

Sujet de la séance : **Faire-refaire : trois films de Simon Quéheillard**

Les films de Simon Quéheillard se donnent comme de petits observatoires, construits autour d'un processus. Dans *Le travail du piéton*, il s'agit d'accumuler des petites procédures, qui sont des protocoles à l'état non conscient pour voir dans quelle mesure elles sont susceptibles d'ouvrir dans le film un espace d'apparition. Cette puissance de manifestation s'en remet intégralement à de tous petits riens, des détails insignifiants : un stylo qui roule sur les marches d'un escalier mécanique. Simon Quéheillard enracine sa pratique dans l'observation de faits minuscules, des petites procédures qui, dans le protocole de leur répétition et de leur accumulation, donnent naissance au film. Et ce qu'il y a de saisissant, c'est que le dispositif du film ouvre un espace dans lequel des personnages peuvent s'inviter et s'inventer : ainsi cette femme qui se met en tête de désobstruer la sortie de l'escalator, ou cette petite fille qui, la seule parmi tous les passants, s'étonne de voir des objets et déchets monter à la surface. Elle est, en un sens, un relais pour notre regard, elle le guide en mettant à nu le dispositif, c'est-à-dire en révélant sa présence, en le faisant apparaître en tant que tel. Ce que montre incidemment *Le travail du piéton*, c'est aussi qu'il n'y a pas besoin de mettre de l'ordre dans l'espace, car cet ordre opère tout seul et de lui-même. C'est la rencontre de la foule et de la machine qui le produit. Le potentiel de dérangement se neutralise tout seul, de lui-même.

Dans ce travail, l'artiste, celui qui signe l'œuvre peut se faire prendre au piège des mécanismes qu'il instaure, comme le montre *Maître-vent* dans des situations souvent burlesques où la situation n'a pas même le temps de s'installer. Les films de Simon Quéheillard invitent [un espace en trop entre les mots] à penser le geste de création, moins comme un faire, que comme un faire faire, ou un laisser faire. Ils épousent à leur manière le fantasme du plan séquence, c'est-à-dire de ce rapport au geste de filmer qui consiste à tout mettre en œuvre pour que quelque chose puisse apparaître, mais de telle manière à ce que ce qui surgit semble échapper au geste de l'artiste.

Dans ce contexte, le statut du geste devient ambiguë, il oscille entre intervention et retrait, une fois posées les conditions de l'expérience.

Le travail du piéton cherche à mettre en correspondance les pieds des passants et le vent, qui deviennent l'expression d'une même énergie susceptible d'altérer, de transformer un comportement, en l'occurrence celui des objets, et par contamination, celui des piétons, dont la trajectoire est modifiée sans même qu'ils s'en rendent compte le plus souvent. A travers le dispositif de l'escalier, qui fait rouler les objets sur eux-mêmes, ou l'élaboration de petites structures vouées à être démembrées par le passage de camions sur une nationale, il s'agit finalement de matérialiser le vent, de lui donner corps dans les effets qu'il peut produire. Il est souvent fait référence à l'étymologie du terme travail, qui signale une dimension de torture. Il y a pourtant beaucoup de joie dans le travail. Ce qui est soumis à la torture, finalement, c'est moins celui qui est au travail, que la matière sur laquelle il s'applique. La torture, c'est peut-être finalement le traitement que nous faisons subir à la matière.

Dans le travail de Simon Quéheillard, l'idée est de mettre en concurrence et en convergence différentes forces motrices, qui sont aussi des sources d'énergie, le moteur d'une petite dramaturgie de la matière. Et le cinéaste ne peut guère faire autre chose que recevoir, que recueillir cette énergie. Les objets sont les opérateurs d'une révélation, ils sont révélateurs d'un courant, d'un mouvement. C'est l'image latente de la photographie. Il faut qu'il y ait une part de flou, de jeu, de flottement. Sans cela, il n'y a pas de création. Dans ses premiers films — Ce que j'ai sous les yeux et Flaques-Méthode d'observation — l'idée du faire faire était très prégnante. Il s'agissait de fabriquer une sorte de machine optique, ou un machin, à partir de reflets dans une flaque d'eau, qui permette à une autre chose de se faire toute seule. Il s'agissait déjà de permettre un transfert d'énergie, opération qui appartient proprement à la machine. En ce sens, les films de Simon Quéheillard se présentent comme des petites expériences scientifiques, comme des efforts pour produire des retours d'expérience. Il y a en eux une dimension de calcul, d'anticipation, mais qui est toujours contrariée. Ce sont des films qui produisent en même temps, et par un même geste, la règle d'un dispositif et son dérèglement. Une machine est mise en place pour produire de l'inattendu et de l'imprévisible, c'est-à-dire cela même qui la met en échec. Ces films sont des machines au sens de petits systèmes à même de produire de l'événementiel. Il n'est pas anodin, pour comprendre l'horizon de tels films, de les replacer dans une certaine origine du cinéma, cette machine à perforer qu'est la machine à coudre.

