

**GEORGES PEREC/CHOSÉS REGARDÉES**  
Entretien avec Bernard Queysanne à propos de  
*Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces*  
de Bernard Queysanne (1999)<sup>1</sup>

*Comment est né Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces ?*

Le film est une sorte de commande que je me suis faite à moi-même. Le livre *Espèces d'espaces* a été publié en 1974, il est contemporain du film *Un homme qui dort* que j'ai réalisé avec Georges Perec. J'ai été enthousiasmé par *Espèces d'espaces* qui est pour moi l'un des meilleurs livres de Georges, et je lui ai dit que je l'adapterai un jour. Ça l'a fait rire: il m'a dit que ce serait encore plus difficile que pour *Un homme qui dort* car il n'y avait même pas de personnage.

Je suis resté avec cette idée, revenant régulièrement au livre, et à la fin des années 1990 j'ai voulu faire une soirée thématique Perec pour Arte. Pierre-André Boutang [l'un des dirigeants de la chaîne] a accepté car c'était l'occasion de diffuser pour la première fois *Un homme qui dort* à la télévision. Il m'a dit qu'il fallait aussi faire un documentaire sur la vie de Georges ainsi qu'un film sur les contraintes. Or, depuis la mort de Georges des quantités de gens se sont penchés sur son œuvre, l'ont décortiquée dans tous les sens et ont essayé de révéler tout ce qui était caché dans ses textes; s'il l'avait caché, ce n'était pas pour qu'on le révèle. Je me suis dit que les seuls qui avaient le droit moral de faire de telles analyses c'étaient les traducteurs, car ils doivent décortiquer les contraintes pour être fidèles à l'œuvre. J'ai donc voulu faire quelque chose sur la traduction, savoir comment les traducteurs s'en sortaient avec les contraintes.

J'ai donc envisagé deux films, *Lire-traduire Georges Perec* et l'adaptation d'*Espèces d'espaces*. Il me restait à faire le film sur Perec et j'ai eu l'idée de m'inspirer de la structure de *W ou le Souvenir d'enfance*. Un jour, Georges m'a dit qu'il avait trouvé la construction W. Reprendre le texte de *L'île*, écrit

dix ou quinze ans avant, et intercaler les chapitres avec ceux de son autobiographie. J'ai repris cette alternance, l'autobiographie et la fiction, qui sont dans mon film l'alternance entre les souvenirs des proches de Perec et l'adaptation d'*Espèces d'espaces*. Pour la partie biographique, je n'ai pris que des amis, des gens que Georges connaissait et que je connaissais. Il n'y a aucun étranger, et un seul thème: les lieux où Georges a habité. C'est en parlant des lieux, qu'ils sont arrivés à dire beaucoup de choses sur Georges. J'ai intercalé ensuite les chapitres d'*Espèces d'espaces*.

Un lieu peut être plein de sous-entendus. En parler, c'est les révéler. Georges a vécu dans un appartement rue Seine, qui avait été meublé par Suzanne Lipinska, à un moment où ça allait bien entre eux. Leur séparation a été très douloureuse et à partir de ce moment-là il n'a plus supporté cet appartement. Parler de ce lieu, c'est donc aussi parler des gens qui l'habitent, en l'occurrence Georges et sa vie sentimentale.

*Plus qu'une adaptation, votre film est une mise en pratique d'Espèces d'espaces, à partir de la vie de Perec. Les lieux sont interrogés à partir de la vie de Perec.*

Cela correspond à beaucoup de ses projets. Il voulait faire la liste des lits où il avait dormi, la liste des lieux où il avait vécu. J'ai été très fidèle à sa pensée et à son livre, et je pense que tous les interviewés ont fait pareil: ils parlaient des lieux, par exemple de la rue Linné, et débordaient pour arriver à Georges lui-même. Sa cousine Ela Bienenfeld dit quelque chose de formidable: «Si Perec restera connu, c'est parce qu'il s'est intéressé à l'infiniment petit». Dans le film, c'est ce que j'ai essayé de faire: de l'infiniment petit (les endroits où Georges a vécu, les personnages avec lesquelles il a fait la fête), on arrive quand même aux traces de sa judéité, à sa littérature, à l'amitié, à la tendresse, à ce qu'il était vraiment.

