

AGORA

2017 DE
BIENNALE BORDEAUX

SEOUL, HONG-KONG, SINGAPOUR, RABAT, NAPLES, BORDEAUX, BRUXELLES,
HYDERABAD, L'ARIZONA. QUE NOUS REVELE LE CINEMA DES PAYSAGES URBAINS ?

Mercredi 20 septembre 2017

Animation : Camille BONAZZI

PARTICIPANTS :

Ila BÊKA, cinéaste,
Christian BARANI, vidéaste,
Fabián SANABRIA, anthropologue, université nationale de Colombie, commissaire
de l'année France-Colombie,
Bas SMETS, paysagiste, bureau Bas Smets,
Jean-Marc OFFNER, directeur de l'agence d'urbanisme de Bordeaux.

LA SÉANCE EST OUVERTE à 18 heures 35

Rémi CAMBAU : Merci d'être là pour ce débat autour de la représentation du paysage. C'est l'un des sujets que Bas Smets soulève dans sa présentation, dans ses textes produits pour l'exposition. Le paysage est né de l'invention de sa représentation, notamment par la peinture. Avant cela, on n'avait pas conscience qu'on était dans un paysage. Ce sera l'objet d'un débat spécial sur la photographie dimanche, à quatorze heures, avec Bas Smets lui-même et six paysagistes qui ont accepté de choisir six photographes dont ils vont présenter les images. Ce soir, nous parlerons de l'image animée et du cinéma. Qu'est-ce que le cinéma révèle du paysage ? Je remercie Camille Bonazzi d'avoir accepté d'animer ce débat.

Camille BONAZZI : Bonsoir, je vais présenter rapidement les intervenants, même si vous les connaissez sans doute déjà grâce à l'exposition. On a d'abord Bas Smets, qui a supervisé l'installation de tout ce hangar, qui est paysagiste, qui travaille actuellement à Bruxelles après avoir travaillé en France pendant quelques années avec Michel Desvigne. On a ensuite Fabián Sanabria, le commissaire de l'année France-Colombie. Ensuite, Ila Bêka, qui a réalisé une

partie des vidéos en collaboration avec Bas Smets et Louise Lemoine. Nous avons Christian Barani, qui a également réalisé une partie des installations vidéo avec Bas Smets. Enfin, Jean-Marc Offner, le Directeur de l'Agence d'urbanisme de Bordeaux. Ce débat, qui ne peut pas s'appuyer sur des images comme le précédent, sera un peu plus théorique. Je vais peut-être d'abord m'adresser à l'anthropologue qui est parmi nous, afin de contextualiser un peu le débat. Que veut dire révéler un paysage urbain ?

Fabián Sanabria, vous dites que le cinéma permet de montrer des mouvements, de connecter dans l'imaginaire de chacun des espaces urbains qu'on ne voit pas immédiatement : est-ce que vous pourriez nous dire dans quelle mesure le cinéma est un médium particulièrement adapté à ces villes de plus en plus rapides, de plus en plus mondialisées, nous dire ce qu'il a de particulier dans cette idée de révélation de paysage ?

Fabián SANABRIA : Je vous remercie de votre question. Je crois que le cinéma nous montre un temps fragile et nomade, qui prend sa portée dans la culture de flux contemporains. On est dans le transitoire, dans l'impermanence, dans l'éphémère. Je me souviens des films de Wim Wenders, depuis *Alice dans les villes*, en passant par *Tokyo-Ga*, *Lisbonne Story* et bien d'autres films. Évidemment, on a Wong Kar-Wai et ses films qui nous montrent une Corée et un Séoul très frappant, on a *2046*, avec des enjeux aussi. Mais ici et là, quel que soit le continent, on a justement cette révélation de ce qu'on peut appeler avec l'anthropologue français Marc Augé : la « cité-monde » et la « cité mondiale », avec toutes ses promesses de connectivité, de virtualité, de liaisons qui facilitent la vie. Le numérique est partout et parfois, si on oublie son portable, c'est la catastrophe. Donc nous pouvons avoir des images de tout ça, qui sont passées et déjà passées, mais il y a une sorte de liaison entre ces tons éphémères et l'espace éphémère. Ce n'est pas seulement le temps qui passe, mais l'espace aussi. Comme le disait Proust, les maisons, les avenues, les routes sont fugitives, hélas, comme les années. De même, dans le cinéma, on se rend compte de ça. Il y a des changements, ce n'est pas seulement l'exercice de remonter une ville comme l'a fait un célèbre écrivain, Georges Perec, l'auteur de *La vie, mode d'emploi* ou *En remontant la rue Vilin*. La question est de savoir comment, à travers le cinéma, on peut accepter aussi l'éphémère de nos vies, cette forme de légèreté et peut-être se libérer un petit peu de la douleur et de la culpabilité occidentale qui nous frappent en permanence. Voilà ce que je pourrais dire, en ouverture de cette conversation.

Camille BONAZZI : M. Offner, est-ce que vous pourriez rebondir sur cette légèreté, cet aspect éphémère ? Vous qui imaginez des villes pérennes, est-ce que vous pouvez tirer parti de cette inspiration cinématographique d'une ville passante ? Qu'est-ce que les films que vous pouvez voir vous apportent dans votre travail ?

