce que les architectes n'ont pas le temps de s'occuper de cela, sauf peut-être si on leur explique mieux le travail mis en place plus en amont. Il aurait fallu que ce soit écrit dans l'organigramme, dans le cahier des charges ; c'est un travail qu'il fallait faire en amont, mais nous avons tous été pris par le temps. Il y a une réelle ambition dans cette résidence, et donc une réelle exigence en terme de moyens techniques et humains.

R — Dans ce montage complexe, comment définirais-tu « la mission des 1% » ?

C — Il s'agissait de travailler en amont du concours la question du 1% artistique. Une équipe d'artistes s'est constituée, ainsi qu'une équipe d'architectes. Un échange et une circulation auraient dû se mettre en place. Mais ils étaient dans une démarche de concours. C'est ça qui nous a échappé. Cette logique de concurrence tue tout.

R — Ca n'a donc jamais été de l'émulation entre vous et eux, mais toujours de la concurrence entre eux ?

C — Oui, dans le secret, on ne pouvait pas rentrer en contact avec eux, alors qu'il y avait une forme dans la commande qui était plus proche de l'étude de faisabilité, qui se pratique parfois : il y a plusieurs étapes et des possibilités de discussions avec les maîtres d'ouvrage. Des échanges sont envisageables. C'est la forme de la consultation des architectes qui n'était pas adaptée à ce que l'on proposait. Mais on ne pouvait pas tout chambouler, tout transformer. Nous avons été victimes de la forme de la consultation. Là encore, on aurait pu travailler plus en amont sur ce point.

R — Dans d'autres pays, adopter cette démarche aurait été chose possible ?

C — Même en France. Il peut y avoir des aménagements plus larges qui sont pensés, et alors des formes d'architecture innovantes arrivent. Nous aurions été plus à notre place sur un travail en amont.

R — Comment se déroulait le travail au quotidien ?

C — J'étais dépendante de la lumière, de l'orientation du soleil. Je faisais des travellings et des mouvements comme cela, le long des clôtures. Le matin, je savais que je devais filmer d'un côté ; le soir, de l'autre.

R — Jamais tu ne voulais travailler l'ombre ?

C — Si, j'en avais besoin aussi. On a eu de la chance, c'était en septembre, il n'y avait pas grands risques : des lumières assez belles, contrastées comme on les connaît en Bretagne. C'est le soleil qui organisait la journée : tu as l'ombre au bas des bâtiments, l'ombre des arbres. Puis viennent les horaires des lycéens. La sonnerie. C'est un espace qui tout à

coup se dilate. Soudain, il y a du monde, puis, tout à coup, plus personne. C'est un espace public fondé sur deux rythmes : celui du soleil et celui des lycéens.

Je travaille avec des plans et des calques, sur lesquels je dessine mes parcours faits ou à faire. Ainsi, je me repère. Bien sûr, il y a l'arpentage d'abord, mais aussi cette lecture plus abstraite pour une vue globale du lieu. L'arpentage donne une vision en mouvement dans laquelle les espaces se cumulent. Puis, j'ai besoin d'avoir également une vue aérienne. Je suis alors moins dans l'anecdote et plus dans la manière selon laquelle les espaces se connectent entre eux. Je te parlais de coupe tout à l'heure : mes dessins d'arpentage sont des dessins en coupe. Je regardais les plans centrés sur les bâtiments, et non les plans des espaces autour. Je connectais ensuite ces visions avec les vues aériennes, afin de bien voir les lotissements. Les vues aériennes sont complémentaires de l'arpentage. Elles me permettent de comprendre comment l'ensemble se construit, comment le lotissement qui jouxte l'établissement affecte le lycée.

R — L'arpentage et le plan permettent seuls de tout comprendre ?

C — Il y a vraiment un aller-retour entre l'arpentage et le papier sur lequel je vérifie les dates, le problème étant toujours de savoir quand tout a été fait. Il y a l'échelle aussi. C'est comme cela que j'ai vu qu'il y avait des plans qui étaient distribués dans le lycée, sur lesquels le nord n'était pas au bon endroit... Ils avaient inversé, par négligence ; mais à mes yeux, ça n'est pas un détail : cela veut dire que personne ne regardait le nord.