Quelque chose ici résonne avec les systèmes de « musique générative », qui fonctionnent sur un principe d'écriture mécanique, mis en place par Brian Eno. L'idée importante, derrière de telles tentatives, c'est celle de la délégation. Le travail du piéton peut être regardé comme un logiciel de traitement de données : il y a un input, les objets posés sur un escalator, un output, qui est la dramaturgie que ces objets produisent, et un logiciel qui opère cette dramaturgie : l'escalier mécanique.

Ce qu'il y a de frappant dans ces trois films, c'est que cela avance tout le temps, et cela ne s'arrête jamais. On touche d'une certaine manière la proto-image du cinéma, cette locomotive qui entre en gare à La Ciotat. Car ces films vont toujours de l'avant, et dans un seul et même sens. Il n'y a jamais de retour en arrière. La pauvreté de la matière est mise en tension avec ce mouvement radical, qui a quelque chose de très puissant. Peut-être que le travail véritable consisterait à ne rien faire, à laisser ce flux opérer, flux en regard duquel il n'y a finalement rien à faire. Car il y a de multiples manières d'agir et d'être agi. Dans la triade entre l'escalator, le piéton et l'objet, il n'y a peut-être que pour ce dernier qu'il y a de l'événement, car lui seul en un sens peut agir et être agi : c'est lui qui est soumis à ces trois forces motrices que sont l'escalator, le vent et le pas du piéton. C'est pour cette raison sans doute que ces objets suscitent une affection et une forme troublante d'empathie.

Finalement, ce film pose un rapport entre un monde souterrain et une vie consciente. Il met en évidence que quelque chose vient à la surface, se révèle, apparaît, comme une pensée surgie d'un fond inconscient sur laquelle nous ne pouvons poser aucune image particulière, mais dont nous sentons bien que quelque chose s'y passe et que ce quelque chose n'est pas étranger à ce qui se produit sous nos yeux. Le travail du piéton est un film sur la communication indirecte, celle que l'objet prend en charge. Dans les aléas des rencontres, il tisse des liens entre des passants qui sans lui ne se croiseraient pas. Le film est un dévoilement de cette part d'inconscient visuel qu'évoque Walter Benjamin dans L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée, il est une opération de reconnaissance. C'est d'ailleurs ce qui lui donne cette dimension un peu distante.

La machine ne saurait être reconduite à la seule rationalité. C'est elle qui permet le burlesque, là où la rationalité le rendrait purement et simplement impossible. La machine est un moyen dont on dispose pour détourner un flux et en faire une énergie qui soit utile pour nous. La machine ici permet de mettre en œuvre un principe d'indifférence, d'être attentif à des forces qui ne collaborent pas à produire un événement, mais à l'inverse, ouvre à la possibilité d'une vacuité, au sentiment d'une énergie vacante : la possibilité d'un suspens, d'une variation. La mise en lumière des mécaniques est aussi une mise en lumière des écarts, des non coïncidences, de l'impossibilité pour un geste, de se correspondre tout à fait dans sa répétition. La répétition est ce qui produit de la variation, de l'altération. Les choses se modifient sensiblement, le dispositif vient perturber la logique d'un trajet prévisible. Quelque chose arrive qui grippe le fonctionnement de la machine. C'est peut-être cela qui appelle finalement l'interruption du film : l'escalator qui s'arrête, l'objectif qui se laisse obstruer par une colonie d'insectes introduisant dans le plan une dimension nouvelle, une profondeur inattendue. Il s'agit de produire une aberration pour que quelque chose soit vue. C'est ainsi la perturbation de la machine filmique elle-même qui l'a fait apparaître.