Jean-Marc OFFNER : Vous le verrez sur le stand de l'Agence d'urbanisme, nous aimons bien les cartes. Nous avons fait une très belle carte, je crois, des paysages métropolitains que l'on a ensuite très naturellement eu l'envie de montrer par la vidéo. Nous avons choisi deux traversées, la première d'est en ouest, des vignes aux pins, des coteaux de l'entre-deux-mers au plateau des Landes. La seconde, du sud au nord, suit le fleuve et retrouve finalement tous les grands projets avec le vocabulaire local, entre « jalle » et « estey », puisque ce sont des petits cours d'eau qui irriguent l'ensemble du bassin. La vidéo s'est donc imposée. C'est un parcours en vélo : on triche un peu vous verrez, parce qu'il n'y a pas que du vélo. Cette métrique de déplacement permet en 20 ou 25 minutes de voir beaucoup de choses.

Finalement, sans théoriser trop, je pense qu'il faut peut-être aller plus loin justement dans ce que Rémi Cambau disait en introduction. Il faut se débarrasser de cette représentation multiséculaire du paysage comme petit bout de nature découpé dans une fenêtre, parce que c'est encore beaucoup ça. Et même si des photographes talentueux peuvent faire autre chose, on reste quand même sur cette vision de ce qu'on voit à distance et à travers quelque chose, à travers une fenêtre, derrière un parapet. Au fond, l'histoire de la peinture de la Renaissance a quand même beaucoup structuré nos neurones pour voir le paysage, la carte postale. Je pense qu'aujourd'hui il faut dépasser cette vision du paysage, parce que nos métropoles sont plus fragmentées que la ville constituée, sont en archipels métropolitains, ont des discontinuités. Nous parcourons ces paysages métropolitains et ce sont ces parcours qui relient finalement les fragments du territoire entre eux. La vidéo s'impose, d'autant plus à Bordeaux où on est axés sur une vision de carte postale aussi. Nous avons la ville de pierre, les espaces « Unesco », qui sont photographiés des milliers de fois par jour. Peut-être font-ils oublier d'abord qu'il y a une métropole beaucoup plus large et que cette métropole se parcourt, avec cette idée que c'est le parcours qui fait que l'on devient en partie acteur du paysage. Je crois qu'il y a là un vrai basculement à opérer, dès lors que l'on s'intéresse au fait métropolitain. Il faut sortir de ce cadre pour passer à la trajectoire et au déplacement, même si, paradoxalement, il existe aussi quelques films qui ont beaucoup magnifié le paysage de carte postale ou le paysage-cadre.

Suivant les âges, on peut avoir des souvenirs qui peuvent être un peu différents, mais il y a par exemple *Meurtre dans un jardin anglais* de Peter Greenaway, où l'on a un peintre qui cadre un paysage. Il y a aussi un cinéma de l'immobilité. Notre imaginaire du grand Ouest américain reste dans le panoramique. Pour moi, l'image animée est fondamentale pour comprendre les fonctionnements métropolitains. Il y a aussi un certain type de cinéma, et là vous êtes beaucoup mieux placé que moi pour en parler, qui peut donner à voir plus facilement cette question. Je ne sais plus qui disait que ce n'est pas l'art qui copie le réel, mais le réel qui copie l'art. On voit un paysage et l'on se dit : « Tiens c'est un Gauguin ! ». Il est intéressant aussi d'essayer de comprendre — comme on est

tous beaucoup dans la culture cinématographique et vidéo – ce que ce filtre nous donne comme modèle de vision des paysages métropolitains. C'est aussi une autre façon de concevoir la question du cinéma, comme médium relativement consensuel finalement, qui permet aussi de voir la ville autrement.

Bas SMETS : Je voudrais dire un mot sur le choix du cinéma pour montrer le paysage, parce qu'évidemment on s'est posé la question : faut-il montrer des maquettes, des plans ? Comment créer cette exposition autour de ces paysages ? On voulait montrer des exemples de ce que peut être le paysage un peu partout dans le monde et de ce qu'il pouvait devenir. Nous avons donc proposé une triple approche. En montant par l'escalator, vous pourrez voir un documentaire sur la *Biosphère II*, au sujet de ce laboratoire en Arizona. Des deux côtés, des protagonistes s'expriment : ceux qui l'ont inventé, et qui parlent de sa conception, et ceux qui l'opèrent aujourd'hui.

Ensuite, il y a un premier pentagone avec cinq écrans qui projettent cinq films de Christian Barani montrant une recherche sur le paysage. On a essayé d'imaginer une autre façon de montrer le paysage. Ainsi, les cinq écrans proposent cinq projections d'un lieu, comme Hong-Kong, afin de créer une immersion pour le visiteur. Il ne peut pas voir tout en même temps et il sera obligé de se déplacer, de faire des choix. Donc, le paysage qu'il voit est défini par son déplacement dans l'espace, tout comme dans un vrai paysage où votre démarche, votre déambulation, définit finalement le paysage que vous allez voir, le paysage qui se crée dans une fenêtre, dans une peinture, et dans le mouvement dans l'espace.

