

ODE PAVILLONNAIRE

UN FILM RÉVOLUTIONNAIRE
DANS L'UNIVERS IMPITOYABLE
DES LOTISSEMENTS. OU COMMENT
UNE FAMILLE ORDINAIRE PARVIENT À SOR
TIR DU JOUG ALÉNANT DE LA PROPRIÉTÉ GRÂ
CE AU SECOURS PROVIDENTIEL DE MARCEL DUCHAMP.
UNE ÉPOPÉE MODERNE DANS LA FRANCE D'AUJOURD'HUI SANS
ACTION NI GLOIRE. UNE INVITATION À LA DÉSOBÉISSANCE CIVILE
ET AU BON GOÛT. UN HOMMAGE AUX PAPIERS PEINTS À FLEURS ET AU
X ANARCHISTES. UNE MISE EN ABÎME ROMANTIQUE DE LA PLATITUDE ARCHI
TECTURALE. UN HYMNE AU BRICOLAGE DE LA PENSÉE CRITIQUE ET À LA NÉCES
SITÉ D'EN RIRE. UN TÉMOIGNAGE INTIME SUR CEUX D'EN FACE, D'À CÔTÉ, D'EN DESSOUS
UNE INVITATION À SE METTRE À TABLE. UN GOUFFRE À FICIONS POUR EMBOUTIR LE RÉEL. UNE
POÉSIE DU BÉTON SUR FOND DE PELOUSE VERTE. UNE AVENTURE ÉCRITE ET RÉALISÉE PAR FRÉDÉRIC RAMADE
AVEC LA PARTICIPATION DE BÉNÉDICTE, FRANÇOISE, JEAN-LOUIS RAMADE ET DE CERTAINS HABITANTS DE FONDETTES.

ODE PAVILLONNAIRE

Un film de Frédéric Ramade

Sortie le 4 juin 2008

Entres Vues Belfort, 2005
Hors Pistes Paris, 2006

France - 2006 - Vidéo Beta Num 1.78 - Stéréo - 50 minutes

Avec la participation de Bénédicte, Françoise, Jean-Louis & Frédéric Ramade

Scénario et réalisation : Frédéric Ramade | Images : Sébastien Buchmann | Son : Isabelle de Mullenheim
Montage : Cédric Putaggio | Musique : Tony Truant, Jean-Jacques Palix | Production : Christophe Gougeon,
Atopic | avec la participation du CNC, du Ministère de la Culture (DAP), du Conseil Régional du Centre,
de la Procirep-Angoa, de France 2 et d'Arcadi | avec le soutien d'Arte France Développement, d'Absynthe
Production et de Poly-Son Postproduction | Contre-Allée Distribution

Contre-Allée Distribution

16, rue Bleue 75009 Paris
tél. : 01 42 46 27 42
contre-allee@hotmail.fr

Presse : Stanislas Baudry

34, Boulevard St Marcel 75005 Paris
tél. : 08 72 84 56 20 / port. : 06 68 60 60 16
sbaudry@madefort.fr

Photos et dossier de presse téléchargeables sur : www.contre-allee.fr



Jugés par beaucoup comme de véritables ratages architecturaux, les pavillons incarnent néanmoins le rêve de millions de français. Cherchant à comprendre ce phénomène, le réalisateur Frédéric Ramade reprend le chemin du lotissement où il a passé son enfance pour y mettre en scène les membres de sa famille. Avec humour, il livre un témoignage critique, de l'intérieur, sur la façon dont une famille a rêvé sa vie à travers la construction de son pavillon. Père, mère, fille et fils, devenus le temps du film une « famille témoin », finissent par faire de leur vie une œuvre et de leur pavillon un readymade.



ARCHÉOLOGIE DU SINGULIER

L'objet premier du film, d'où le titre *Ode pavillonnaire*, était de considérer les pavillons comme autre chose qu'un échec architectural ayant peu à peu colonisé notre beau paysage. Venant d'un pavillon, j'avais un peu de mal avec ce point de vue même si, pour des raisons intellectuelles, je ne pouvais que constater la faillite aussi bien esthétique qu'éthique des zones pavillonnaires.