*Les contraintes de Perec sont littéraires. Comment êtes-vous passé des mots aux images pour les films Un homme qui dort et pour Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces ?*

La démarche est totalement inverse dans les deux films. Dans *Un homme qui dort*, la mise en scène devait être le plus neutre possible car on ne

devait jamais avoir l'impression que le personnage regarde quelque chose, sauf l'homme cadrant solaire et un arbre. Ce sont les deux seuls fois où il regarde quelque chose, le reste du temps nous filmons «lui» dans la ville qui l'entoure, le désert qui l'entoure. Il y a cette phrase très belle: «Ta chambre est la plus belle des îles désertes et Paris est un désert que nul n'a jamais traversé.» Il ne fallait donc aucuns lieux notables, pour avoir la plus grande altérité possible, mais quand même avec une belle image car je n'ai jamais aimé les films mal foutus. Pour l'autre film, il fallait au contraire regarder précisément les choses, comme Georges savait le faire: on énumère les lits, les maisons, les quartiers, on montre tout ce qu'il y a sur les murs.

Dans *Un homme qui dort*, c'est donc un aspect documentaire, le plus neutre possible. Une ville traversée par «lui». Dans *Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces*, s'il y a également un aspect documentaire, j'essaye de retrouver le regard de Georges. Tous les lieux que j'y ai filmés sont des lieux qu'il connaissait, ou des lieux qu'il n'a pas vus mais qui évoquent la transformation, comme le pont Charles de Gaulle encadré de deux immeubles modernes et la Gare de Lyon qui est enchâssée dedans. Au niveau de l'architecture, c'est grotesque, cela fait une image presque surréaliste et il suffit d'être attentif pour la révéler.

Avoir deux regards différents m'intéressait beaucoup. Il y a des lieux communs aux deux films mais ils ne se ressemblent pas du tout. Le premier travelling avant dans *Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces* est un travelling sur les façades de l'Avenue de Breteuil, avec des arbres morts au premier plan. Ce plan ressemble à ceux d'*Un homme qui dort* mais il n'y aurait pas eu sa place car je regarde vraiment et les arbres et les façades derrière dont je me rapproche pour mieux les détailler. Je m'en rapproche. Je les décris.

Dans *Un homme qui dort*, un plan est totalement raté parce que gratuit. C'est extraordinaire car dans toutes les projections auxquelles j'ai assisté, le public ressent cette gratuité: c'est le moment où ils bougent, décroisent les jambes ou toussent. Il s'agit d'un plan qui ne veut rien dire après un long travelling dans l'Avenue Kleber je filme la statue de Louis XIV. Je la regarde. Je change de point de vue, c'est du remplissage et partout les

gens le sentent et se mettent à bouger. Ce plan n'a pas de problème technique, il est même beau, mais le changement de regard nous fait sortir du récit. Je ne sais plus comment il est arrivé là au montage, montage qui n'a pas été laborieux, plutôt jubilatoire, mais là on a dû trouver ça beau: ça correspond à un passage avec beaucoup de texte, au moment où le personnage devient transparent, et pour montrer la transparence on a dû se dire que le plan sur l'avenue vide était bien, mais le faire suivre par la statue était une erreur: manque de rigueur.