R — Tristan-Corbière en lieu débousolé.

C — Ce que j'aime bien aujourd'hui, grâce aux questions que chacun se pose sur le réchauffement climatique,

c'est que l'on revient à du bon sens. On réfléchit à l'orientation des bâtiments par rapport au soleil, ces choses élémentaires que l'on avait complètement abandonnées. Pendant de longues années, on a dit : « Celui-là, je le mets comme je veux. Puisque j'ai du pétrole, je le chauffe en effet comme je veux ». Discours aujourd'hui aberrant. On vit une période intéressante, car on prend à nouveau conscience que nous sommes sur une terre qui tourne, on se souvient du fait que nous avons un soleil. Reste que nous sommes encore victimes des industriels. Comme si être novateur sur ces questions d'habitats bio-climatiques, cela signifiait pour eux revenir loin en arrière... Être novateur aujourd'hui, c'est juste avoir du bon sens. Et je trouve cela passionnant. Comprendre, sentir, arpenter à nouveau, ne pas faire les choses dans son bureau, les fenêtres closes.

Lors de la résidence, je suscitais cet aller-retour entre les plans, l'arpentage et le dessin. Chaque soir, je dessinais les parcours que j'avais faits dans la journée. Je ne dis pas que ce sont ces dessins qui écrivent à 100% le scénario. Ils font partie d'une forme de rituel dont j'ai besoin pour travailler. Je suis une artiste qui a été architecte. Je travaillais auparavant sur le mode : « lundi, c'est lundi ; vendredi, c'est vendredi ». Je n'étais pas très libre non plus dans mes horaires. Tout cela m'a aidée à mettre en place la rigueur d'un travail quotidien naturel. Quand je suis partie en Antarctique — lieu où il n'y a plus ni nuit ni jour, où il n'y avait plus de repères — avoir cette rigueur de travail tous les jours, avoir un protocole de photographie régulier me permettait de travailler tout le temps, de façon organisée dans le temps. Cela m'a empêchée de partir dans des dimensions plus floues, plus

psychologiques qui sont un peu plus compliquées en Antarctique. Ici, c'est différent. Tu maîtrises, tu es ancrée dans tes repères.

J'ai réussi à créer une sorte de travail régulier pour moi, toujours avec mes calques et papiers. Mes carnets de croquis sont des calques reliés entre eux ; c'est une méthode que j'adore, très sensible, très sensuelle. Je prends mes carnets à l'envers, je fais un premier dessin, puis je superpose, je redessine par-dessus. Un plan constitue le fond — le plan du lycée par exemple — puis j'ajoute des pages qui reviennent ensuite les unes sur les autres.

R — Cela se confirme. Tu aimes bien prendre les choses à l'envers, être à rebours.

Séquence

De 23h30 à minuit, j'ai traversé tout le lycée par ses passerelles et ses couloirs, du Nord au Sud sans sortir une seule fois.

C



Un plan très sombre, à peine quelques traces de lumière artificielle, faisceau d'une lampe de poche qui danse dans la profondeur du couloir, de plus en plus lointaine. La caméra ne se laisse pas séduire, reste figée, elle veut maîtriser son point de vue. Le silence se fait. Fondu au noir appuyé. La musique reprend, oscille d'un pied sur l'autre. Des notes roulent dans un tambour. Le bois d'une baguette déstructurée sautille irrégulière sur un rebord. Instants d'hésitation anxieuse. Fondu au noir.

R

C — Oui, mais je ne le fais pas exprès. Là, c'est simplement un côté pratique.

R — Le bon sens d'être à l'envers, en somme.

C — Tu fais un plan, tu mets une feuille de calque par-dessus, la page d'après est ramenée elle-même par-dessus, et ainsi de suite. Dans la logique de superpositions et de strates qui est au cœur de mon travail, ça n'est pas à l'envers. C'est comme si on disait que la terre avait été construite à l'envers, puisque les parties plus anciennes sont au fond et les plus récentes dessus. Prenons l'exemple de la résidence au lycée : « Le 1% à l'envers » est en fait à l'endroit. Quand j'expliquais à une architecte que j'aime beaucoup ce que nous faisons au lycée, elle s'est aussi

exclamée : « Mais ça n'est pas à l'envers, c'est bel et bien à l'endroit. »

R — Peux-tu expliquer davantage cette idée ?