Le projet était donc de faire échapper le pavillon au verdict du quadrillage suburbain et de sa prétendue fonctionnalité pour l'ouvrir à une indétermination, à une autre vie possible, une autre histoire. Et pour ça, un seul moyen : raviver dans et par le film les désirs dont ses occupants l'avaient investi. C'est pour cette raison que j'ai choisi de traiter le détail d'un pavillon plutôt que la zone pavillonnaire vue d'avion. Je ne tenais pas à livrer au spectateur une connaissance globale du sujet, mais plutôt une approche subjective qui se construit progressivement à mesure que se dévoilent les différentes facettes de cet objet. De sorte que le pavillon prend vie par petites touches sous les yeux du spectateur jusqu'à l'amener à se rêver dedans. À la fin du film, le pavillon est autant un lieu de vie qu'une surface de projection de désirs.

Il y avait aussi dans cette volonté l'envie de susciter une pensée critique depuis l'intérieur même du pavillon et en même temps de renouer un lien affectif avec celui-ci. De réanimer le désir enfoui derrière sa façade blanche par l'expérience qui est en train de se produire dans le film. En ce sens, le film agit un peu comme une main qui plongerait dans une marionnette pour l'habiter. Tant qu'il n'y a pas de main, la marionnette gît informe. Le moment documentaire œuvre comme une déflagration : il ouvre les possibles d'un réel forçlos. La fiction n'a plus qu'à s'engouffrer dans les fissures creusées tout au long du film. C'est dans cette dynamique du désir qu'à la fin du film, les personnages se réapproprient l'objet-pavillon et décident d'en faire autre chose : une oeuvre d'art, une fiction donc, qu'ils célèbrent comme il se doit, avec du champagne. Ces séquences finales sont d'ailleurs celles qui ont été le plus improvisées, qui s'inscrivent le plus dans la grammaire classique du documentaire alors qu'elles sont les moins « vraies ».

UNE PERFORMANCE COLLECTIVE

Au départ, je me suis engagé dans ce projet avec un compte à régler. Non pas avec mes parents, mais avec le pavillon en tant qu'objet esthétique. Le risque était alors de traiter le pavillon de loin comme un sujet anthropologique alors que j'étais partie prenante de cette histoire : j'avais vu le pavillon sortir de terre, j'y avais passé une bonne partie de mon enfance et une grande part de mes perceptions s'était façonnée depuis cet espace.

Ma place était donc dans le cadre comme les autres, et non derrière. Être devant la caméra avec les autres était une manière de me réapproprier ce que j'avais à retrouver là, d'être au plus près des choses, dans les détails, et de me poser les mêmes questions que ceux qui étaient à côté de moi. Je n'étais plus seulement un œil, j'étais aussi un corps qui expérimente la scène de manière spatiale et affective. Cela permettait également d'avoir une règle pour tous, de mettre tout le monde dans le même bain.

Me positionner entre la production de l'image et l'image produite était aussi une manière de rendre visible la construction du film. De sorte qu'il ne peut s'imposer au spectateur comme allant de soi. L'image n'y fait pas autorité. Elle n'est pas parfaite et close, elle s'ouvre comme un objet d'expérimentation. Faire du cinéma un terrain d'expérience, de l'ordre de la performance, me semble être une manière juste de procéder. Aujourd'hui plus que jamais d'ailleurs, parce que notre réel est surcodé par l'image audiovisuelle. Elle est omniprésente et il me semble nécessaire de la remettre à l'épreuve pour exhumer ce qu'elle recouvre.

L'UNIVERSEL, C'EST LE LOCAL MOINS LES MURS

L'enjeu était de considérer ma famille comme une « famille témoin ». Une famille qui pourrait valoir pour d'autre et dont l'intimité en se montrant au grand jour pouvait être partagée. Un peu comme lorsqu'on reçoit les autres chez soi.

