

JACQUES PERCONTE ET VINCENT SORREL
FILMER LA DISPARITION DE L'IMAGE
Entretien, 8 mai 2020

Le travail de Jacques Perconte se situe entre un engagement du corps au tournage et une pensée du cinéma qui le conduit à mettre en question la nature informatique de l'image numérique. Sa connaissance approfondie de cette technologie lui permet de développer une conscience des possibilités des appareils de prise de vue et d'inventer des gestes inédits à partir des dysfonctionnements. En considérant « le numérique pour son insuffisance », il acquiert une grande malléabilité des images. Chaque défaut – a priori – de la technologie devient « un point de départ » pour une expérimentation qui s'intéresse au paysage de l'image, sa matière et son support. De la même manière, il part du constat de la pauvreté de l'image « haute définition » pour chercher à « retrouver quelque chose d'infini et d'indéfini dans la vision ». Expérimenter la réalité technique de l'image numérique est un moyen pour faire éclater le voir, un moyen de perdre le sens du monde pour mieux le retrouver, sensiblement. Les films sont d'incessantes reconstructions¹. À partir d'une démarche qui consiste à « développer » (en référence à l'image argentique) ce qui a été filmé, il manipule, de façon très libre, les algorithmes de compression vidéo, il réintroduit de l'instable dans une technologie qui synthétise et fige². En filmant à l'aide de longues focales parfois augmentées par des jumelles [fig. 12], le cinéaste abolit les lois de la perspective géométrique pour faire apparaître dans des strates

1 Voir www.jacquesperconte.com

2 N. Brenez, « Jacques aux mains d'argent », *Vertigo*, n° 48, novembre 2015, pp. 73-78 (http://technart.fr/_Text/pdf/Brenez-Nicole_20151110_131.pdf).

d'aplats ce que l'on ne verrait pas sans l'optique, la physique de l'air et de ses courants. L'absence de profondeur donne une sensation de flottement, d'errance mais aussi de fascination, devant ce qui se transforme continuellement sous les effets des « contingences du monde³ ». Non seulement, l'optique permet à Jacques Perconte de se confronter à ce qui est invisible à l'œil nu mais aussi « d'avoir des images très vivantes » répondant ainsi au désir de capter l'équilibre instable du monde⁴. Si ses images apparaissent extraordinaires, voir magiques, sa démarche artistique se construit à partir d'un rapport au réel radicalement ontologique⁵. Il ne rajoute rien à ce qui a été filmé. Il n'y a pas de retouche, tout ce qui apparaît appartient déjà à l'enregistrement, qui est très photographique. L'image, dans son corps de matières et de couleurs, semble le pendant numérique de l'impressionnisme. Pourtant, le rapprochement n'est pas aussi simple. L'esthétique est le résultat du travail qui est fait avec la compression vidéo dans le corps même des fichiers. Le cinéaste révèle l'« automatique de l'information⁶ » à l'œuvre dans la fabrication des images. Il n'invente pas mais joue avec les contingences de la technologie pour mieux faire apparaître celles de la Nature.

Alors que le travail réalisé à posteriori sur les images est le plus visible, il développe avec les outils de prise de vue une conscience de la technique et des gestes qui lui permettent de trouver une liberté pour dépasser la fidélité mécanique des ca-

3 F. Brayard, « Meillassoux, Perconte and Realism : Digital Time as Hyperchaos », Film-Philosophy conférence, Brighton, 2019, https://www.academia.edu/39642244/Meillassoux_Perconte_and_Realism_Digital_Time_as_Hyperchaos

4 N. Brenez, « Poèmes argentiques contemporains, génie de l'instable », <http://blog.technart.fr/2011/02/nicole-brenez-poemes-argentiques-contemporains-genie-de-linstable/> (consulté le 27 octobre 2020).