La troisième approche, c'est un travail réalisé par Ila Bêka et Louise Lemoine. On a essayé de faire une recherche sur le comportement de l'homme dans l'environnement qu'il habite. On voulait montrer que le climat et la position géographique ont une influence indéniable sur les comportements, les pratiques de l'homme urbain. On a donc choisi de montrer cinq territoires pour mieux apprécier la richesse des comportements, de cette relation qui se crée entre l'homme et l'urbanité. Quelque part, on y retrouve l'instinct animal de l'homme, qui s'adapte à son paysage, à son climat changeant, à son environnement qui n'est pas fixe. Il y a différentes approches du paysage : on a essayé de parler de l'influence du climat et du paysage sur l'homme, de l'influence de l'homme sur le paysage, en montrant le paysage et pas forcément l'homme qui l'habite.

Camille BONAZZI : Je voudrais me tourner maintenant vers les cinéastes : qu'est-ce que les différentes échelles avec lesquelles vous pouvez travailler vous permettent de révéler des villes ? En quoi le cinéma vous permet-il de montrer ce qui nous échappe des villes ?

Ila BÊKA : Je suis architecte : j'entends donc parler du paysage depuis très longtemps et je n'avais pas peur de poser cette question, mais je continue à la poser sans avoir de réponse. On n'a pas encore compris ce qu'est un paysage. En

fait, je pense que personne n'a compris. C'est une sorte de mot-valise, dans lequel on met plein de significations différentes, mais on ne sait pas dire ce qu'est un paysage, parce que tout est paysage, du moment que vous utilisez un médium ou l'autre. Pour nous, la question est très vite réglée : on fait des films. Donc, quand on prend une caméra et qu'on filme quelque chose, on est en train de filmer un paysage. Il y a des paysages dans les visages et il y a des paysages dans les arbres. Tout est un paysage. Alors c'était une question un peu embêtante de dire : on va filmer les paysages.

Dans tous les films qu'on a faits auparavant, on a toujours filmé le rapport que les gens ont avec l'architecture, la relation qui se crée entre l'architecture et les êtres humains qui l'habitent. On s'est dit qu'on continuerait à faire cela à une échelle beaucoup plus grande, qu'on essaierait de capter avec la caméra quelque chose de très difficile, délicat et éphémère à capter, à savoir cet échange continu entre la ville et les habitants. Au final, c'est le rapport de l'habitant à la ville que nous interrogeons.

De quelle manière la ville impose-t-elle cette relation et de quelle manière l'habitant impose-t-il à la ville cette relation ? C'est un échange continu qui se crée entre les deux et auquel s'ajoutent d'autres facteurs comme le climat, facteurs qui eux-mêmes s'ajoutent les uns aux autres. Une sorte de magie se crée, qui donne une identité à l'habitant de la ville. Ce qui nous intéressait le plus dans tout ce travail, c'est de comprendre cette identité, si elle existe réellement. Est-ce qu'il existe réellement une identité caractéristique d'un habitant d'une ville, qu'on peut appeler un bordelais, un parisien, un londonien,...? En réfléchissant ainsi, on s'est dit qu'il fallait évidemment se mélanger aux habitants et essayer de comprendre comment on peut interagir avec la ville. On peut essayer de dévoiler l'identité de la ville et de l'habitant à travers ces petites interactions, dans les petites actions quotidiennes. Quand on a commencé nos expérimentations, on s'est rendu compte que les villes sont en transformation : il n'y a plus, pour nous, de réelle différence entre la campagne et la ville. Il faut donc voir plus loin que cette différence, qui n'est plus centrale.

La ville est en train de se transformer et à un moment donné, on s'est rendu compte qu'on s'intéressait surtout à l'habitant de la vieille ville. Et cette vieille-ville, qu'on a tous en tête, commence à ne plus exister. Dans la ville de Séoul par exemple, vous avez une partie qui demeure inchangée quand tout le reste de la métropole change complètement. À Séoul, quand vous vous baladez, vous avez l'impression d'être à Los Angeles ou dans une autre ville de ce genre. Les nouvelles villes grandissent de plus en plus et mangent la vieille ville, partout dans le monde. La preuve, c'est que partout, les municipalités s'accrochent pour essayer de sauvegarder l'identité de la ville, elles investissent énormément d'argent dans la communication, pour essayer de garder intacte sa spécificité. Pourquoi ? Parce que la ville est en train de disparaître complètement. Toutes les

viles perdent leur spécificité, mais il y a encore aujourd'hui des poches de résistance, dans lesquelles on trouve encore ces identités-là.

À Séoul, c'est frappant : il y a une sorte de grand carré au milieu de la ville qui est le seul qui résiste un peu à la nouvelle ville qui le mange. Les gens qui habitent à Séoul savent très bien que tous les ans, par exemple, il y a un quartier qui disparaît. La ville moderne, ou plutôt la ville stable, arrive à manger ce carré, doucement. On a donc tourné les films uniquement dans ces espaces qui vont disparaître. On voulait justement parler de cet homme urbain qui en train de disparaître. On l'a appelé en latin *homo urbanus*, ce qui est une sorte de provocation pour dire que c'est une identité qui est en train de disparaître. Après, l'identité qui sera recrée est une identité un peu promotionnelle, c'est-à-dire qu'elle n'existe pas réellement. Ainsi, qu'est-ce qui fait la particularité de l'identité de ces habitants, de cet homme urbain ? C'est qu'il échappe au contrôle de la ville, qui essaie de plus en plus de contrôler ses espaces, de les stabiliser pour qu'il n'y ait pas de fuites.