Sauf qu'avec la caméra, les invités sont nombreux, et inconnus. Et la parole ne s'échange plus de la même façon. Elle prend les accents d'un discours.

C'est durant le tournage, par l'irruption de ce tiers qu'est la caméra dans cet espace familial et domestique du pavillon que s'est opéré ce passage d'une parole intime à une parole publique. Cela s'est fait dans un double mouvement.

Tout d'abord parce qu'une caméra fonctionne comme un miroir : face à elle, on est tout à coup obligé de se représenter mentalement à quoi l'on ressemble et ce qu'on est en train de dire.

Et dans le même temps la caméra incarne la présence fictive d'un autre. Fixer l'objectif, c'est aussi une façon de s'adresser à quelqu'un. Aux techniciens du film d'abord, durant le tournage. Aussi effacés soient-ils, ceux-ci constituent le pre-



mier public. Pendant le tournage, cette prise de conscience nous a amenés à regarder là où nous ne regardions plus, à prononcer des propos que nous ne formulions plus. Parce que nous n'avions plus d'interlocuteurs pour les entendre. Ils étaient comme tombés dans l'oubli.

Mes parents n'avaient pas tant l'impression d'inventer que d'exhumer quelque chose. C'est comme s'ils avaient retourné leur jardin. Avec cette surprise de redécouvrir que c'était encore là.

Lorsque mon père, après une semaine de tournage, m'a dit « mais c'est un film politique ! », il prenait conscience qu'il pouvait se réapproprier un certain type de discours qui avait fait partie de sa vie autrefois.

En s'exprimant devant la caméra, on passe du « ça revendique » à « je revendique », on affiche une prise de position. Mais on s'expose aussi à la possibilité d'être contredit.



DE RAMADE À UN READYMADE

Dès le début de l'écriture du film, j'ai eu cette envie de reprendre le geste de Duchamp : isoler l'objet sériel, le détourner et ériger sa trivialité en oeuvre d'art. Peut-être parce que pour une élite bien pensante, le pavillon de banlieue est aussi répugnant qu'un urinoir. Ce à quoi nous répondons : non, notre pavillon n'est pas moche, regardez le bien, c'est même devenu une sculpture !

Le readymade est un acte performatif qui permet une transfiguration révélant tout à coup une forme et sa valeur esthétique.

Au moment où j'étais en train de tourner le film, l'artiste anglais Michael Landy a exposé une réplique du pavillon de ses parents à la Tate Modern de Londres. Lui est allé au bout du geste de Duchamp ! Comme mon film n'était pas un monument destiné à un musée, mon readymade, lui, est resté à l'état d'illusion cinématographique.

Évidemment, après plus d'un siècle de readymade, le geste de Duchamp qui avait à l'origine quelque chose d'inaugural paraît aujourd'hui moins héroïque. En reprenant ce geste, nous rejouons donc la grande histoire sur un mode mineur, sous la forme de la farce, du gag. C'est une dimension importante du film. Je crois beaucoup à la force du rire. Il met en pièce les articulations, nécessite de reconstruire sans cesse. D'ailleurs, le film procède de cette façon en construisant les personnages à mesure qu'il les déconstruit. Au moment où la fiction se met en place, lorsqu'elle nous érige en personnages allant jusqu'à nous présenter en costumes folkloriques, le dispositif éclate et nous met à nu comme acteurs. L'artifice me permet de contourner le psychologique, de décanter une image cinématographique qui empêche une prise directe, empathique, avec le réel. Il révèle le dérisoire tout en lui rendant justice.

UNE IMAGE S'OUVRE, UNE FLEUR ÉCLOT

Le film joue beaucoup avec des enchaînements de plans fixes, utilisant des raccords dans l'axe ou légèrement désaxés. Cette redondance des cadres est une façon de se déplacer et de creuser à l'intérieur même de l'image, de lui adjoindre une certaine épaisseur.

