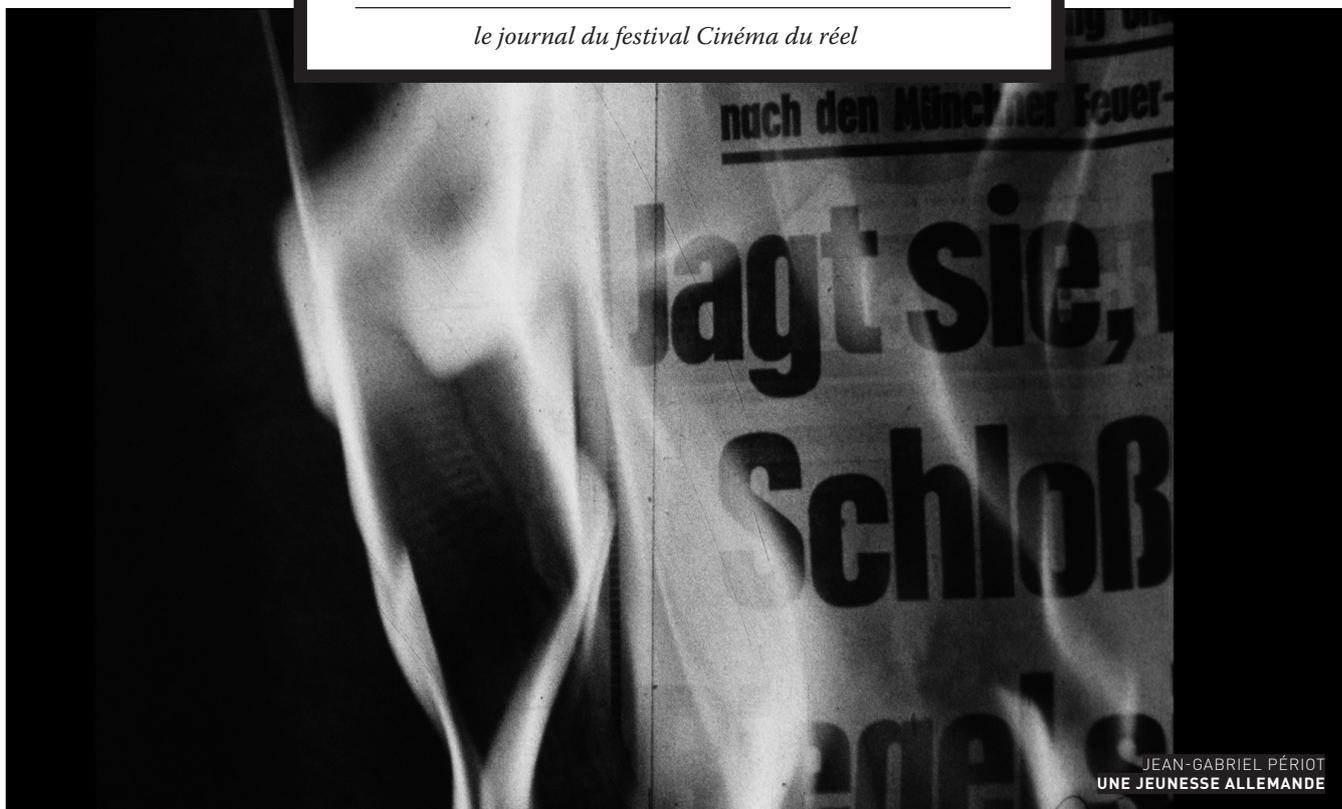


UNE JEUNESSE ALLEMANDE
JEAN-GABRIEL PÉRIOT
ENCRÉ
RACHID DJAÏDANI

RÉÉL #1

le journal du festival Cinéma du réel

C'EST MA VIE QUI ME REGARDE
DAMIEN FRITSCH
LA RÉVOLUTION DE L'ALPHABET
ÉRIK BULLOT
FOVEA CENTRALIS
PHILIPPE ROUY



JEAN-GABRIEL PÉRIOT
UNE JEUNESSE ALLEMANDE

UNE JEUNESSE ALLEMANDE

JEAN-GABRIEL PÉRIOT

COMPÉTITION INTERNATIONALE

2015 • France, Suisse, Allemagne • 93'