Par exemple, je trouvais Bogotá très intéressante parce que, comme à Naples, il y a beaucoup de pratiques dans la rue qu'on ne peut pas imaginer dans nos villes à nous. Les gens sortent dans la rue et ils vendent plein de choses. J'imagine qu'il n'existe pas de permis ou de licence pour tout le monde, c'est quelque chose de très spontané. Dans la ville stable, on n'accepte plus cela. Ce sont les premières choses qui vont disparaître. Cette grande vivacité de la ville, ces gens qui sont dans la rue par exemple, doucement, cela va disparaître.

C'est une analyse très personnelle : quand vous passez du sud au nord de Bogotá, vous passez des quartiers populaires à la ville « stabilisée », où il n'y a plus aucun danger, mais vous avez l'impression d'être sortis de Bogotá. La ville dans laquelle vous entrez, c'est la ville que l'on trouve désormais partout. Cela ne veut pas dire que l'architecture est la même. C'est la ville qui est la même, c'est-à-dire que tout est contrôlé, stabilisé. Il n'y a plus de surprise. Ce qui nous intéressait énormément, c'était d'aller chercher des surprises justement. Au Maroc, un autre exemple, il y a la médina de Rabat et celle de Salé, c'est-à-dire la même ville coupée en deux par le fleuve. Une partie de la médina de Rabat est stabilisée, c'est-à-dire que les touristes peuvent y aller. C'est d'ailleurs intéressant de souligner que ce sont les touristes qui nous montrent quand une ville est tranquille. Plus il y a de touristes et plus la ville est tranquille, stabilisée. Dans la médina, il y a toujours des endroits où les touristes ne vont pas. Ce n'est pas dangereux, mais il y a des fuites, des pratiques qui sortent de la norme. Par contre, à Salé, toute la médina est en train de se normaliser. Quand vous sortez des deux médinas de Rabat et que vous allez dans la nouvelle ville de Rabat, vous retombez dans la même ville de Bogotá ou de Séoul par exemple.

Camille BONAZZI : Fabián Sanabria, vous qui parliez du cinéma pour fixer l'éphémère, est-ce que vous pouvez répondre sur le cas de Bogotá ? Est-ce que la ville disparaît ?

Fabián SANABRIA : Je peux répondre. J'ai beaucoup aimé ce qu'a dit Ila Bêka à propos de Bogotá, j'ai ressenti une espèce de nostalgie bizarre. C'est très intéressant, parce que ça nous fait ressentir aussi nos origines. Mais je vais répondre avec une citation de Proust, justement. Proust dit, à la fin du premier volume de *À la recherche du temps perdu* dans l'édition Gallimard de 1954 : « *Mais quand disparaît une croyance, il lui survit — et de plus en plus vivace, pour masquer le manque de la puissance que nous avons perdue de donner de la réalité à des choses nouvelles — un attachement fétichiste aux anciennes, qu'elle avait animées, comme si c'était en elles et non en nous que le divin résidait et si notre incrédulité actuelle avait une cause contingente, la mort des Dieux.* » C'est une sorte de mort du paganisme, qui est aussi la vie : je suis tout à fait d'accord. Des efforts sont faits dans nos villes patrimoniales pour essayer de conserver le patrimoine, de faire comprendre que certaines choses sont sacrées. Mais le problème, c'est que les choses passent et elles passent souvent très vite. Nos maires, d'une façon générale, même s'il y a des politiques très différentes et des inscriptions politiques très différentes entre M. Collomb et M. Juppé si l'on considère justement la question patrimoniale : Bordeaux est la grande ville patrimoniale « Unesco » et Lyon est la nouvelle ville.

Là on peut observer ces tensions extraordinaires, mais cela n'empêcherait pas que dans la nouvelle ville, de l'autre côté, il y ait la vie, dans ses fluidités, dans ses tensions, dans ses flux et reflux, qui surgissent malgré le contrôle. Le problème, c'est justement d'essayer de contrôler et quand on essaie de contrôler, là, on étouffe la vie. La vie, c'est quelque chose qui pousse, comme la nature sauvage. Bien évidemment, les vendeurs à la sauvette du centre-ville de Bogotá où j'habite et que j'adore influent sur nos états d'âme. Si vous êtes déprimé, vous quittez tout de suite la déprime en vous promenant dans le centre-ville. Par contre, si vous allez visiter vos proches du côté nord de la ville, du côté riche, du côté contrôlé, là vous pouvez commencer à déprimer. C'est très intéressant ! C'est comme descendre du dernier étage du World Trade Center — comme Michel de Certeau le disait — pour marcher, pour se promener, pour essayer de trouver les choses spontanées, qui demeurent malgré le contrôle et les smartphones.

D'ailleurs il m'est arrivé de rater mon train, parce que j'avais oublié mon smartphone et donc je ne pouvais pas valider mon billet dans le train. Il a fallu rentrer en taxi, prendre un autre train, etc. Ces petits accidents nous montrent justement que, malgré tout, il y a de la vie. Mais comment la créer ? Comment la recréer ? Comment ne pas la nier ?

Camille BONAZZI : Et je me tourne enfin vers vous, Christian Barani, vous qui ne filmez jamais deux fois les mêmes images, vous qui filmez des villes sans avoir

l'espoir d'en faire un portrait parfait, comment réagissez-vous par rapport à cette idée de filmer un interstice, peut-être, un espace de vie dans la ville ? Est-ce que vous arrivez à révéler quelque chose finalement ?

