pierre bismuth

«Un réalisateur, Pierre Bismuth, engage un détective privé dans une enquête impossible à résoudre pour trouver un **faux rocher** dans le désert de Mojave. Le réalisateur n'est pas préoccupé par l'idée de trouver le rocher, mais se sert du détective pour créer de l'action.» Tel est le point de départ de cet entretien, où se mêlent cinéma, sculpture et enquête de détective.

Depuis 1994, tu utilises le cinéma comme un ready-made, de façon instrumentale. Pour ton exposition «Ce qui n'a jamais été, ce qui pourrait être» au musée régional d'Art contemporain de Sérignan, tu as créé une série de cyclos, ces fonds verts d'instruction d'images en surimpression…

… qui sont des objets n'ayant pas de valeur propre. Ce sont des surfaces de projection sur lesquelles autre chose sera rendu visible, devenant ainsi un «espace autre». En isolant le cyclo et en le montrant comme un objet à part entière, cela revient à montrer une chose qui, normalement, n'est pas visible. C'est un objet en attente d'une projection.

Présentés ainsi dans l'espace, ils acquièrent une dimension de bas-reliefs ou de sculptures.

Oui, et leur vocabulaire formel est celui de la sculpture minimale.

Après avoir collaboré avec Michel Gondry sur *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* et *The All-Seeing Eye*, tu es en train de finaliser ton premier film,

> Ed Ruscha a réussi à faire, d'un point de vue cinématographique, un MacGuffin comme en parle Hitchcock : cet objet que les protagonistes d'un film recherchent, les mettant en action, et qui au final a peu d'importance […]

***Where is Rocky II?* Quelle est la genèse de ce projet?**

Il y a une dizaine d'années, on m'a confié la cassette VHS d'un documentaire sur Ed Ruscha, produit par la BBC à la fin des années 1970. On le voit travailler sur une pièce formellement inhabituelle par rapport à l'ensemble de son travail : un faux rocher en résine. Plus précisément, on le voit d'abord mettre un rocher sur son pick-up et le ramener à son atelier de Los Angeles. Il explique que ce rocher s'appelle *Rocky*, qu'il est en pâte à papier et que les animaux du désert l'ont rongé. C'est à partir de ce modèle qu'il crée un second exemplaire en résine qu'il intitule *Rocky II*, qu'il va ensuite placer dans le désert, à l'endroit même où il avait posé *Rocky*. En parlant de cette œuvre et de ce documentaire autour de moi, je me suis rendu compte que personne n'en avait entendu parler. Plus les années passaient et plus le mystère s'épaississait. J'étais d'ailleurs content d'avoir la cassette en ma possession, car sinon je me serais demandé si je n'avais pas rêvé et inventé ce documentaire!

***Rocky* et *Rocky II* font à la fois référence au land art et au décor de cinéma. Ce sont de véritables trompe-l'œil – de l'ordre de l'illusionnisme –, qui formellement sont, comme tu le dis, assez éloignés de la pratique photographique et picturale d'Ed Ruscha.**

C'est sa seule sculpture. En revanche, il y a un lien logique avec le reste de sa production, car cette œuvre aborde les thèmes du désert et du cinéma qui sont très présents dans ses peintures; c'est également une pièce assez humoristique, comme une grande partie de son travail.



À quel moment as-tu rencontré Ed Ruscha pour le questionner à propos de cette œuvre?

C'est en 2009, lors de son exposition à la Hayward Gallery de Londres, que je me suis dit qu'il était temps de démarrer mon projet. Seulement, il fallait que j'aie une confirmation officielle de l'existence de cette œuvre. Je suis donc allé à la conférence de presse de son exposition, en me faisant passer pour un journaliste, pour lui poser publiquement la question sur l'existence de cette œuvre. Il a été extrêmement surpris et a expliqué au public ce qu'était *Rocky II*, tout en précisant qu'il ne dirait pas où l'œuvre se trouvait précisément.

Sait-il exactement où l'œuvre se trouve?

Je lui ai demandé s'il pensait que quelqu'un pourrait trouver cette œuvre. Il m'a répondu : « *J'en doute, je ne suis même pas certain de pouvoir la retrouver moi-même, mais je vous souhaite bonne chance.* » Ce fut le point de départ de mon film.

Pourquoi ce choix de faire un film?