5 V. Sorrel, « "L'alpiniste est un homme qui conduit son corps là où un jour ses yeux ont regardé". Les longues focales de Jacques Perconte », dans Nicole Brenez, Bidhan Jacobs, Pascal Martin (dir.), *Cahier Louis Lumière* n° 12, « Arts filmiques et expérimentations optiques contemporaines », juin 2019, pp. 89-98.

6 P. Breton, *Une histoire de l'informatique*, Paris, Seuil, 1990 [1987].

méras à la réalité. Alors que ce phénomène normatif se renforce avec la technologie numérique, c'est face à l'irréversibilité de ces mouvements industriels que le cinéaste produit un effort qui s'incarne dans une pratique expérimentale. Jacques Perconte cherche à bouleverser ce que vise la technologie, ce mouvement inéluctable à organiser, agencer, domestiquer le visible. Au contraire, la machine représente la possibilité de percer les mystères du vivant, tout en le convoquant. Le geste consiste à recomposer tout ce qui dans la nature, coopère à la vie. Les vibrations lumineuses proviennent tant de l'ondulatoire de la lumière en tant que phénomène naturel, que des défauts du numérique, de son aspect composite et de son artificialité. A partir de la technologie numérique, Jacques Perconte s'intéresse à l'air, à l'échange d'énergie, d'intensités, d'interférences, et aux diffractions. En prélevant ce qu'il y a d'organique, puis en le transformant, à partir de la nature de l'image numérique, il reconstruit des organismes dont le principal défi, empreint d'une grande volonté, est de projeter sur un écran plat, la profondeur du vivant et sa recréation permanente.

Sa pratique nous permet d'envisager les enjeux du tournage documentaire sous un autre angle. En créant à partir de la distance, qu'elle soit physique ou poétique, Jacques Perconte envisage le direct mais dans une perspective très différente de celle qui consisterait à choisir le bon endroit et le bon moment. Il se place souvent à plusieurs kilomètres, choisit un lieu pour s'y installer et se sert de la distance pour entrer en relation avec un autre espace que le visible. Comme il se sert de la distance qui existe entre l'artificialité matricielle de l'image numérique et le vivant pour entrer en relation avec le réel. En expérimentant la réalité technique des images numériques Jacques Perconte développe une esthétique puissante qui nous éloigne du naturalisme pour mieux entrer en contact avec la réalité qui, elle, se trouve au-delà de l'image. Quelles sont les techniques de direct que développe le cinéaste alors qu'il considère « qu'il n'existera jamais de moyen assez puissant pour capter l'instant » ?



Jacques Perconte filmant à travers des jumelles (photo : Vincent Sorrel).

J. P. : Il aura fallu du temps pour que je comprenne quel cinéma je cherchais. J'ai cru, dans les années 1990, qu'il fallait que je fasse un travail plus réaliste en cherchant une certaine vérité dans ce qui se passait avec la caméra et les acteurs. J'ai fait des tentatives de fiction jusqu'à ce que je me rende compte qu'il ne fallait pas que je travaille à créer un monde devant la caméra, mais que je travaille avec la caméra pour voir un monde dont j'explore l'indétermination.

En dessin, j'ai appris à travailler le corps du trait. Aujourd'hui, je me concentre sur le corps des images et, sur la relation qu'elles entretiennent physiquement avec ce qui se passe autour de moi. J'ai commencé à explorer leurs infrastructures techniques et à les pousser dans leurs retranchements en cherchant à pouvoir les toucher. Même si tout semblait être neutralisé techniquement par la synthèse et les mathématiques à l'œuvre dans la fabrication des images, je me suis rendu compte d'une certaine forme de résistance du vivant. Ou du moins, dans la perception de l'image, je me suis rendu compte qu'il se manifestait une différenciation entre des formes et des rythmes, certains purement synthétiques, et d'autres qui semblaient appartenir à un autre régime et qui me rappelaient la Nature.