Christian BARANI : De la même manière qu'Illa Bêka a dit : « Je ne sais pas ce qu'est le paysage » ; moi je ne sais pas ce qu'est le cinéma. Ou du moins, je ne sais plus ce qu'est le cinéma. Jusqu'au 20^e siècle, c'était assez facile de le définir. Il y avait une définition que les frères Lumière nous avaient imposée : un espace noir dans lequel on va s'asseoir et se projeter dans l'espace, où notre être est figé et où, surtout, la lumière traverse l'espace. À l'heure actuelle, au 21^e siècle, le cinéma n'étant plus argentique, il n'est plus une fenêtre sur le monde. Aujourd'hui, le cinéma est partout. Il se fait avec un appareil photo positionné sur la touche « vidéo ». D'ailleurs, on ne sait plus vraiment s'il faut employer le terme « vidéo » ou le terme « cinéma ». Et tant mieux, ce n'est pas du tout un problème. Je voulais le dire, parce qu'on ne sait pas ou plus ce que c'est.

La deuxième chose que je voulais dire, c'est que le cinéma et la ville sont exactement pareils. Le cinéma est né parce qu'il y a la ville. Le premier travelling inventé, c'est un américain qui filme la ville de New York. Les premières images, ce sont des images de ville. Par exemple, dans ma pratique, si on regarde les questions de villes filmées, il faut juste se référencer au cinéaste russe Dziga Vertov. Si on regarde son travail cinématographique sur la ville, on n'a plus rien à inventer, parce que tout a déjà été fait. Je crois que c'est presque un pléonasme de dire « cinéma » et « ville » : le cinéma, c'est la ville. Et ça a toujours été ça, toujours. Comment peut-on représenter les villes ? Ça, c'est une vraie question.

Avec les commissaires architectes de la *Cité de l'architecture*, j'ai réalisé une exposition sur Chandigarh, ville indienne dessinée par Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jane Drew, Maxwell Fry et des architectes indiens. On m'avait demandé de présenter ce projet fabuleux de modernité des années 1950, qui a duré quinze ans et qui continue à se développer. Les commissaires architectes sont donc venus me voir et m'ont demandé de documenter la ville. Je me suis dit : ce n'est pas possible de documenter une ville. En même temps, il faut trouver une forme à cette impossibilité. J'ai trouvé cette forme en faisant une installation vidéo où il y avait huit écrans et quatorze heures de film. Je voulais juste dire aux gens qui venaient voir l'exposition que la ville est bien plus grande que nous et qu'on ne peut pas tout voir. C'est l'une des pistes du cinéma contemporain, puisque nous, artistes ou cinéastes, nous n'avons plus accès au cinéma. Les salles sont devenues des lieux de divertissement et ne sont plus du tout des lieux d'expression artistique ou de recherche. Peu à peu, un glissement s'est opéré. Ce sont maintenant les centres d'art, les expositions ou les musées qui accueillent et valorisent nos travaux. Pourtant, on fait toujours du cinéma. J'essaie de faire du cinéma, mais du cinéma déployé dans l'espace. Un cinéma où, justement, il est question à la fois de l'espace et du visiteur. Lorsque vous arrivez dans une exposition, vous n'avez pas du tout la même attitude que quand

vous entrez dans une salle de cinéma. Lorsque nous allons dans une salle de cinéma, nous savons que notre corps va être posé, figé, attaché avec une ceinture de sécurité. On lève la tête et on se projette dans l'écran. Ici, ce n'est pas du tout ça. Vous circulez, vous allez où vous voulez et vous faites ce que vous voulez, comme dans une exposition traditionnelle. Voilà pourquoi, nous avons, avec Bas, mis au point ce dispositif de cinq écrans. Pour poser la question de la ville, il est important de réactiver le corps du visiteur, de le placer au centre et de lui dire « Maintenant, une structure vous est proposée ». Cette structure est le regard totalement subjectif de Bas et de moi –même sur les espaces, sur le paysage, sur la ville, sur ce qu'on veut, mais à l'intérieur, vous avez une place. C'est une place que vous devez prendre, inconsciemment ou consciemment, peu importe. C'est à vous de devenir acteur, de placer votre corps où vous voulez, c'est à vous de tourner la tête ou non, de vous endormir ou non dans l'espace. L'une des questions du cinéma qui m'intéresse est celle d'un cinéma déployé dans l'espace où le spectateur devient aussi acteur, en faisant ses propres montages et ses propres associations mentales.

Camille BONAZZI : Vous disiez qu'on ne savait plus ce qu'était le paysage, mais est-ce qu'en filmant plusieurs points de vue sur un même espace, on sort le paysage de ce carré, de cette fenêtre ? Dans quelle mesure cela résonne-t-il avec ce que vous avez fait, avec ces cinq villes ?

Ila BÊKA : Le fait de mettre cinq écrans crée un paysage. C'est vrai que les cinq films sont pensés pour être à la fois ensemble et seuls. Ils durent presque une heure, c'est une vraie plongée dans la vie spécifique de la ville. Le fait de les mettre ensemble, de créer un espace fermé, c'est très intéressant, parce que, quand on rentre, on est un peu pris par toutes ces images. Tout ça, c'est une question de médium. C'est aussi une sorte d'installation. Avec Louise, cela nous intéresse beaucoup, mais ce n'est pas le centre de notre travail.