C — Les artistes sont en amont de la conception architecturale et urbaine. Ils interviennent dès le démarrage de la réflexion. Ils sont même présents dès la réunion sur l'aménagement du territoire. Ceci, pour qu'ensuite, ils fassent œuvre pendant tout le parcours. Et ceci, aussi, pour que l'œuvre fasse vraiment partie du processus pris dans sa totalité. Quitte à finir sur le poncif du 1% de « la sculpture sur un socle »... Mais pourquoi pas ! L'essentiel est qu'il y ait du sens en profondeur. Le 1% en général est comme déraciné. Même si j'ai de l'affection pour ces œuvres

abandonnées par leur auteur, leur commanditaire, je conçois les choses par une tout autre approche. J'ai été choisie récemment pour un 1% à Brest, et j'ai décidé de réaliser un film. Pourquoi ? Il est question de la transformation d'un cinéma en salle des fêtes. Pour cette création, je suis partie d'une donnée : le projecteur de cinéma sera conservé au cœur de la salle des fêtes. J'ai réagi, et réfléchi sur la mise en abyme que cela suggérait. Mise en abyme de la salle de cinéma, de l'œuvre. J'ai compris aussi qu'il y aurait passage de l'artificiel au naturel avant de revenir à l'artificiel. Je travaillerai donc pour ce film sur la modification de la lumière dans ces lieux au cours des 18 mois de chantier. La lumière va changer pendant le changement d'usage

Séquence

Il vient de lire Hitchcock et *Correspondances* de François Truffaut, je le suis de près, sans me retourner, j'accélère le pas lorsqu'il disparaît.



C

Un halo de lumière tremble imprécis le long du mur et déclenche un plan séquence. On aperçoit des fragments d'une tapisserie peinte. On apprendra qu'il s'agit de la plus célèbre d'entre elles, celle de Bayeux. Les notes qui roulent dans le tambour se font plus fortes, guerrières, sévères. Trois ou quatre pas de la filmeuse, puis un face-à-face immobile avec le dessin. La caméra et le mur peint se toisent, font connaissance. Quelques pas encore, puis un nouveau face-à-face, solide : aucune esquive, le récit simple d'une vraie rencontre. Cut.

R

de cet espace. Mon film captera la lumière artificielle de l'ancien cinéma, puis la lumière naturelle du lieu lorsque le toit sera détruit, et le retour enfin à la lumière artificielle dans la salle achevée.

À Tristan-Corbière, je ne voulais pas faire œuvre désœuvrée, déracinée, qui n'a plus aucun sens parce que l'artiste arrive trop tard et fait un travail perdu quelque part entre décoration et réaménagement.

R — On pourrait parfois parler d'un 1% prétexte, c'est bien ce que tu soulignes et regrettes ?

C — Un 1% obligatoire, contraint. Un 1% bonne conscience. Mais ce n'est pas toujours le cas pourtant. Reste qu'il y a une sorte de syndrome : on voit très vite où est le 1%.

R — Tu le repères d'emblée ?

C — Il n'y a pas que moi ! Cette façon de traiter cette promesse artistique m'énerve. Il faudrait réussir à résoudre la chose suivante : comment l'artiste peut-il être intégré à la démarche architecturale et urbanistique pour qu'il induise quelque chose mais sans que ce soit nécessairement visible ? Il ne devrait pas être là pour démontrer, mais plutôt pour laisser infuser, pour suggérer. L'architecture, c'est quand même une approche sensible !

R — En école d'architecture, apprend-on cette dimension sensible qui passe par l'arpentage d'un territoire, la coupe ?

C — C'est le centre de mon enseignement à Rennes.

R — Comment enseigne-t-on aux architectes à approcher un objet de création ?