V. S. : *L'image photographique, c'est le transfert de réalité de la chose sur sa reproduction. Dans ton travail, j'ai le sentiment, contraire : tu dé-crédibilises l'image pour mieux revenir vers la chose, et ainsi privilégier l'expérience sensible ?*

J. P. : Pour fabriquer une image numérique, la caméra et son logiciel procèdent à des milliers de traitements : c'est une véritable mise à distance qui implique, pour moi, la nécessité de retrouver un accès au direct. Je cherche, à travers une manière d'agir pour mettre en relation le spectateur avec le cinéma en train de se faire. Ce serait ça, mon direct, un double mouvement dynamique : de moi à l'image et du spectateur à l'image. Pour cela, j'essaie de faire des images qui transcendent le constat de ce qui est là. L'existence ne se constate pas, c'est une expérience qui se vit : il faut que les images soient vivantes et que le spectateur en fasse l'expérience.

V. S. : *Quel est le geste qui te permet de dépasser le constat de la réalité ?*

J. P. : Je garde certaines images telles que je les ai tournées. D'autres me donnent envie d'aller chercher quelque chose à l'intérieur : je sens qu'elles ont besoin d'être révélées et je ne considère pas qu'il ait suffi de les filmer pour qu'elles soient faites ou finies : elles nécessitent un geste qui me permet de révéler l'infini du vivant. Pour cela, je cherche à dissocier le fond de la forme, à faire apparaître les artefacts vectoriels de l'infrastructure technique de l'image qui sous-tendent la continuité ontologique de ce qui a été tourné. Ces processus normalement invisibles apparaissent quand l'image dysfonctionne. Nous sommes censés oublier que ce que l'on voit n'est en réalité que des mathématiques, et l'image numérique, une visualisation⁷. Afin de préciser la conscience que

7 Précision de Jacques Perconte : « L'industrie travaille deux grandes familles de formats pour les images. D'un côté ceux du cinéma, qui minimisent les approximations artificielles, où la technologie de pointe permet de se rapprocher au plus près d'une restitution de ce qui a été. De l'autre, les formats de vidéo grand public qui misent

je mets dans ce geste, j'utilise le terme de développement plutôt que celui d'étalonnage. En effet, l'enjeu n'est pas de corriger, de conformer ou de réduire des disparités entre les intensités lumineuses ou colorimétriques, Ce n'est pas non plus d'appliquer un style esthétique : je considère plutôt le style comme la conséquence d'un ensemble de gestes, du tournage au modelage par la compression. Dans mon travail, je cherche à réintroduire cette dimension de bricolage qui existe dans le laboratoire argentique où l'on peut jouer de la température, du temps de développement, ou encore avec les composants de la formule chimique. Il n'est pas question de comparer l'argentique et le numérique, cela n'a pas de sens pour moi, mais c'est l'exercice et l'expérimentation que j'ai dans le sang. C'est arrivé avec le dessin et la peinture, et cela s'est véritablement établi comme une pratique avec le cinéma. Je considère que l'image est latente et qu'il faut la révéler, la travailler, la pratiquer. À partir de là, des gestes me permettent de montrer, ou donner à voir des événements qui ne se déroulent pas forcément à l'échelle humaine ou d'un point de vue anthropocentré. La vie offre tant de beautés et de délicatesses. Il faut arriver à les voir. Je veux les révéler. La contrainte physique du tournage argentique – la limite de pellicule – induit une tension où chaque geste d'image est précieux. Le numérique a balayé cette limite, en pouvant filmer presque indéfiniment, l'attention se relâche, et on se projette vite à faire des choix a posteriori. La qualité du regard faiblit, et le geste perd de sa détermination. La technologie automatise, corrige et finit par faire des choix à notre place, beaucoup plus que ce que nous imaginons. En étant moins concentré physiquement, la fabrication de l'image devient quelque chose que l'on subit, au mieux que l'on pense, et non plus que l'on vit. Contre cela, je donne de plus en plus d'importance au tournage. Avec mes caméras numériques, il est encore plus important de faire attention, d'incarner mes intentions, de relâcher mon esprit

sur une économie radicale des données, en maximisant la reconstruction d'une image simplifiée autant que possible. Ainsi, la quasi-totalité des images que nous recevons sur nos écrans domestiques, pour ne pas dire toutes, n'ont plus d'intégrité en tant qu'images. »

et d'être dans mes gestes pour que les images soient les miennes et pas celles de ma caméra.