On est davantage intéressés par ce qu'il y a dans l'image, que par le lieu où l'image sera placée. Je comprends toute la réflexion de Christian sur le cinéma : être dans un cinéma et regarder un film au cinéma, c'est très beau. Cependant, il y a des choses qui se passent dans l'image et peu importe si elle est vue sur un téléphone, dans un cinéma ou dans une exposition. Quelque part, il y a toujours mieux, on peut créer de belles choses, mais on est très intéressés par la force de l'image elle-même. L'image doit nous frapper. On avait donc aussi une grande peur dans ce travail, car filmer le paysage, c'est d'un ennui épouvantable. Quand on filme le paysage, comme dans les peintures par exemple, le fond devient le protagoniste. On ne peut pas regarder un paysage plus de trente secondes, aujourd'hui peut-être même pas plus de deux secondes, sinon on s'ennuie. Il faut que quelque chose capte notre attention. On fait des films, parce qu'on a envie d'être pris par l'image. Ce n'est pas nécessairement qu'il faut que ça bouge, mais il faut que ce soit une image très forte. J'adore les cinéastes qui font un cinéma

extrêmement lent, mais qui ont des images qui sont très fortes, qui nous amènent dans un autre monde : c'est un voyage.

En l'occurrence, ici, il fallait aller là où il y a les personnes. Il faut être très près. On filme avec un grand-angle et celui-ci vous oblige à être à un mètre de ce que vous filmez. Filmer à un mètre des gens à Bogotá, et peut-être plus encore à Rabat, ce n'est pas facile parce qu'il y a des endroits où on est en sécurité et d'autres, moins. On voulait créer cette force de l'image qui fait que l'on se sent à l'intérieur de l'image. Vous êtes avec ces gens dans la rue, parce que tout se filme dans la rue. Avec cette installation, on fait une réelle expérience, on n'est pas seulement spectateur, on vit avec ces personnes filmées.

Par exemple, il y a une scène sous la pluie à Bogotá. Je ne savais pas qu'il pleuvait tous les jours à Bogotá. Le premier jour, tout le monde sort de son sac à dos un parapluie. Ils font de même le deuxième jour et le troisième jour. Je me suis alors dit qu'il fallait absolument filmer ça. Je me suis rendu compte que, quand il pleut, quelque chose d'extraordinaire se produit, qui n'arrive probablement qu'à Bogotá – voilà la spécificité de l'*homo urbanus Bogotanus* –, c'est que la ville est inondée pendant le déluge qui dure environ une heure, partout, à hauteur de trente ou quarante centimètres. On ne peut plus marcher, on ne peut plus traverser les rues et les gens mouillent leurs chaussures. Certains ont trouvé un bon moyen pour gagner beaucoup d'argent : ils ramassent des briques, ou des palettes, et font un passage sur l'eau pour que l'on puisse passer sans se mouiller, mais c'est un péage ! Ces gens gagnent leur vie en faisant ça, en attendant la pluie. Comme la pluie arrive tous les jours, c'est réglé. Voilà, ces scènes-là, il faut être là. Je me suis complètement mouillé pour les filmer. Nous étions à San Victorino, qui est quand même un quartier assez chaud, et une dame est venue me dire à la fin : « il vaut mieux partir, parce que ça craint ». Vous pourrez le voir dans le film.

Ces scènes parlent énormément de la ville. Elles caractérisent une ville, pas forcément un grand espace. Christian a raison en disant qu'il est impossible de filmer la ville. Quand vous filmez un bâtiment ou un objet, vous pouvez tourner autour. La ville est tellement énorme que vous raterez forcément des choses. On ne peut jamais filmer que sa propre vision de la ville. Cette vision personnelle passe à travers l'observation des gens qui créent ce péage, par exemple. On crée une collection de moments pour essayer de comprendre, à l'issue du voyage, quelle est la spécificité de telle ou telle ville.

Camille BONAZZI : Jean-Marc Offner, vous qui, à l'agence d'urbanisme, avez produit des vidéos et réfléchissez beaucoup à la ville, comment intégrez-vous, dans vos productions, les expériences que vous avez pu faire dans une ville ? Dans quelle mesure permettent-elles de proposer une vision sur la ville ?

Jean-Marc OFFNER : Si on pousse un tout petit peu ces raisonnements, on voit d'abord qu'on peut très bien raconter sans images. De toute façon, le paysage-cadre, comme on a dit, représente quand même 80 % de ce qu'on voit au cinéma. C'est comme le nombre de colloques qui existent sur la ville et la campagne : tout le monde ne sait pas que ces distinctions n'existent plus. Il faut avoir en tête que les modèles perdurent pendant longtemps et que c'est l'une des difficultés que d'actualiser ces modèles en regard des évolutions. On aurait tendance à dire qu'il faut changer d'outils et faire davantage de balades. D'ailleurs, l'Agence d'urbanisme vous propose des balades sensorielles autour des bassins. On voit bien que des cinéastes comme vous savent, entre guillemets, transmettre des ambiances, des usages. On a vu lors de notre première table ronde, particulièrement avec Alfred Peter, l'importance des usages.