C — Aujourd'hui, et cela ne va pas s'arrêter, on est vraiment dans le travail sur l'objet architectural, l'objet marketing, l'objet de consommation qui intéressent dans le monde entier. C'est lié à l'outil de conception dont nous disposons : les

logiciels de modélisation en 3D. Tout est dit, ils permettent de modéliser d'après un modèle. Je pense que dès lors beaucoup d'architectes oublient la dimension de l'arpentage, cette dimension sensible du site, parce qu'il faut toujours faire vite.

La production dont je parle ici se développe principalement en Chine, dans les grandes villes. Et puis il y a aussi une autre vitesse, liée au territoire, au quotidien, à la maison, à la création de lotissements. C'est une autre vitesse. Mais je reste convaincue qu'on revient progressivement à un travail plus ancré, orienté par rapport au soleil. Les deux approches co-existent ; ce ne sont pas les mêmes architectes qui les mettent en œuvre. Il y a deux vitesses, deux visions et mélanger les deux ne doit pas être très facile.

R — Puisque tu évoques le mélange des approches, j'aimerais savoir comment se passaient les rencontres entre vous, les artistes, et les autres participants au projet.

C — Nous étions souvent en face de gens qui faisaient beaucoup de réunions : le lycée, la région... Nous étions là, et en même temps comme un peu absents.

R — Parlons de ton film alors. Tes images et la musique de Lionel se rencontrent. Une forme de réunion qui vous convient davantage peut-être ?

C — Je vais te parler des plans captés tout d'abord. Je ne fais pas énormément d'images. Je me promène beaucoup sans filmer. J'ai alors conscience des lieux qui m'intéressent. Par contre, ensuite, je vais filmer longtemps un même endroit. Je capte souvent plusieurs minutes de rushes pour une même scène. Une fois que j'ai la scène en tête et sous les yeux, je trouve rapidement le cadrage, et je ne bouge plus. Évidemment, dans le film, il y a aussi des travellings. Je suis alors dans une voiture et je me déplace.

r — Ou plutôt, elle te déplace, comme une nouvelle variation sur le plan fixe, au cœur même de tes travellings.

c — Disons que ce sont des plans fixes avec une action, un événement. C'est simple, je ne fais pas du cinéma, mais de la vidéo. J'ai du mal en général avec l'artifice, les montages trop compliqués. Je ne suis pas monteuse.

r — Mais tu revendiques bien le fait de faire de la mise en scène ?

c — Non. Je fais de la captation. Je capte quelque chose qui se passe.

r — Soit. Mais à partir du moment où l'on allume sa caméra, n'y a-t-il pas d'emblée mise en scène, dans le geste même du déclenchement de la caméra ?

c — Oui, parce qu'aussitôt, on cadre, on sélectionne, on choisit. Dans ce sens-là,

oui. Mais j'insiste : dans mon cas, il n'y a pas de transformation de l'existant. C'est vraiment de la captation et de l'observation.

r — Du documentaire alors ?

c — Non, pas du tout. C'est de la fiction à partir de la captation réelle. On peut même avoir l'impression qu'il y a des trucages, des effets spéciaux. Dans

certains films, sur des effets naturels, on peut croire qu'il y a des trucages incroyables, alors qu'il s'agit vraiment là de ce que j'ai vu avec ma caméra. Je pars du réel pour faire une fiction. En ce sens, c'est du cinéma, mais aucunement du documentaire. Dans mon film, il n'y a pas énormément de scènes différentes. Les effets ou les situations, je les repère et je m'y tiens.

Séquence

Le lendemain soir, je poursuis un filet d'air chaud sur la façade sud du « bâtiment français ».



Une fenêtre a basculé tandis que sa voisine reste close. Le film lui aussi dit la rupture nette. La musique s'est interrompue sans ménagement à la césure entre le texte et l'image. Que s'est-il passé dans l'intervalle ? Le verre sablé, translucide comme le calque, diffuse la couleur d'un certain flou. Les réponses ne sont pas toujours nécessaires. Un fait, quand même : la vidéaste est entrée dans le bâtiment, en plein jour. Obstinée, elle filme les dernières branches qu'elle aperçoit dehors à travers la fenêtre ouverte. Mais l'opacité blanche de la seconde vitre nous dit le risque d'un adieu. Et ce silence toujours.