Première internationale

vendredi 20 mars, 21h00, cinéma 1 + débat

samedi 21 mars, 17h45, petite salle + débat

lundi 23 mars, 14h00, Luminor

L'histoire de la Fraction Armée Rouge, depuis sa création et ses premières actions terroristes jusqu'à la mort de ses membres dans les prisons allemandes, racontée uniquement à partir d'archives de l'époque.

Votre besoin de faire ce film est-il né d'une certaine conjoncture politique, de l'actualité ?

L'origine du projet se situe plus dans ces questions : Quel est le rôle du cinéma ? Qu'est-ce que l'engagement ? Qu'est-ce que le terrorisme ? Quelles sont les réponses au terrorisme ? Je me les suis posées il y a dix ans, elles étaient valables avant, elles le sont encore aujourd'hui. À propos du terrorisme, on est dans la répétition de plusieurs phénomènes : on fait semblant de le redécouvrir à chaque attentat. Puis des lois sécuritaires et liberticides s'enchaînent et enfin, on réalise que l'action terroriste produit l'effet opposé de ce qui l'a motivée. Je n'ai pas besoin de me rattacher à une actualité, il y aura toujours des gens pour choisir le terrorisme, il y aura toujours une réponse policière des États. La question du cinéma,

de l'art en général, sera toujours là. Contrairement aux cinéastes de l'époque, je ne crois pas que le cinéma change quoi que ce soit et cette vision un peu pessimiste est dans le film. Je n'ai pas choisi leur histoire par hasard, quelque chose m'a ému dans leur échec à fabriquer un cinéma qui changerait le monde.

Pourquoi la Fraction Armée Rouge ?

Je fais les films que j'ai besoin de faire, qui m'obligent à travailler. Quand je décide de faire un film sur la Fraction Armée Rouge, je veux voir et lire tout ce qui a été fait sur eux, comme pour une thèse. C'est pareil pour tous mes films : il n'y a pas de commentaire mais je sais d'où viennent toutes les images, qui les a produites. Il y a tout un savoir accumulé qui n'est pas donné dans le film mais qui l'empli.

Tout mon travail est motivé par la question de la violence qui, même si elle peut apparaître naïve au premier abord, est avant tout politique. Je me suis rendu compte qu'il était facile de n'interroger que les violences sur lesquelles on se positionne facilement (il est moralement confortable d'être « contre la guerre, le racisme, le sexisme... ») mais qu'il est beaucoup moins de condamner aussi fermement les violences émises dans son propre camp. On ne fait pas de révolution et on ne lutte pas contre l'oppression sans violence. Pour ne pas m'enfoncer dans cette bonne conscience morale, je me suis interrogé sur la violence des années 60-70, à travers le monde, et notamment sur l'Armée Rouge japonaise, l'Armée Rouge allemande et les Brigades Rouges. J'arrivais à comprendre cette époque : je partageais les lectures et les idées de ceux qui la vivaient. Je me demandais comment ces militants issus de milieux petit-bourgeois avaient pu décider de passer à la lutte armée.

Puis j'ai découvert qu'Ulrike Meinhof était journaliste et que Holger Meins était cinéaste. C'est devenu le début d'un film. Il fallait que je vois leurs images. Qu'avaient-ils fabriqué comme films? En tant que cinéaste plutôt politique, leur production m'interrogeait.

« Nous n'avons pas inventé la violence, nous l'avons rencontrée. »

Comment avez-vous défini l'équilibre entre les différentes sources (films, télévision) ?