Un courant encore un peu marginal dit : « Halte au monopole de la vue dans l'appréhension de la ville ». C'est extrêmement fort. Lorsqu'on parle d'une ville avec un élu, par exemple, on lui montre surtout des photos et des maquettes, parce que c'est plus rapide que de faire une balade avec lui dans la ville. Le son aussi est important : on peut entendre la pluie, on ne la ressent pas, certes, mais on peut l'entendre. Les odeurs sont aussi caractéristiques. Par exemple, j'ai été très longtemps parisien et pour moi, le paysage parisien, c'est l'odeur métallique de certaines lignes de métro. Je ne doute pas que des cinéastes talentueux puissent arriver à faire passer ça, mais ce n'est pas si facile. Donc la vue, ce n'est pas l'esthétique, même si c'en est proche aussi.

Il me semble qu'il existe une petite rupture épistémologique. Ce multi-écrans qui permet de faire en sorte que le spectateur fasse son propre montage et se déplace est évidemment très astucieux. On recrée artificiellement, d'une certaine manière, la façon dont le citadin néo-urbain se déplace dans la ville, mais je crois qu'il manque encore beaucoup de choses. Cela dépasse largement notre débat, les questions de l'architecture et de l'urbanisme sont peut-être trop monopolisées par le seul sens de la vue, avec une vision un peu esthétisante. Et c'est vrai qu'à l'Agence d'urbanisme, comme ailleurs, on est beaucoup plus attachés à mettre en avant le fait qu'il faut *éprouver* le paysage, comme on dit souvent. Il me semble que vous êtes un fin connaisseur de littérature française, et il y a cette idée que l'on retrouve souvent, de Julien Gracq, que les grands paysages méritent d'être éprouvés par la marche.

On concédera le vélo, selon les métriques des métropoles, mais je trouve intéressant de sortir de la carte postale, de sortir du beau panoramique et de creuser cette idée que, dans nos métropoles, le paysage, c'est grosso modo ce que le métropolitain mobile éprouve. Je fais une incise sur les modes de transports, avec le très beau livre *Paysages en mouvement*, de Marc Desportes. On le sait bien, la diligence a cadré un certain type de paysage, le train aussi, la route et l'autoroute proposent une vision frontale des choses. Le piéton, lui, peut tourner dans tous les sens et avoir effectivement cette vision un peu fragmentée.

Mais je pense que ce n'est pas négligeable de se dire que vous, producteurs d'images, vous participez aussi à la fabrication des lunettes avec lesquelles les citadins vont percevoir les paysages. Il y a des gens qui soutiennent, je n'irai pas jusqu'à les suivre quand même, que les paysages un peu chaotiques des métropoles, façon Rem Koolhaas, pourraient être mieux appréciés finalement si on prenait les lunettes de l'art contemporain. C'est vrai que si l'on prend les lunettes de la Renaissance pour apprécier le péri-urbain, c'est compliqué. J'insiste sur cette double relation. Nos cinéastes nous donnent à voir des paysages en même temps qu'ils fabriquent les manières de les voir. Des modèles culturels ou des schémas cognitifs, tirés de ces manières de les voir, feront qu'on va plus ou moins apprécier telle ou telle façon d'appréhender le paysage, en fonction des populations, en fonction des villes. J'insiste sur cette idée du paysage sensible, qui n'a pas à être réservé seulement aux paysages de nature, mais qui vaut tout autant et encore plus pour les villes. On reconnaît une ville à ses odeurs, par exemple. Et ça, comment le transmettre sinon en l'expérimentant personnellement ?

Camille BONAZZI : Bas Smets, vous qui avez travaillé avec les cinéastes et donc réfléchi à la question, quelle est votre opinion sur les limites du paysage de carte postale ? Peut-il seulement dire ce qu'est un paysage ?

Bas SMETS : Oscar Wilde nous dit : « Life full of art ; Arts full of life ». Je pense que c'est tout à fait vrai, je pense que les paysages doivent d'abord être conçus pour être vus. Je reprends aussi la théorie développée par Alain Roger dans son *Court Traité du paysage*, cette idée qu'il y a « pays » et « paysage ». Le pays est quelque part la réalité physique existante, elle ne devient paysage qu'à travers un processus culturel, qui peut être une peinture. Vous pouvez voir un tableau de Joachim Patinir dans l'exposition, qui est considéré comme l'inventeur du paysage. Alfred Dürer disait : « Patinir, c'est un bon peintre de paysages ». Ça peut être une chanson aussi, comme *Sur le pont d'Avignon*, ou encore un feuilleton télévisé. Je pense que le paysage est une façon de voir la réalité. Oscar Wilde dit qu'il a fallu Turner pour qu'on puisse voir la brume au-dessus de la Tamise. De même, il a fallu Van Gogh pour les couleurs vives à Arles. Il y a plein d'exemples comme ça et je pense que le cinéma de paysages peut nous montrer encore un autre type de paysages, ce que l'image statique n'arrive pas à montrer. On peut définir le paysage comme une façon de voir la réalité, qui peut naître sur différents supports. J'en suis convaincu et c'est justement pour ça qu'on a choisi de montrer les images en mouvement. Même si les odeurs ne sont pas transmissibles, on transmet déjà une façon de voir le paysage, qui est autre que la photographie ou la peinture.