R

r — Et quelle est ta logique de montage ?

c — Au début, j'avais envie que ce soit temporel. Puis j'ai glissé vers le géographique, en suivant l'ordre des déplacements. Alors, le travail avec Lionel s'est fait. Quand nous avons cherché à intégrer la musique et le son, j'ai été amenée à intervertir certains éléments. Mais le dialogue images et sons restait aussi en rapport avec une rupture qui était voulue dans le film. Puis le montage rend compte des liens entre intérieur et extérieur. Il n'y a que peu de scènes d'intérieur dans le film : une scène de nuit, un parcours avec le gardien de nuit du lycée. Un déplacement, une sorte de travelling à pied, dans lequel on le voit qui marche et qui éclaire. C'est là peut-être que j'ai fait une mise en scène ; d'habitude, il est dans le noir total. Il a pris en compte le fait que c'était filmé et qu'il était accompagné de quelqu'un qu'il ne connaissait pas. Il y a donc eu de tous petits changements.

Le deuxième intérieur a été filmé dans les sanitaires. On le reconnaît parce que les vitres sont sablées et translucides. C'est une vitre standard qu'on retrouve dans tout le lycée ; quand elles sont sablées, ce sont celles des sanitaires. Ces vitres basculantes sont entrouvertes, ce qui permet d'entrevoir les arbres dehors, les ombres des arbres sur les vitres comme sur du papier japonais. Un endroit à la fois poétique et trivial. À cause des odeurs. Dans le film, c'est l'entre-deux, le moment où je passe à nouveau dehors. Le passage. Sinon, tout est en extérieur. Mais il y a eu à défendre ces deux scènes qui étaient stratégiques dans le film.

r — Et quelle était la trame, le motif dans le tapis de ton film ?

c — Un fil conducteur au début, qui est lié aux limites et aux bordures. On voit

un balayeur qui nettoie les bordures, qui balaie l'extérieur. Mais c'est un tout, il est difficile de savoir comment j'ai associé...

r — Avais-tu un découpage technique écrit très précisément ?

c — Non, rien. Pour mes vidéos, je fais tout sur l'ordinateur.

r — Des notes, comme celles d'une scripte, en vue du montage ?

c — Non, j'écris avec mon dessin, avec mon parcours, mes déplacements. J'écris mon scénario en accord avec les lieux. Je les dessine et je dessine les endroits. Les lieux et les endroits. Je fais des croquis d'endroits que je vais peut-être filmer. Après, je file directement sur l'ordinateur. Je fais un dérushage, sur mes carnets en calque – toujours les mêmes – je fais des colonnes, je sélectionne les passages que je trouve intéressants, et je les importe sur mon ordinateur. C'est à partir de ce moment-là que je vois comment j'enchaîne les éléments. Mais je n'ai pas d'emblée une vision globale du film. Cela devient une promenade sur mon logiciel. Je vais mettre les scènes les unes après les autres. Au bout d'un moment... la notion d'intérieur survient... Alors, je me promène à nouveau dans ces enchaînements pour trouver un autre fil conducteur. Il y a un changement d'échelle.

Non, vraiment, je ne savais pas au départ ce qu'allait devenir le film terminé.

r — Une fois le film terminé, tu te dis « finalement, c'était ça. »

c — Oui. Et d'ailleurs, je ne le referai pas autrement, ni dans un autre sens. Je me rappelle du montage et de la promenade que j'ai faite d'image en image, de séquence en séquence. J'éprouve par contre des difficultés à retrouver les raisons exactes qui font que j'ai mis les rushs dans un sens ou dans un autre. Là encore, l'approche sensible du moment a primé sur la réflexion profonde.

R — Le parcours du film est-il souterrain ?

C — En creux, c'est du ressenti. Ce sont des détails d'ombres, de bordures.

R — Des sensations.

C — Assez, oui. Le souvenir, le sens.