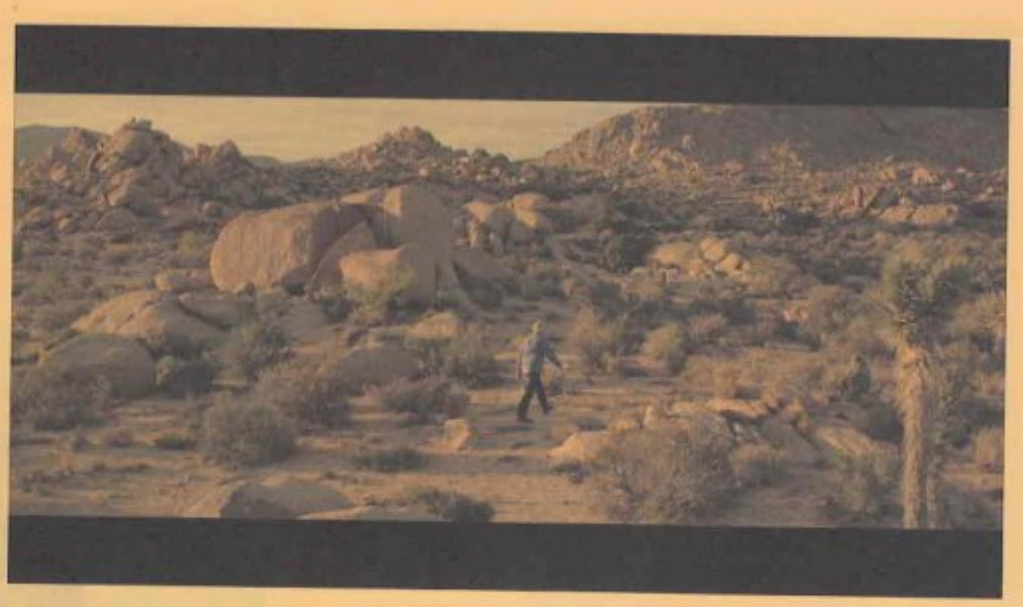
Parce qu'avec ce rocher, Ed Ruscha a réussi à faire, d'un point de vue cinématographique, consciemment ou inconsciemment, un MacGuffin comme en parle Hitchcock : cet objet que les protagonistes d'un film recherchent, les mettant en action, et qui au final a peu d'importance.

Oui, c'est un prétexte au développement scénaristique qui entraîne les protagonistes dans des péripéties qui deviennent plus importantes que le MacGuffin lui-même, comme les bijoux volés dans *La Main au collet*. Ici, *Rocky II* est un pur objet de fantasme.

C'est l'action que cette quête déclenche qui est importante. C'est par cette référence au MacGuffin que m'est venue l'idée de faire un film. L'œuvre de Ruscha ayant été créée à Los Angeles dans les années 1970, j'ai souhaité faire référence aux films d'espionnage de cette époque-là. J'ai alors engagé un véritable détective privé, ancien officier de l'armée américaine à la retraite. Il n'a aucun intérêt particulier pour l'art, ni pour le cinéma, même s'il a déjà été consultant pour le CSI et donné quelques renseignements aux studios hollywoodiens concernant les méthodes de la police – ce qui est le quotidien de beaucoup de policiers à L.A. Mis à part cela, il n'a vraiment aucun lien avec le cinéma et il n'a jamais été acteur. Je l'ai officiellement engagé sur l'enquête en novembre 2014, en même temps qu'un duo de scénaristes hollywoodiens : D.V. DeVincentis, qui a notamment écrit *Gross Point Blank* et *High Fidelity*; et Anthony Peckham, qui est particulièrement connu pour le dernier *Sherlock Holmes* et *Invictus* de Clint Eastwood.

Comment résumerais-tu le scénario de ce film?

Un réalisateur, Pierre Bismuth, engage un détective privé dans une enquête impossible à résoudre pour trouver un faux rocher dans le désert de Mojave. Ce dont



J'ai alors engagé un véritable détective privé, ancien officier de l'armée américaine à la retraite. Il n'a aucun intérêt particulier pour l'art ni pour le cinéma [...]

le détective n'a pas conscience, c'est que le réalisateur n'est pas préoccupé par l'idée de trouver le rocher, mais se sert de lui pour créer de l'action. Il se sert de la recherche du détective pour écrire une histoire ; il note les éléments de l'enquête et les communique aux deux scénaristes pour qu'ils créent un scénario avec.

Comment le film débute-t-il ?