La révélation commence au tournage. Souvent, avec la distance, je ne peux pas voir ce que je filme au travers de la visée de la caméra. Je tourne souvent en aveugle. Je cherche à être connecté à là où je suis. J'aime découvrir ce que j'ai filmé à posteriori, une fois rentré à mon atelier. C'est peut-être particulier à ma manière de faire des images. Je sépare autant que je peux ces deux mondes : filmer et voir ce que j'ai filmé. J'aime pouvoir être surpris, j'aime découvrir ce qu'il s'est passé avec la caméra. Ce que j'ai vécu, je le connais déjà. Même si je fabrique des images, l'enjeu est d'accéder à certaines de leurs dimensions souvent inactivées. J'ai toujours ce rêve de faire des images qu'on ne reconnaît pas, des images qui naissent au moment où on les voit. Utiliser les longues focales ou modifier les paramètres de prise de vue, comme la cadence de tournage, ou la phase des couleurs sur les capteurs sont des déjà, au tournage des choix qui produisent de la révélation. De la même manière, je n'attends pas qu'il se passe quelque chose : je trouve l'évènement dans ce qui est là. Je profite de la technologie pour dévoiler différentes échelles de phénomènes qui passeraient totalement inaperçus si je ne les avais pas filmés. Peut-être qu'en apparence, il ne se passe rien et qu'il n'y aurait rien à filmer, mais il s'agit d'une idée préconçue de ce qu'est – *réellement* – un évènement. Justement, je cherche à dépasser cette idée qu'une image ne serait là que pour commenter ce qui se passe, comme celle d'un cadre qui hiérarchise la situation dans laquelle je suis. De la même manière, je combats ces pensées qui peuvent venir troubler mon calme quand je cherche à être présent à une situation : ne pas penser à quoi, ni comment le filmer, ne pas penser à l'image que ce pourrait être ni à celle que ce devrait être. La sensibilité, c'est quelque chose qu'on doit travailler : il faut apprendre à relâcher le mental. Il y a tout le temps des choses qui se passent. Pour les voir, il faut être complètement là. Dans *Or/Aour, Vienna* (2018)⁸, l'oiseau

8 <http://www.jacquesperconte.com/oe ?238>

en volant laisse des traces dans l'image, rappelant la présence de l'image alors que l'oiseau n'est pas là : il est dans nos yeux.

Filmer la nature, filmer le monde, pour moi, c'est ne pas le mettre en scène. Ce n'est pas non plus attendre quelque chose en particulier, ni me mettre en difficulté. Je cherche la magie imprévisible des formes, la vibration chaotique de l'univers. Et c'est absurde de croire qu'on peut provoquer cela. On ne se met pas en danger, on ne prend pas de risque quand on se laisse aller vers l'imprévu. Il s'agit d'accueillir, de recevoir. La sensibilité ne doit pas être réduite à des données scientifiques, c'est un exercice, pour soi, comme dans sa relation à la caméra. Et la caméra, ce n'est pas une machine de prise de vue, c'est un dispositif d'accueil pour les phénomènes vibratoires lumineux.

Être dans l'expérimentation de l'image plutôt que dans la vision. Voir vraiment, c'est être dans l'expérience. La vision n'est qu'une des dimensions de la perception. Je choisis des lieux parce que j'ai envie d'y aller pour d'autres raisons que ce que je vois ou ce que je voudrais y voir. Souvent je ne sais pas pourquoi je vais vers cet endroit. Je me laisse guider par l'ouïe, par les caresses glacées du vent, ou par la chaleur des rayons de soleil. En Normandie, j'ai filmé beaucoup d'horizons. L'intention n'était pas d'enregistrer tel ou tel horizon en particulier mais j'avais vraiment envie de raconter ce sentiment d'être debout au bord de la falaise, de sentir la plongée dans le vide à un pas de distance, de sentir l'odeur salée de l'air et d'avoir là devant moi, des centaines de kilomètres de mer.