*La ville dans Un homme qui dort est donc filmée de façon objective.*

Dans *Un homme qui dort*, le personnage et la ville seraient filmés par une expérimentatrice qui regarde le personnage comme un rat dans un labyrinthe. C'est elle qui parle. Ce n'est ni sa mère, ni sa fiancée, ni sa sœur, ni surtout lui-même, c'est quelqu'un d'extérieur qui analyse tous les faits et gestes du personnage, tous les lieux dans lesquels il est. Nous avons pris une voix de femme car avec n'importe qu'elle voix d'homme on se serait dit qu'il était schizophrène. Qui est cette femme? C'est l'expérimentatrice. C'est une idée de Georges, qui travaillait dans un laboratoire au CNRS. C'est comme cela que les caméras de surveillance sont arrivées dans le film, par hasard. Elles étaient très rares à l'époque, et on en a vu une qui nous filmait un jour que l'on tournait dans la rue et on s'est dit que ça rentrait dans le film. Et c'était elle qui la manipulait. Alors on l'a filmé...

Dans *Un homme qui dort*, Georges et moi avons aussi essayé de passer de l'intérieur à l'extérieur, de l'horizontale à la verticale, en nous inspirant un peu de l'anneau de Möbius, qui n'a ni intérieur ni extérieur. Nous montrons le personnage marcher sur des planches et ensuite il passe devant une palissade en bois: le vertical et l'horizontal sont reliés. Je me suis aussi amusé à ça avec les raccords dans *Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces*: on voit un mur vide, il est recouvert d'une accumulation de tableaux, il disparaît et on passe alors à d'autres tableaux mais ce n'est plus un mur, c'est la vitrine d'un encadreur ou d'un marchand de reproductions, on est dans la rue. C'est un regard que Georges aurait pu avoir, de dire que derrière des tableaux il n'y a pas forcément des murs. Nous aimions

beaucoup le travail de Frank Lloyd Wright et ses maisons sans entrée, où l'extérieur devenait intérieur. On était dans la maison sans rupture avec l'extérieur. Il y avait aussi l'université cachée de Séoul par Dominique Perrault. À la sortie d'*Un homme qui dort*, en discutant avec les spectateurs, on s'est aperçu que beaucoup d'entre eux avaient vécu la même chose que le personnage, une sorte de passage à vide. Un jour, une femme nous a expliqué que si cela arrivait à une femme, elle ne vivrait pas la même chose que notre personnage: elle ne serait pas seule dans les bars car elle se ferait draguer, suivre dans la rue, mettre la main aux fesses dans le métro. Avec Georges, nous avons donc essayé de retravailler *Un homme qui dort* avec comme personnage une femme: c'est *L'œil de l'Autre* que j'ai tourné pour la télévision. D'après des textes collectés par Georges, nous avons fait souffrir cette femme d'une psychose hallucinatoire chronique, ce sont ces gens qui voient des ennemis partout. Nous sommes allés jusqu'au bout: elle travaille dans une banque, donc elle est enfermée entre quatre vitres, elle habite un immeuble à Rouen, qui là encore est ouvert sur l'espace et où elle n'est pas protégée, si elle se réfugie dans une cabine téléphonique c'est encore pire. Bref notre «femme qui dort» est très vite devenue très perturbée et la ville hostile.

*À la lecture de Perec, on a l'impression que chacun peut décrire son quotidien. La chose est différente avec le cinéma.*

Beaucoup de gens ont essayé de faire du Perec mais il n'y en a pas beaucoup qui ont réussi. Il y a une quantité de *Je me souviens* qui n'apportent rien, alors que ceux de Perec renvoient à nous-mêmes. Je ne sais pas comment il a fait ses choix mais il est évident que ceux qu'il choisit de raconter appartiennent à la mémoire collective. Pourquoi? Comment? Ça c'est la magie de l'écrivain, son talent et je ne me froterais pas à ça. Par contre, je sais que je peux filmer comme il écrivait, c'est-à-dire prendre un détail et m'acharner dessus jusqu'à lui faire révéler ce qu'il est ou n'est pas. Regarder les murs, regarder les façades et intégrer l'écriture au sujet. Les nommer, comme Perec dit de le faire dans *Espèces d'espaces*. Pour faire *Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces*, il fallait que je regarde. Lorsque je regarde l'opéra de la Bastille, je vois

aussi une pissotière de Jean-Claude Decaux, donc je note «pissotière». Ça s'intègre parfaitement au projet architectural du bâtiment tel que je le vois. Juxtaposition, surimpression.