Dans un film d'archives, on fait avec les images qu'on a, mais on fait surtout avec les lacunes. Il n'existe aucune archive nous renseignant sur ces militants décidant de passer à l'action. À ce moment-là, ils abandonnent les moyens d'expression qu'ils utilisaient auparavant. Je fais avec ce qu'il reste. À l'écriture, j'avais décidé de l'effet d'entonnoir et de la rupture aux deux tiers du film, où je n'utilise plus que la télévision. Puis des variations sont arrivées en trouvant les images. Quand je retrouve coup sur coup trois interviews télévisées de Meinhof, un ou deux mois avant qu'elle passe à l'action violente, dans lesquelles elle paraît très atteinte, quelque chose de singulier se joue dans son physique et dans sa voix qui bouleverse l'histoire que je voulais raconter. Il y a le poids de l'émotion qu'aucune écriture ne peut prévoir.



Quelle importance avaient pour vous les extraits des films d'Antonioni, Fassbinder et Godard ?

Je voulais montrer que la question de la violence est très présente dans le cinéma de l'époque. *L'Allemagne en automne* de Fassbinder a peut-être été le film le plus important, dès la première écriture. Quand je l'ai vu, je l'ai trouvé admirable, mais je ne comprenais pas comment ces cinéastes pouvaient être si bouleversés par la mort de « terroristes » en prison. Aujourd'hui, par exemple, quand les terroristes des derniers attentats à Paris sont abattus par les forces de l'ordre, on imagine mal que des cinéastes français se réunissent pour faire, en trois mois, un film magnifique qui porterait une telle tristesse. Je ne comprenais pas non plus la discussion de Fassbinder avec sa mère. Pourrait-on s'engueuler ainsi aujourd'hui sur le concept de « démocratie » ? Je voulais faire une introduction à l'extrait de Fassbinder qui permettrait de saisir toute la complexité de cette séquence.

■ Propos recueillis par Stéphane Gérard

ENCRÉ

RACHID DJAÏDANI

COMPÉTITION FRANÇAISE

2014 • France • 73'

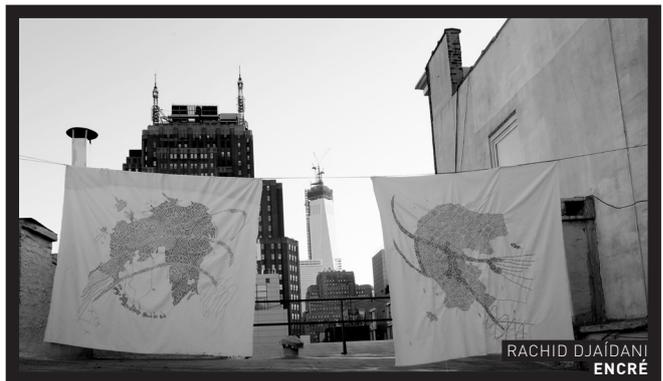
Première mondiale

samedi 21 mars, 18h30, cinéma 1 + débat

jeudi 26 mars, 13h30, petite salle

vendredi 27 mars, 19h00, LU + débat

Il a joué Laërte dans le Hamlet de Peter Brook, sorti trois livres au Seuil dont un best-seller, Boomkoeur. Rengaine, sa première fiction, a été programmée à la Quinzaine des Réalisateurs en 2012 et a reçu plusieurs prix. Rachid Djaidani est un conteur... et il se raconte avec beaucoup d'élégance.



Rengaine en 2012, et vous attaquez Encré en 2013.

L'important pour moi c'est faire des films. Ma matière première, c'est l'humain. Faire un film sur l'écriture d'un roman, sur mes potes pendant la période du ramadan ou suivre Yacine Mekhnache, c'est mon moteur. Filmer c'est magique : appuyer sur REC, raconter, poursuivre... Ensuite c'est une autre histoire, la confrontation avec mes images, mes questionnements. Puis le montage et tout le poids de la post-production, là c'est un vrai travail de chef d'orchestre, très difficile !

Quand nous nous sommes parlé au téléphone, vous m'avez dit : « je ne suis pas réalisateur, je suis filmeur », qu'entendez-vous par là ?