Qu'est-ce que ce lieu peut nous dire, peut me dire ? Deux scènes s'enchaînent par exemple. On n'est pas loin de la clôture, sous des arbres. Des jeunes filles lisent sous un arbre. Un autre groupe de jeunes, dans une autre séquence, réagit à une sonnette que l'on n'entend pas, et ils partent. Ici, l'unité de lieu apparaît : les deux séquences sont dans le même lieu, sur la même pente et c'est le même point de vue (je filme de dessus, depuis l'appartement).

J'ai toutefois essayé de ne pas susciter tout le temps une alternance entre les points de vue. Je collectionne juste de petits indices, sans avoir une histoire à raconter. Ces petits indices lient en pointillés chaque séquence. Le début aussi, avec l'homme qui balaie, qui entretient, est vu en plongée. Tout ça s'est fait de la même fenêtre. Il y a donc un lien, qui passe aussi par ce travelling dans un sens, puis dans l'autre. Les mouvements de caméra se répondent, liés. J'ai essayé d'unifier, de faire des groupes entre séquences, qui deviennent alors des lieux de cinéma.

R — Cette alternance entre mouvements et plans fixes correspond-elle au temps de l'arpentage, puis de la réflexion ? De l'observation, puis de la contemplation ?

C — Ces moments-là, ces plans fixes où je vois les lycéens et les personnels du lycée du dessus font déjà d'eux des personnages. Ces espaces filmés sont des lieux de conversations dans lesquels ils se retrouvent entre eux et discutent ensemble sur des tas de choses. Dans les travellings, par contre, c'est plutôt de l'ordre du ressenti.

R — Dans ton film, il y a des phrases, des textes aussi qui s'inscrivent.

C — La tapisserie de Bayeux qui se trouve à l'intérieur du lycée, peinte par un professeur et ses élèves, a servi de fil conducteur pour l'écriture. Elle fait 70 mètres de long (deux fois 35 m). Dans un couloir, en face à face, deux bandes reprennent l'histoire de la tapisserie de Bayeux. Elles comportent des sous-titres. Je trouvais ça intéressant, là dans le lycée. La tapisserie de Bayeux était une bande dessinée faite pour être mise dans une église. C'était un élément fait pour une architecture qui fait tout un tour. Elle habillait une église et racontait cette histoire, entre les Normands et les Anglais.

R — Une histoire que tu connaissais déjà bien ?

C — Oui. Mais j'ai souhaité approfondir, je me suis documentée. Je suis même allée la voir, une fois le film terminé. Heureuse coïncidence : je faisais une exposition à côté. C'est vraiment extraordinaire : dans les dessins, dans les détails, il y a tout, la vie, la mort, le sexe, les astres... C'est tout cela qui m'a donné la structure du film. Au début, j'ai fait un premier montage, dans lequel j'ai mis les textes de la tapisserie de Bayeux, qui venaient alterner avec les images. Mais je me suis heurtée à un problème dans la tapisserie ; c'est chevaleresque, guerrier. Cela m'intéressait, pour le récit de la conquête d'un territoire. Pourtant, le vocabulaire était tellement décalé par rapport à ce que je filmais que cela embourgeoisait le lycée. Je parle du lycée filmé. Cela chargeait trop le film avec des références de livres d'histoire. Alors j'ai enlevé les textes que j'ai remplacés par mon arpentage. Le texte et les panneaux qui sont entre chaque séquence représentent ma situation : d'où je filme ? où suis-je au moment où je filme ? Pour se souvenir toujours que la personne qui parle et filme est la même.

R — Ta subjectivité s'exprime.

C — Il y a une alternance, qui naît de l'insertion d'un texte écrit en blanc sur fond noir. Il coupe les séquences, me permet de faire le lien entre les séquences. Il reste une phrase de la tapisserie — « le roi... » — que j'ai laissée à la fin. Je suis contente de ce choix, parce que l'ensemble parle de pouvoir. Dans les sociétés démocratiques, finalement, un seul homme décide, c'est leur côté monarchique. Je suis contente d'avoir laissé cette phrase-là. Ça n'est pas un château, mais un lycée évidemment. Reste qu'il y a des rapports de pouvoir énormes. Cette phrase-là suffisait, comme un clin d'œil à la structure du film, qui était celle de la tapisserie de

Bayeux. Il existe d'ailleurs une première version du film vraiment comme ça.