Je me suis heurté à des difficultés incroyables pour adapter certains chapitres d'*Espèces d'espaces*, comme celui, que j'aime beaucoup, qui est consacré au «lieu qui ne sert à rien». Aussi loin que Georges ait poussé sa réflexion, il n'a jamais, dit-il, réussi à imaginer un espace inutile. Je butais sur ce passage jusqu'à ce que je tombe sur un appartement dont le chiotte était au bout d'un couloir, après un escalier. Cela n'a rien à voir avec ce que raconte Georges mais je pense que ça permet d'entendre ce qu'il dit. Le chiotte est indispensable dans l'appartement mais le fait qu'il soit disposé de cette façon là, j'espère que ça ouvre l'esprit du spectateur pour écouter ce que dit Georges sur l'espace inutile.

L'autre chose compliquée mais intéressante à faire a été la succession des appartements vides et des appartements pleins pour illustrer «Qu'est-ce qu'habiter un lieu?». J'ai eu l'idée d'aller voir une agence immobilière pour filmer des appartements vides en vente, puis d'y retourner lorsqu'ils étaient vendus et meublés, en plaçant la caméra exactement au même endroit. Les espaces libérés de la présence des habitants ne se ressemblent absolument pas. L'espace meublé et l'espace vide n'ont rien à voir. Il y a l'espace et comment on l'habite.

L'imagination de Georges était sans limite. J'aime aussi beaucoup son idée que les appartements pourraient avoir une pièce par jour: le «lundoir», le «mardoir», le «mercredoir»... Quand l'appartement du samedi et du dimanche, il existe déjà dit-il, c'est la résidence secondaire. Il avait aussi imaginé des pièces basées sur les sensations, le fumoir, le mangeoir, le palpoir..., qu'il était impossible de filmer. J'ai donc fait un travelling tout simple et j'ai écrit sur l'image ce que c'était.

*Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces parle du passé, de l'histoire de Perec, mais il parle aussi du moment où il a été filmé, de 1999. Un lieu regardé plusieurs jours d'affilé, à fortiori à des années d'écart, n'est jamais exactement le même. L'écriture et le cinéma permettent d'enregistrer ces changements.*

C'est le projet des *Lieux* qu'avait Perec et qu'il a abandonné à peu près au moment du tournage d'*Un homme qui dort*. Il avait décidé de choisir douze lieux (encore une contrainte) et de les décrire à douze moments différents, en permutant par mois et par saisons. À chaque fois qu'il en avait décrit un, il scellait le texte dans une enveloppe et ne le relisait pas. Il pensait qu'il pourrait ainsi voir l'évolution de la ville, l'évolution de son regard et l'évolution de son écriture.

*Constatez-vous des évolutions dans votre style lorsque vous revoquez vos films ?*

Je les revois peu. J'en revois des bouts. J'ai l'impression que je n'ai pas beaucoup évolué entre les deux films. C'est un peu triste. Peut-être ai-je un peu plus de maîtrise dans l'un que dans l'autre. Je pense qu'un cinéaste a en lui un rythme, comme on a une façon de parler ou de s'exprimer. Le rythme de mes travellings ou celui de mes plans me sont propres. Au début de ma carrière, j'étais très emmerdé et en même temps très fier car on me comparait à Alain Resnais. Je n'ai jamais essayé d'imiter Resnais mais je pense que nous avons un même rythme. C'est vrai que je suis plus proche de lui que de Godard, que j'admire autant. Je n'ai pas de rupture, je cherche au contraire une fluidité et si mes travellings ont la même vitesse que ceux de Resnais je n'y suis pour rien. Je ne filme pas comme Sautet ou Pialat, plutôt à la manière de Resnais ou de Kiarostami.