Je suis filmeur dans le sens où, à part les intéressés, je ne demande aucune autorisation. Dans la peau du filmeur, je suis plus proche d'une sorte de démocratie artistique, je me sens libre. Ce n'est pas du cinéma fantasmé, c'est du présent. Filmeur j'adore ça, le mot est beau, doux et ça va avec ma façon d'être. Ne pas se poser de question, seulement filmer. J'ai une impression d'humilité quand je suis filmeur. C'est aussi un prétexte pour prendre la parole ! Après *Rengaine* on m'a proposé d'enchaîner sur un long métrage, mais je ne pouvais pas partir dans une autre aventure sans passer par le tournage de *Encré*. C'était pour moi l'opportunité de dire merci.

Vous vouliez dire merci à qui ?

J'ai voulu dire merci à tous les frangins qui m'ont aidé, entouré, et qui sont pour la plupart mes amis de longue date, à tous ceux qui m'ont permis d'être là où je suis. Je ne sors pas d'une école. Je n'ai pas de subvention, pas de mécène. Je porte tout à bout de bras, et quand vous avez autour de vous des personnes qui vous donnent leur temps, vous soutiennent, vous écoutent, que des studios ou des labos vous ouvrent les portes juste parce qu'ils ont vu des images... Pour *Encré* j'ai fait des sous-titres en anglais, en arabe, j'ai fait du bruitage, de l'étalonnage, du montage son, un générique original, je suis allé très loin.

Encre nous montre la nécessité et la volonté personnelle d'un artiste à exister. Vous avez cette même urgence pour vous-même ?

Je suis dans l'urgence, la vie va vite ! Très vite ! *Rengaine* a pris neuf ans de ma vie. *Encre*, trois. J'avais cent cinquante heures d'images. Le peu d'argent que j'ai gagné sur *Rengaine*, je l'ai réinvesti sur celui-ci. *Rengaine* m'a ouvert des portes. J'ai appris au fil du temps, j'ai fait la différence entre Pollack et Pollock, entre dripping et pouring, entre différentes écoles de cinéma, Jonas Mekas, Jean Rouch, Alain Cavalier et bien d'autres. Aujourd'hui, faire du cinéma fraternel comme je le fais, ça ne fait pas vivre. J'ai créé dans l'illégalité. J'ai cassé les codes professionnels. Nombreux sont les réalisateurs dans le même cas. Nous nous battons pour exister. Nous nous serrons les coudes. Nous, qui sommes français d'origine maghrébine, africaine ou autre, on n'a pas eu la culture de la réussite. Nous avons du mal à passer le cap et souvent on se tire une balle dans le pied. Aujourd'hui en France, dans le contexte actuel c'est vital pour moi d'être dans la création.

Fiction ou documentaire ?

J'aime faire les deux. Dans une fiction, l'histoire est importante, les acteurs jouent des rôles. Dans le documentaire, je mets en lumière une trajectoire, une histoire vraie : faire un film sur Yassine Mekhnache, peintre d'art contemporain, collaborant avec des brodeuses marocaines, alors que lui-même ne parle pas arabe. Pour moi au-delà même de l'aspect esthétique du film, il y a des messages universels qui nous apportent des éclairages, un regard neuf sur la société. Montrer des instants de vie, c'est nécessaire pour le « vivre ensemble ». Les gens nous regardent différemment. Et puis avec Yassine, on est un peu dans un effet d'écho et de miroir. Le filmer dans son labeur, dans l'élaboration de son œuvre, dans ses réflexions, dans ses embuscades, dans son besoin viscéral de respirer à travers l'art, c'est comme si je donnais à voir aux spectateurs l'opportunité de sentir, un peu, dans quel état j'étais durant toutes ces années. On est dans la même démarche, de la même lignée. J'ai envie que les bonnes choses qui m'arrivent rejaillissent un peu sur lui.

Ensuite je pourrai prendre mon envol de façon respectueuse. Je ne veux pas avoir le sentiment d'avoir été opportuniste et d'être parti sans dire merci. A chaque période son évolution. Demain je passerai à un autre stade, je viens d'écrire un long métrage et j'ai une productrice !

Vous continuez à écrire des romans ?