R — Tu as gardé des traces de cette version ? Dans l'exposition, ne garderas-tu que la forme définitive du film ?

C — Oui.

R — Dans ce film, as-tu pensé à intégrer des photographies de Myriam ?

C — Non jamais, parce qu'il y a le film et le livret. Le livret est important aussi, parce qu'il reprend des captures vidéo du film, toujours avec la même structure : une phrase, puis la séquence en face. Dans le livret, j'ai ajouté deux ou trois photos, celles de lieux que j'avais beaucoup aimés dans le lycée mais qui ne sont pas dans le film.

R — Comment s'est déroulée l'intégration de la musique ?

Séquence

Je m'installe sous les arbres, allongée sur le talus.

C



Un rythme très saccadé, solidement construit mais sans monotonie, claque désormais sur les plans. Des notes tenues viennent voler entre les coups, comme pour les envelopper dans la douceur d'une brume musicale. Ce sont probablement les parcelles de ciel et les bouts de nuages filmés qui nous y font songer. Une suite de plans et nous comprenons soudain que des contre-plongées radicales répondent aux plongées du début. Explorer le bleu du ciel : voir en coupes, en strates, en profondeur, vers les hauteurs. Catherine raconte sa vision du monde. La terre n'est pas plate, elle n'est que reliefs étirés, épaisseur et finesse en trois dimensions. Zoomer et dézoomer, changer d'échelle. Puis soudain, l'objectif collé aux lettres gravées dans l'écorce d'un arbre. Le détail

en gros plan. Je déchiffre : Inexora sur la première ligne, blement sur la seconde. J'appelle à l'aide : le temps passe, complète Catherine en réponse à ma myopie. Elle ajoute qu'elle aime dans cette image « la vibration du vent dans le lierre ». Fin du joker. Un homme s'éloigne le long de l'axe de la caméra dans la profondeur de champ, au pas de course. En guise de sac à dos, un bureau de professeur. Une femme entre dans le champ, et la vie poursuit son cours normalement. Les points d'interrogation se succèdent sous nos yeux mais resteront en suspend. Sur la bande-son, une voix déformée prononce des mots qui n'en sont pas, brefs et graves. Le compositeur s'amuse de toutes les questions qui sont dans l'air. Fondu au noir.

R

c — La structure du film était déjà faite. Ensuite, j'ai changé les textes. La structure était écrite. Lionel avait fait plusieurs thèmes.

r — Et certains fonctionnaient, trouvaient une place dans cette structure. D'autres pas.

c — Oui, c'est un peu lui qui choisissait les points d'entrée pour sa musique, même si nous en avons discuté ensemble. Je ne voulais pas du tout que le son colle à l'image. Il s'agissait de travaux que nous avons faits en parallèle, mais dans un même lieu. Je trouvais que le seul fait que nous ayons travaillé dans un même lieu faisait lien. Il n'y avait pas besoin de chercher des points de synchronisation.

r — La musique est effectivement souvent décalée dans les plans. Sauf au moment où une main vient se poser sur le grillage, c'est le seul temps commun.

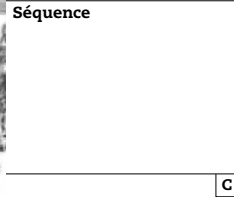
c — Pour moi, la coïncidence n'est pas là, mais plutôt au moment « intérieur/extérieur », où apparaît la fenêtre dont nous parlions tout à l'heure. C'est le moment qui coupe le film en deux. Pour Lionel aussi, la coupure était là. Il y a deux rythmes tout au long du film. Et je trouve que l'on pouvait encore accentuer cette dimension asynchrone.

r — Est-il prévu de retravailler sur ce montage avant l'exposition ?

c — Non, parce que Lionel a besoin de faire un son de manière indépendante. Il travaille sur un CD et la création d'un parcours sonore.