Tout comme l'utilisation du hors champ. Ou encore la durée de certains plans qui permet d'éprouver en tant que spectateur l'expérience du film. Comme à ce moment où un plan serré isole un motif du papier peint reproduit en série. Sur la durée, le cadre vole en éclats et l'image finit par produire une décharge de tendresse et de rêverie : une fleur éclot qui ouvre sur

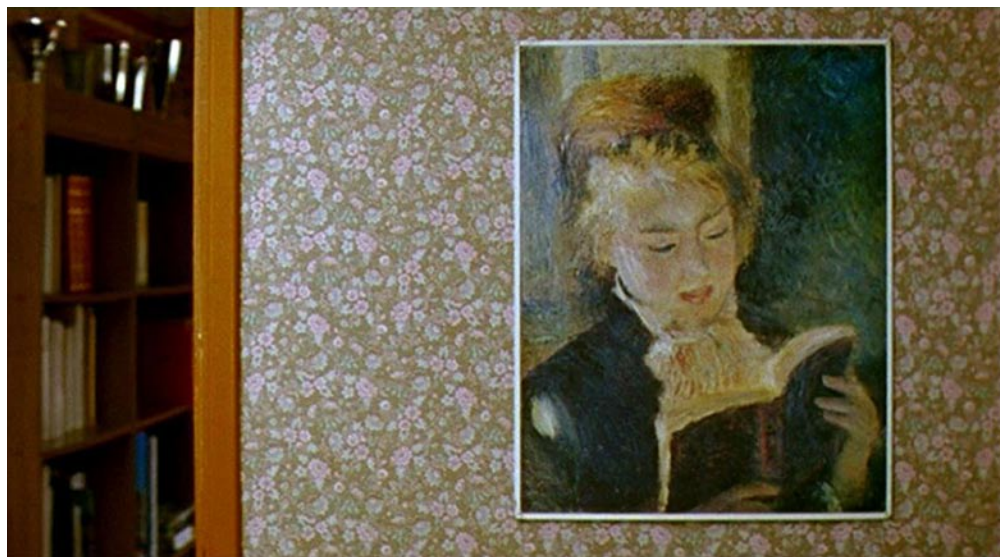
un ailleurs et révèle un dépôt de vécu.

Ces plans-là sont une tentative pour casser la grammaire classique du cinéma de fiction et ne pas laisser le film défilier comme une surface plane au rythme d'une dramaturgie imposée.

Il ne s'agit pas pour autant de considérer le film comme un enregistrement d'un temps « réel » et de marteler que l'on est dans une trace comme le font certains artistes quand ils filment.

Ce qui m'intéresse au-delà de ce geste est de réintroduire de l'histoire à l'intérieur d'un cadre sans histoire tout en jouant sur le rapport sensible que chacun entretient avec l'image.

Propos recueillis par Marianne Dautrey



PARCOURS

J'ai commencé relativement tard à comprendre que je voulais faire des films. J'ai d'abord écrit. Des poèmes. Des bribes de romans. Puis des livres de voyages qui m'ont permis d'aller loin, d'apprendre le persan, de mettre de la distance entre le pavillon et moi. J'ai aussi fabriqué des images. Des photographies, des dessins. Pour les murs des galeries. Puis, simplement pour me souvenir des lieux et des visages. Au milieu de ces errances, il y a eu la rencontre avec la vidéo et le documentaire. Une façon de réunir texte et image en rendant compte du temps qui passe. Ce sont les musées, la littérature, la philosophie, plus que le cinéma qui m'ont nourri et c'est la télévision qui m'a permis de faire mon apprentissage de l'image animée.

La nécessité de fabriquer des films s'est imposée entre les commandes, des émissions de géopolitique aux portraits de cinéastes en passant par les reportages de voyage. La rencontre avec mon producteur, Christophe Gougeon, a déclenché une première prise de position personnelle qui s'est concrétisée dans **Ode pavillonnaire**, un film aux confins de la fiction, du documentaire et de l'œuvre plasticienne.

Alors que l'audiovisuel est omniprésent dans nos vies, cet entre-deux me semble être actuellement la seule façon d'appréhender le réel et de faire du cinéma.