Une image n'est pas définitive. J'ai toujours pensé que le spectateur s'approprie le film et nous sommes des gens qui traçons des chemins pour qu'il aille vers ce que l'on veut exprimer. Je vois sans doute des choses que quelque fois d'autres gens voient aussi. Par exemple, pour la séquence des lits de *Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces*, je suis allé filmer la vitrine d'un marchand de lits. Or, un lit, c'est là où 99% des gens meurent et il y avait en vitrine un lit magnifique qui pour moi ressemblait plus à une tombe qu'à un lit. J'ai placé ma caméra, j'ai tourné, j'ai attendu et, effectivement, il y a un vieux monsieur qui est entré, qui a regardé le lit et qui est reparti. Certains spectateurs ont vu son regard, le lit-tombe, la tombe-lit. Il faut mettre plus de lectures possibles dans les images, sans appuyer. J'aurais pu mettre une flèche pour souligner le lit-tombe,

ça aurait été amusant, mais là je ne l'ai pas fait. On trace des chemins qui dirigent le regard et la pensée du spectateur. On ne lui impose rien. Paul Klee disait aussi ça, que le peintre trace des chemins pour diriger le regard du spectateur.

*Dans Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces il y a beaucoup de jeux visuels, des incrustations de photos et de textes.*

C'est pour montrer que Georges écrivait partout. Avant de commencer le film, nous avons travaillé avec un graphiste génial pour créer un alphabet Perec, en majuscule et en minuscule. Toute l'écriture est celle de Georges, les noms viennent de ses papiers, ses lettres, ses listes d'amis invités, même les flèches sont les siennes.

Ces incrustations sont une autre façon d'appliquer les idées de Perec, de pratiquer des inventaires, des descriptions. J'ai mis beaucoup d'écritures, y compris des choses simples et idiotes comme «caniveau» ou «lampadaire», «taxi», car Georges gribouillait beaucoup, il avait toujours un carnet à la main, ou il écrivait sur des morceaux de papier, des tickets de métro. Il laissait ses traces partout et c'est un peu ce que j'ai voulu montrer. Les gens qui le connaissaient ont trouvé que c'était vraiment ça.

*À la fin de Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces, vous développez une réflexion autour de l'arbre. L'espace est horizontal, alors que l'arbre est une autre figure, celle de l'arborescence, des filiations et des héritages.*

*L'Arbre* est un film dans le film. Il est montré dans un cinéma. On entre dans la salle, le rideau avec les publicités ridicules s'ouvre et on voit un film qui n'a jamais existé qui est *L'Arbre*. À la fin de ce film, on referme le rideau et *Propos amicaux à propos d'Espèces d'espaces* reprend. Ce n'est vraiment pas le même film, le graphisme n'est pas le même, le son est différent, la voix off ne parle pas de la même manière.

*L'Arbre* est encore un projet inabouti de Georges: raconter l'histoire de sa famille, de sa lignée, et le trou qu'il a eu dans sa vie avec la déportation et la mort de ses parents. Sa nièce raconte qu'il voulait que les phrases aient la forme d'un arbre. Perec a pas mal travaillé sur *L'Arbre*, on en voit le cahier mais il ne l'a jamais fini. Marcel Benamou pense que Perec n'aurait



sans doute jamais écrit *L'Arbre* car il l'avait tellement pillé pour écrire *La vie mode d'emploi* qu'il avait brûlé presque toutes ses cartouches.

*Propos recueillis par Skype le 17/01/15 par Sylvain Angiboust et Nicolas Tixier*

<sup>1</sup> Sur le travail de Bernard Queysanne avec Georges Perec, voir également PEREC, G., «Le cinématographe», *Les Cahiers Georges Perec*, vol. 9, Castor Astral, 2006.