L'écriture c'est la torture ! Mes mots sont articulés par des images, les retranscrire me demande beaucoup de concentration. C'est pour moi une sorte de malédiction, c'est très dur d'écrire. Et puis, la littérature est discriminante car elle n'est pas forcément accessible. Tout le monde n'a pas le bonheur de pouvoir lire un livre, alors que le cinéma est universel.

■ Propos recueillis par Lyloo Anh

C'EST MA VIE QUI ME REGARDE

DAMIEN FRITSCH

COMPÉTITION FRANÇAISE

2015 • France • 102'

Première mondiale

vendredi 20 mars, 15h15, cinéma 1 + débat

samedi 21 mars, 14h00, cinéma 2

dimanche 22 mars, 19h00, Luminor + débat

Alice est la voisine du cinéaste. A 81 ans, elle vit seule, recluse dans l'obscurité d'une maison délabrée. Travaux de rénovation, aides à domicile viennent bouleverser son quotidien mais Alice semble regarder tout cela de bien loin, comme si elle s'était déjà détachée de sa propre vie. Avec pudeur et délicatesse Damien Fritsch parvient à nous faire approcher ce temps suspendu entre la vie et la mort.



Quel est le point de départ de ce film ?

Alice est venue me voir, à la mort de son mari, en me demandant ce qu'elle devait faire. Il était évident que nous devions, avec d'autres voisins, essayer de nous occuper de cette vieille dame presque aveugle, plus du tout autonome. Elle voulait rester dans sa maison et nous nous sommes d'abord relayés pour pallier aux services sociaux, le temps que la demande soit prise en compte. Au bout de quelques mois, des aides et des soins à domicile ont été mis en place, ce qui impliquait aussi des travaux pour remettre la maison aux normes d'hygiène et de confort. J'ai commencé le film le premier jour où des ouvriers sont venus nettoyer sa chambre. Filmer Alice était pour moi l'occasion de mieux la connaître car elle était toujours restée recluse. Son franc-parler, sa présence au monde et son immobilité m'ont tout de suite intéressé. C'est bien beau d'aller filmer une dame âgée mais la vraie question c'est qu'est-ce qu'elle va me raconter et comment ? Si l'être que je filme n'a pas suffisamment de vigueur, si ce n'est pas une montagne russe, ça ne m'intéresse pas.

La lumière du film est très belle. Etes-vous intervenu sur l'éclairage ?

Pas du tout, mais j'ai choisi de filmer à des moments précis où la lumière m'intéressait. Alice gardait souvent ses volets fermés et des rais de lumière tombaient çà et là. L'intérieur de sa maison m'évoquait des peintures ténébristes, des tableaux de Rembrandt et de Goya. Je pense que s'il n'y avait pas eu cette harmonie entre elle et son intérieur je n'aurais peut-être pas fait le film. Au début, Alice et sa maison ne font qu'un et, plus le film avance, plus elle se détache du fond, ou le fond se détache d'elle. Il y a dix ans, j'ai fait un film qui s'appelait *Les Enracinés* qui s'intéressait à des personnes très attachées à leurs lieux de vie. Cette fois j'ai l'impression d'avoir filmé au contraire le détachement de l'être.

Vous filmiez seul ?

Oui. J'ai commencé ce film à mon initiative, sans production. Je me suis dit : « c'est juste à côté de chez moi, ça ne nécessite pas d'argent, juste une caméra et du son ». C'est sans doute le film le plus facile que j'ai eu à faire dans ma vie et aussi celui que je n'aurais jamais pensé faire. J'avais simplement cette envie de filmer Alice, sans trop savoir où cela me mènerait. Et en même temps, quand je la filmais, je continuais d'être le voisin bienveillant qui pallie aux manques, aux problèmes. J'ai aussi été le confident, surtout au début du film où elle me raconte sa douleur, la perte de ses enfants, ses maris alcooliques.