Par une présentation de Joshua Tree, l'endroit où est censé se trouver le rocher, en évoquant toute la mythologie de ce désert et les événements qui s'y sont déroulés, essentiellement vers Giant Rock – encore un rocher ! – autour duquel, depuis 1870, ont été recensés plusieurs faits étranges : l'apparition de galions espagnols, des ovnis, un prospecteur d'or qui s'est construit une maison sous un rocher, la mort de Graham Parson, immolé, un type qui a construit une machine pour accéder à la vie éternelle, etc. Toute une série d'événements qui ont eu lieu jusqu'aux années 1970, date à laquelle Ed Ruscha va poser son premier faux rocher. Une fois cette présentation terminée, l'enquête du détective privé commence.

Quelle est ta présence au sein du film ?

Je suis très peu visible, à l'image des clients dans les films de détective privé, de façon très anecdotique.

As-tu fait des rencontres étonnantes ?

Oui ! On a rencontré la personne qui a servi de référence au personnage du Dude dans *The Big Lebowski* ! C'était tout à fait inattendu. Le détective a retrouvé la trace de cet ami d'Ed Ruscha, qui se trouve être aussi l'ami du réalisateur et scénariste John Milius, lequel est proche des frères Coen. Jim Ganzer a influencé le style du Dude, la manière dont il parle, certaines de ses expressions et le fait qu'il fume des pétards toute la journée. C'est à Jim Ganzer que Ruscha a demandé de réaliser *Rocky II* en résine parce qu'il faisait ses planches de surf dans cette matière.

Mis à part le détective et les scénaristes, quelle fut ton équipe ?

J'ai travaillé avec David Raedeker, qui a été notre directeur de la photographie. Nous avons uniquement travaillé en digital, car notre budget ne nous permettait pas de travailler avec de la pellicule.

Comment te positionnes-tu face aux artistes qui intègrent l'industrie du cinéma, ses modes de production et de diffusion, par fascination pour l'audience atteinte ?

Je n'ai jamais été fasciné par le cinéma et je m'y suis intéressé un



peu par hasard. J'ai commencé à intégrer des éléments de films dans mon travail, car j'ai eu besoin d'un élément sonore sans m'intéresser au film lui-même. Dans *Post Script* et *The Party*, j'ai demandé à une secrétaire de décrire la bande-son qu'elle entendait dans un casque et de la retranscrire le mieux possible. Je me suis intéressé à la sélection qu'elle a ainsi faite et à la manière dont elle a créé quelque chose qui semblait être de la pure description, mais qui en réalité était une construction, une création. […] C'est en commençant à travailler sur des films, mais sans intérêt particulier pour le cinéma, que je me suis retrouvé à faire plein d'expositions sur le thème du cinéma. C'est aussi comme cela que j'ai rencontré Douglas Gordon. À la différence de Douglas, qui, lui, intégrait le sens du film dans son travail, celui-ci ne m'intéressait pas. J'étais comme un scientifique et mon approche ressemblait beaucoup

J'ai dû écrire des textes pour expliquer que le cinéma ne m'intéressait pas en tant que tel. Et finalement j'ai gagné un Oscar avec Michel Gondry. J'ai alors compris que c'était foutu et que je devais creuser davantage cette relation […]

à ce que l'on fait en neurologie : pour voir l'activité cérébrale de quelqu'un, on lui met des capteurs sur la tête et on lui projette un film pour que cela déclenche plein de stimuli. […] J'ai dû écrire des textes pour expliquer que le cinéma ne m'intéressait pas en tant que tel. Et finalement, au moment où je parvenais à sortir de cet univers, j'ai gagné un Oscar avec Michel Gondry. J'ai alors compris que c'était foutu et que je devais creuser davantage cette relation. J'ai été pris au piège en quelque sorte.

Penses-tu ton film comme un documentaire, avec une certaine volonté d'élargir la visibilité de l'art par le cinéma ?

C'est une tentative de traiter l'art sans avoir à éduquer les gens. Ce n'est pas un documentaire sur l'art ou sur un artiste. Je dirais que c'est plutôt un jeu sur l'utilisation du cinéma, pour « faire passer » quelque chose qui est presque incompréhensible. Le cinéma est comme le sucre qui enrobe les médicaments pour leur permettre d'être avalés facilement !

Dans ce film, comme dans une grande partie de ton travail, la question de la mémoire, de ses adhérences et de ses oublis, est omniprésente.

Oui, cet élément est récurrent dans mon travail. Je n'ai pas besoin d'y réfléchir, mais je sais qu'il est là. C'est tout.

Propos recueillis par
timothée chaillou

Photos : ©DR