Ila BÉKA : Il y a un véritable dialogue entre image fixe et image en mouvement, comme si l'une devait gagner sur l'autre. Certaines choses fonctionnent très bien en films, c'est-à-dire en images animées, et d'autres fonctionnent mieux grâce à la photographie. Je ne vois pas pourquoi on devrait choisir un support ou l'autre. Par exemple, je trouve que la photographie, pour parler d'un paysage, fonctionne très bien, mais je trouve que ça fonctionne moins bien exposé : la photographie a de grosses limites, pour revenir au médium, elle est limitée par rapport à l'image projetée. Lorsque vous feuillotez un livre de photos, et que vous les regardez les unes après les autres, alors vous êtes soudainement immergés dans un monde, dans le paysage mental du photographe. Vous pouvez vous arrêter sur une image, chose que vous ne pouvez pas faire quand elles sont animées. Vous pouvez rentrer dedans. Le moment est figé, il nous permet de personnaliser notre propre regard puisque nous décidons de la temporalité. Dans un film, la temporalité est imposée par le cinéaste, à travers son montage. Dans un livre de photos, vous faites votre montage personnel. Ce sont donc des médias différents, qui posent des enjeux différents.

Aujourd'hui, nous voyons des millions et des millions d'images, mais très peu d'entre elles nous marquent véritablement. Tout ça pour dire que je ne pense pas que la question soit celle du médium, ce n'est pas l'enjeu. La force de l'image, c'est justement de faire passer une émotion. On peut aussi évoquer un paysage dans un texte : vous rentrerez aussi dans un autre monde. Enfin, il existe énormément de moyens différents de transmettre un paysage. Par contre, ce qui est intéressant, c'est la vision personnelle, les paysages mentaux de la personne elle-même, qui ensuite choisira un vecteur pour les diffuser. C'est ça qui nous intéresse, Louise et moi, quand l'image devient personnelle, quand quelqu'un vous transmet un paysage intérieur. Ce n'est pas un paysage objectif, car il n'existe pas de représentation objective d'une ville. Et si elle existe, ça devient le film promotionnel de la ville. Ce qui fait la différence, c'est quand j'entends quelqu'un me dire : « Pour moi, c'est ça ». Là, ça devient magnifique.

Jean-Marc OFFNER : Je suis tout à fait d'accord, mais si on se met dans la position d'un acteur de l'urbanisme local, pour prendre un exemple que j'ai devant les yeux, s'il faut un jour discuter avec l'Unesco de la Skyline de la rive droite, j'aimerais bien qu'on discute avec des vidéos plutôt qu'avec des photos. Ça n'empêche pas qu'on peut avoir de superbes photos de la rive droite.

Ila BÉKA : Peut-être que vous vous arrêtez à une seule photo, parce qu'en fait il y a des photographes qui travaillent leurs livres comme une œuvre complète, comme un voyage. C'est comme si vous jugiez l'un de nos films par son titre ou l'une de ses images : c'est beaucoup plus large. Une photo n'arrive peut-être pas à exprimer tout ce que le photographe ressent. De nombreux photographes paysagistes créent toute une œuvre autour de ça et quand vous êtes à l'intérieur de cette œuvre-là, c'est un voyage. Mais je suis d'accord avec vous : une petite image collée dans un coin n'est pas très intéressante. En revanche, si vous

l'agrandissez, vous pouvez rentrer dedans. Après, tout dépend de la manière dont on présente les choses.

Jean-Marc OFFNER : Oui, mais il faut aussi savoir pour qui on négocie. Est-ce que c'est pour celui qui va prendre une photo de la rive droite par exemple ou est-ce que c'est pour les habitants ou les passants d'une ville donnée ?

Bas SMETS : J'aimerais rebondir là-dessus, parce que je ne pense pas que la question soit de savoir s'il faut utiliser la photographie ou le cinéma pour montrer un paysage. Le paysage est né à travers un processus culturel et, évidemment, chaque type de support va produire un type de paysage différent, tout comme un texte peut produire un paysage qu'on n'arrive pas à capter dans une peinture. Le paysage de Joachim Patinir, peint au 16^e siècle, est très différent d'une photographie : c'est une autre force. Pour révéler le paysage qu'on n'a pas encore vu, l'invisible et le visible qui n'est pas encore aperçu, pour citer Marcel Duchamp ; il faut choisir le support adéquat, qui peut être une carte ou encore un texte. Sébastien Marot avait écrit un texte sur les 45 000 hectares qui, à mon avis, est dix fois mieux que toutes les images qu'on a pu produire, parce qu'il capte le sens de ce paysage qu'on peine à voir. L'essentiel reste donc pour moi de trouver le bon support, la bonne représentation, parce que le paysage, c'est la représentation. On ne représente pas un paysage : la représentation du paysage est le paysage lui-même.

Fabián SANABRIA : Oui, cela dépend aussi du moyen que l'on emploie, parce que parfois, on peut capter une réalité, ou la représentation d'une réalité, beaucoup mieux avec un texte littéraire, avec une photographie, avec un film, avec un son, avec une odeur. On peut combiner les supports aussi, parce que dans le monde contemporain, on est dans l'hétéronomie. Même si ça ne plaît pas aux nostalgiques d'une modernité, c'est comme ça.

Camille BONAZZI : Très bien, je pense qu'on va conclure sur ces multiples définitions du paysage. Je vous invite à continuer à vous promener et à nous dire ce que vous pensez des paysages. Merci à tous.

LA SÉANCE EST LEVÉE À 19 HEURES 42