Au bout de presque deux ans, quand la dernière pièce a été terminée, j'ai senti que quelque chose se terminait pour moi aussi. J'ai arrêté de filmer et six mois plus tard je n'avais toujours pas touché aux rushes. J'hésitais à commencer le montage seul. Finalement j'ai trouvé un producteur pour terminer le film dans de bonnes conditions. Je travaille souvent de cette façon. J'ai besoin de tourner une certaine quantité de rushes, d'avoir de la matière à disposition pour pouvoir écrire.

**Elle pensait être une femme inutile
Elle s'est retirée telle
une divinité sur une montagne.
Takuboru Ishikawa**

Le montage a été long ?

Au début j'imaginai un film très long, et j'ai d'ailleurs fait une première version de 4 heures. Puis j'ai élagué, comme dans un travail de sculpture : j'enlevais des choses au fur et à mesure jusqu'à trouver la forme pure. Dans la première version du montage, il y avait trop de travaux et cela nous éloignait d'elle. J'ai voulu la garder au cœur des séquences pour que l'on comprenne qu'il y va de sa vie, de ce qu'elle a été et de comment elle va trouver son chemin pour quitter sa vie. Pour cela il fallait ne pas trop attacher d'importance aux personnes qui gravitent autour d'elle. Le cœur du film c'est Alice, et moi dans mon rapport à elle.

Pourquoi cette séquence à l'hôpital ?

Ce séjour à l'hôpital m'intéressait car c'est un événement contre lequel elle se révolte. Il trouve sa place dans le film parce qu'il s'inscrit dans la continuité de sa résistance. Pour rentrer chez elle au plus vite, elle joue le jeu et fait semblant de ne pas avaler la fumée ! On se rend compte combien elle est maligne, très consciente de ce qui lui arrive. Cette séquence permet de préciser son portrait et aussi son attachement à sa maison. C'est un tout petit écart qui permet de mieux revenir au cœur du film.

Comment s'est fait le choix du titre ?

C'est une phrase qu'elle dit et que l'on peut comprendre de différentes façons. Regarder sa propre vie de loin, c'est ce que l'on fait quand on vieillit et qu'on se voit partir. Ce détachement était exactement le film que j'étais en train de faire. Alice essaie de trouver le chemin vers la mort, tout simplement, et moi je l'accompagne.

■ Propos recueillis par Amanda Robles

LA RÉVOLUTION DE L'ALPHABET

ÉRIK BULLOT

COMPÉTITION INTERNATIONALE COURTS MÉTRAGES

2014 • France • 35'

Première mondiale

vendredi 20 mars, 21h, Luminor + débat

dimanche 22 mars, 13h15, cinéma 1 + débat

lundi 23 mars, 14h00, cinéma 2



Le changement d'alphabet de la langue turque permet à Erik Bulloot de déployer les tours et détours de sa pratique cinématographique. Il interroge à la fois les moyens du cinéma et les racines du langage en cherchant, comme le dit Jacques Aumont à son propos un art de la "distance de la distance".

Comment vous êtes-vous intéressé à cette révolution de l'alphabet qui, sous l'impulsion de Mustafa Kemal, marqua la Turquie ?

Le passage abrupt de l'alphabet arabe à l'alphabet latin imposé par Mustafa Kemal en 1928 m'a fasciné dès mes premières visites en Turquie, dans les années 1990. Changer d'écriture si rapidement pour un peuple est profondément troublant au plan politique et philosophique. Paul Valéry a écrit : « Si nous étions véritablement "révolutionnaires" (à la russe), nous oserions toucher aux conventions du langage. » Toucher au langage est-il l'expression d'une véritable révolution ? J'ai toujours été très intéressé par les questions de langage, d'écriture, et j'ai consacré plusieurs de mes films à la traduction et au multilinguisme. Cette réforme de l'alphabet m'a semblé une manière pertinente d'explorer la question linguistique en regard de sa dimension juridique et politique. Elle renvoie également au cinéma lui-même. 1928 correspond à l'arrivée du parlant qui suppose une sorte de changement d'alphabet. Nous connaissons aujourd'hui, avec le numérique, une situation comparable.