V. S. : *Il y aurait le signifiant, le signifié, mais encore l'insignifiant ?*

J. P. : Il faut dédramatiser l'absence d'évènements pour se sentir émerveillé devant ce qui semble ordinaire, produire un effort pour accorder suffisamment de présence et de concentration à ce que l'on veut filmer pour que cette chose puisse exister à l'intérieur de l'image.

V. S. : *Une forme de promesse ?*

J. P. : C'est ce que j'ai appris très tôt en faisant des films, c'est que je n'aime pas faire des promesses. Mon cinéma est né d'expériences de fiction, de fascination par des manières de faire un cinéma où tout fonctionne par planifications. J'ai mis tout cela en doute et ma pratique est née contre ces logiques de problématisations pour s'inventer autrement : libérée de la nécessité de résolution. Comment raconter la puissance de l'instant et sa fragilité⁹ ? Il y a une énigme quant à la relation que j'établis avec les choses. Comment entrer en contact « direct » avec elles ? Il ne suffit pas d'aller filmer pour le faire *réellement*. Il faut faire attention aux superlatifs. Que permettent la « ultra haute définition », ou le *high dynamic range* ? Donnent-ils plus à voir ? Soulignent-ils la possibilité de plus de réalisme ? Je considère que faire des images réalistes, c'est effacer la réalité. Face à ce risque, comment trouver les moyens de faire des images sans effacer le monde ? Comment accéder à quelque chose de vivant qui, à priori, disparaît dans le passé de l'opération d'enregistrement ? Comment garder une aura au lieu de la détruire ?

V. S. : *Il s'agit de reconstruire un lien à la réalité au sens de réparer la relation ?*

J. P. : Il faut que cette capacité de vie, de résistance, soit plus forte que la dégradation de l'image qui l'emmène vers une bouillie de données. En filmant un arbre, ce qui est beau, c'est la capacité de la feuille à survivre à la situation dans laquelle elle est projetée. Comment se dégage-t-elle de cet amas de forme ? C'est une trace de résistance ou de persistance que je mets en évidence. La tentative de neutralisation (d'effacement) du vivant par la technologie ne fonctionne pas.

9 <https://medium.com/@jacquesperconte/retrouver-le-monde-raconter-les-images-num%C3%A9riques-d%C3%A9cembre-2014-b1e5f8b8da40>

V. S. : *Dans ton travail, la question n'est pas tant de filmer ce qui se passe mais ce qui se joue entre l'image et le paysage, entre les phénomènes mathématiques qui composent l'image et ceux du vivant : dans Or/Aour, Vienna, l'oiseau traverse le cadre et enlève des morceaux de l'image en volant.*

J. P. : L'enjeu est d'être actif plutôt que passif. Je cherche à vivre ces événements, plutôt qu'à les observer, pour intensifier la relation. Je suis à la recherche d'un contact mais aussi de tension et pour cela, je relève ce qui tient de la nature et ce qui appartient au monde technique. Plus précisément, à rendre visible cette séparation entre ce qui relève de la fabrication de l'image, et ce qui relève du vivant. Mon geste, au tournage, mais aussi ma manière de travailler les images, consistent à chercher les limites de cette tension entre deux réalités qui n'ont rien à voir ensemble pour faire des images qui contiennent ce paradoxe.