La séquence reprend. Un arbre, quelques marches d'escaliers, un passage de béton aux vitres translucides : Tristan.



r

r — La résidence n'est donc faite que de prolongements.

c — Cela correspond-il au fonctionnement de l'art ou de l'architecture, je ne sais pas. J'ai besoin de placer tout en même temps. Il y a toujours cette question de création et d'utilité. Je souhaite qu'à un moment, la création devienne utile, mais peut-être dans une autre temporalité.

r — Tu formules là ta réponse aux questions sur la légitimité de l'art ?

c — Pas forcément la question de la légitimité de l'art au moment où il est fait, mais j'interroge plutôt les choses ainsi : l'art ne peut-il pas se transformer ensuite en quelque chose d'utilitaire ?

r — Ou comment le réel peut-il récupérer l'art... le recycler...

c — Ce n'est pas grand-chose. Dès lors, la chose créée n'a peut-être plus la prétention d'être une œuvre. Le geste artistique peut être réapproprié et transformé sans que cela représente pour moi un viol ou une violence.

r — Tu évoques là le lien que la philosophie de l'art établi entre artiste et artisan.

c — Oui. Après c'est toi, l'artiste, qui à l'instar de Duchamp déclare : « là, c'est une œuvre ». Il y a des moments où tu dis ça. Puis, plus tard, tu dis : « non, ce n'est plus mon œuvre ». Ce n'est pas grave, c'est autre chose, ça continue, mais ce n'est plus mon œuvre. L'œuvre n'est pas figée, elle se transforme, s'habille. Lors des projections dans le dortoir des garçons, le film va s'habiller, s'abriter. J'aime bien d'ailleurs la notion d'abri pour le film. Elle rejoint la notion de film accueilli dans une salle de cinéma.

r — Le film a recueilli le lycée dans sa matière, et c'est maintenant le lycée qui va recueillir le film.

c — Une sorte d'accueil réciproque, une porosité totale. Chacun devient un peu acteur.

r — Comme une bienveillance réciproque des espaces filmiques et architecturaux.

c — C'est ça, ils ne sont pas en opposition. Il n'y en a pas un qui est enfermé en boîte. C'est poreux. Peut-être que je filmerai à nouveau le film dans sa situation, dans son espace, dans son propre lieu. Avec des séquences différentes. Je suis beaucoup sur des temporalités d'architectes, constituées de temps longs où les choses peuvent se parler.

r — Mais ton œuvre s'inscrit-elle dans la durée ou l'éphémère ? Un film, une projection, c'est éphémère.

c — Sur le long terme. Quand tu es architecte, tu as besoin de revenir tout le temps sur ton travail. Le bâtiment met deux ans à sortir, tu l'étudies pendant dix-huit mois.

r — Tu confères donc à tes œuvres la temporalité du bâtiment.

c — Et la temporalité du recyclage désormais. Toutes ces histoires actuelles d'économie d'énergie donnent un temps plus lent, à long terme. Un temps de processus. Je trouve très intéressant que l'on fasse découvrir à toutes les populations ces processus : on conserve quelque chose, mais il est précieux de savoir comment on en est arrivé là, comment cela a été fabriqué. Il s'agit de comprendre comment le monde qui nous environne est constitué. On vit une époque bouleversante, instable, qui nous remet tous en question. L'artiste est là pour amorcer les questions depuis la place légitime et libre qui est la sienne.

Séquence

«...Celui-ci a ordonné
qu'un château fût construit
à Hastings*...»

**C**

R Dans l'herbe, la trace du module enlevé. Des lycéens assis par petits groupes le long de la pente, au bas de l'entrée principale. Le temps s'est écoulé, fin de la visite et retour au point de départ. Oui, mais on cerne mieux désormais. Personne ne sera oublié. Et déjà une nouvelle visite se prépare qui répond à notre envie de prolonger l'exercice à notre manière. L'exposition ouvre ses portes sur le dortoir des garçons.

Générique

Image: Catherine Rannou

Son: Lionel Pierres

Réalisation: Catherine Rannou & Lionel Pierres

Tourné en DV au lycée Tristan-Corbière

Morlaix Finistère France

Rentrée 2007

*Phrase extraite
de la tapisserie de Bayeux