J'essaie de court-circuiter le calcul des images sur le plan réceptif. L'idée, c'est que le spectateur soit actif, autrement que sur le plan intellectuel. Par exemple, je travaille beaucoup les contrastes de densités avec les images comme avec le son. Je m'intéresse à leur réception, en termes de pression et de détente, et pour travailler l'intériorité, vraiment, pour travailler l'expérience que vit le spectateur et pas forcément le sens que le spectateur va pouvoir élaborer en regardant les images. Dans la dernière série que je viens de réaliser¹⁰, c'est plutôt de l'ordre de la magie puisque je cherche à imprégner les spectateurs d'une couleur-matière, l'or, et là les oiseaux arrivent dans l'image et emportent tout. Il s'agit alors de jouer à suivre les oiseaux dans le ciel, et de n'être en contact plus qu'avec eux. Et même si l'image se rappelle à la conscience en manifestant sa présence, c'est pour forcer la différence entre ce qui n'existe pas, et ce qui existe bien. Les oiseaux ne sont pas seulement là, avec nous, ils sont en nous. Du moins, c'est ce que je cherche.

10 J. Perconte, *Aor/Aour*, Budapest (2018), *Or, Or*, Hawick (2018), *Or/Aour, Vienna* (2018)

Souvent, mes images sont perçues comme magiques mais le mot extraordinaire ne convient pas tout à fait pour les qualifier car c'est le contraire puisque je cherche à entrer en contact avec ce qu'il y a de plus ordinaire. Mon geste, en travaillant la compression, tend souvent vers la limite du lisible. Je fabrique mes images dans une tension entre l'impossibilité de voir et la nécessité de montrer. Cela ne consiste pas tant à faire disparaître les hommes, les arbres, les ciels, de mes images pour en rendre visible l'infrastructure numérique spécifique au format dans lequel je travaille.

Cela permet de faire émerger la puissance de l'ordinaire pour le rendre non ordinaire. Je filme pour faire disparaître le trop connu, pour montrer que la nature survit à la technique. Peut-être que les images apparaissent irréelles. Mais ne sont-elles pas, au contraire, réellement directes, puisqu'elles permettent de dépasser l'image pour entrer en relation avec ce qui était là ?

La violence du réel, c'est le réalisme. Je suis à la recherche d'un réalisme nouveau plus proche de l'expérience. Un réalisme qui exprime aussi la réalité des mouvements à l'échelle de l'infra-ordinaire. La photographie fixe l'instant, je cherche à reproduire le mouvement des choses, une réalité qui change en permanence, ou ce qui change en permanence dans la réalité. Faire l'expérience des mouvements qui existent dans la réalité nous rapproche de l'expérience du réel. Je n'ai pas envie de donner à voir, mais de construire des formes qui permettent au spectateur de faire naître une vision dans leur regard.

J'inclus l'acte de filmer dans le direct. Tout voir, c'est ne rien voir. Le point de vue, le cadre, le champ, manifestent l'immensité du hors-champ¹¹.

11 À l'inverse, l'immersion au cinéma, avec des images tournées à 180° ou 360°, crée l'illusion d'une nouvelle objectivité, mais est-ce qu'il y a vraiment une corrélation entre l'ouverture de l'angle et la capacité de voir ? Est-ce que « tout pouvoir voir », c'est voir ? Au contraire, je pense que filmer ne suffit pas pour voir et que c'est un geste qui permet de montrer.

V. S. : *Dans ta manière d'approcher le paysage, tu cherches à ce que le point de vue ne soit plus seulement une question de regard mais de corps ?*

J. P. : Ma première technique d'approche du paysage avec la caméra est de faire corps, d'être aussi présent que je peux à ce que je fais. Cette pratique n'est pas tant physique que spirituelle. Quand je prends la caméra avec mes mains et que je me lance dans un mouvement et que je suis dans ma respiration, je me plonge dans le geste mais sans chercher à surveiller le cadre puisque je ne regarde pas dans la caméra. Je suis dans mon corps et pas dans le contrôle de l'image. Je suis dans le « comment je sens l'espace, comment mon corps bouge, comment je maintiens la caméra, comment je vais donner de l'amplitude au mouvement qui s'installe ». Être le plus possible dans mon corps, et la caméra est prise avec, pour être glisser tout entier dans le temps et l'espace. L'image est la conséquence de mon geste avec la caméra. Si je me dis que j'aurais aimé sentir plus le soleil, je recommence le geste en espérant tomber au bon endroit. Je vais le refaire jusqu'à ce que j'aie l'impression d'être passé par les bons endroits. Mais je ne vais pas induire une force ni contraindre mon geste pour aller cadrer quelque chose de particulier. Je n'utilise presque plus de trépied. Quand je mets la caméra sur un *monopod*, je suis le mouvement qui arrive. Le vent me pousse, la fatigue me travaille. La caméra je l'accompagne, elle part vers la gauche et je le sens, je lui donne des forces pour aller dans l'autre sens, une espèce de danse, une façon d'être dans une activité de mouvement.

Ma deuxième technique, c'est de faire le cadre et de laisser la caméra faire (presque) ce qu'elle veut, laisser le temps s'écouler et profiter des contingences. Quand je fais cela, en utilisant les longues focales, je pense l'image comme un carottage, une ponction en profondeur dans le vivant. Cela établit un rapport à l'autonomie de la machine qui pose la question de la disparition du geste. Du coup, je travaille les contextes dans lesquels je vais tourner, c'est-à-dire que cette dispari-

tion – à priori – du geste sera contredite par une force de tension entre la machine et le monde. Je suis absent au cadre pour mieux ramener de la présence : celle de ce que je filme. Dans ces situations je cherche la confrontation direct vivant/technologie. Je profite souvent de machines intermédiaires. En fixant la caméra aux parois de trains, de bateaux, d'avions, je capte dans l'image les vibrations des moteurs, les retours physiques des glissements, des frottements contre la terre. Cela trouve aujourd'hui une sorte d'absolu dans l'utilisation de machines à filmer autonomes. Le drone raconte l'absence. Il est tellement loin de tout. Il est fait pour être séparé, pour, à distance, contrôler et exécuter quelque chose qui relève de la vision non humaine. Comment aller à contre-sens de ça ? Comment désarmer la machine et y projeter quelque chose qui montre le dépassement de la machine par la nature ?

Je combats cette potentielle omniscience des machines. L'idée que l'homme serait capable grâce à cela de tout montrer (surmonter). Cette prise de distance, cette tentative de dépassement par la technologie, c'est aussi la perte du faire, et petit à petit des savoir-faire. Je me rends compte que ces machines filment tout de la même manière, sauf quand elles se heurtent à une des limites de leur programme... C'est toujours simple en théorie de voir par quel chemin c'est possible de commencer à faire quelque chose avec elles.

La manière dont je travaille remet en question l'identification du point de vue que je travaille aussi au fur et à mesure du montage. C'est morceau après morceau que je reconstitue le paysage-monde dans lequel les images subissent de temps en temps un renversement de perspective par rapport à ce qui a été tourné. En faisant disparaître, dans le montage, la majorité des séparations entre les plans, les images s'interpénètrent et l'apparition, le changement d'image, se construit en fonction des mouvements et des variations de lumière. Un élément mineur décadré pouvant devenir soudainement majeur, réorganisant ainsi les mouvements du regard, les équilibres, le continuum temporel des formes...

V. S. : *Comment laisser de la place à l'expérience ?*

J. P. : Arriver à être calme. Sentir la présence, être prêt et présent. Je construis le film en prenant du recul pour laisser de la place à une expérience. Je cherche à faire en sorte que les images soient des relations, entre le spectateur et la chose avec laquelle je suis en contact, c'est-à-dire la Nature.

V. S. : *Tes images, de par l'utilisation des longues focales, confrontent la profondeur du monde naturel à un aplatissement, celui de l'écran. Il ne s'agit pas tant d'avoir une place dans cet espace, en tant que filmeur, que de laisser une place ?*

J. P. : Je cherche à ce que le spectateur trouve une place pour l'image dans son cœur. L'image se transforme et lui aussi. Mon désir de cinéaste est d'offrir cette place pour que quelque chose puisse arriver qui est de l'ordre de la relation entre perception et imagination.