Le dispositif du film rend perceptible en filigrane le traumatisme de ce changement radical de culture enfoui dans l'identité des Turques. Qu'est-ce qui a guidé vos choix de mise en scène ?

Le sujet est a priori aride et abstrait, peu cinématographique. Comment filmer ce qui a disparu, ce qui a été effacé ? Prenant acte de cet écueil, la mise en scène privilégie la construction de situations contemporaines pour activer, voire produire, la mémoire d'un épisode un peu oublié, sinon refoulé, de l'histoire de la nation turque. Par exemple en donnant à lire du turc ottoman à un jeune étudiant, en exhumant la partition d'un hymne oublié (*la Marche de l'alphabet* composée en 1928 pour accompagner la réforme



auprès des enfants) donnée à des choristes, en visitant des bibliothèques ou des imprimeries, en filmant les gestes d'un projectionniste ou d'un calligraphe, en fabriquant des lettres en néon, en donnant à interpréter à des comédiens un poème futuriste de Nazım Hikmet. Chacune de ces situations favorise le travail poétique de la mémoire et procède à une manière de résurrection, de nature spectrale et fantomatique, pour reprendre les termes de Jalal Toufic. Mais cet exercice d'exhumation est délicat, complexe, incertain. D'où la forme du film, sinueuse, intuitive, procédant pas à pas, de proche en proche. Je souhaitais conserver les aléas de l'enquête. Le processus du film est visible, manifeste, non entièrement résolu. C'est le sens du tableau noir final dont les différents titres des chapitres du film écrits à la craie, reliés par une multitude de flèches, traduisent les pièges et les nœuds de la démonstration. Le film propose une constellation de points de vue que le spectateur est amené à relier progressivement.

Un lien clair est tissé dans votre film entre le changement d'alphabet et les récentes émeutes. Comment en considérez-vous aujourd'hui l'évolution ?

J'ai assisté lors des repérages du film en juin 2013 aux événements de Gezi à Istanbul. Mon assistante participait de près à l'occupation du parc. J'ai d'abord vécu ces journées comme un événement prodigieux, chargé d'une émotion très forte. J'ai pris des centaines de photographies dont certaines figurent d'ailleurs dans le film. Mais j'ai dû récrire le projet. Souhaitant interroger la réforme de l'alphabet à l'aune du présent, je devais réfléchir cette situation nouvelle dans mon film. De nombreuses relations entre les deux événements sont apparues au fil de l'enquête. Non seulement la lettre a envahi l'espace public sous la forme de graffitis lors des événements de juin 2013, comme elle le fit lors des premiers mois de la réforme qui virent les immeubles et les édifices se couvrir du nouvel alphabet, mais la manière dont les inscriptions ont été systématiquement recouvertes de peinture grise renvoie à un geste d'effacement qui est aussi le propre de la réforme de l'alphabet. La nation turque se construit par effacements et refoulements successifs. Ce principe est visible dans le film.

Difficile en revanche de dresser aujourd'hui un bilan. Nombre d'espoirs sont retombés, et la situation présente est profondément décevante pour une certaine jeunesse urbaine occidentalisée. Mais je crois que la nation turque sera à jamais marquée par cette irruption soudaine de l'utopie, libertaire et spontanée, qui a réuni des franges très diverses de la société.

■ Propos recueillis par Gauthier Leroy

FOVEA CENTRALIS

PHILIPPE ROUY
COMPÉTITION FRANÇAISE
2015 • France • 102'
Première française

vendredi 20 mars, 18h45, Luminor + débat
dimanche 22 mars, 13h15, cinéma 1 + débat
samedi 28 mars, 19h00, cinéma 2

Après 4 bâtiments, face à la mer et Machine to Machine, Fovea Centralis est le troisième volet consacré à la catastrophe de Fukushima. Philippe Rouy se réapproprie les images de réunions de crise de la centrale et nous plonge dans un univers fantomatique...



Comment avez-vous été amené à faire ce film ? Et quelle place le nucléaire occupe-t-il dans votre vie ?

Ces trois films travaillent tous la même matière : les images de la catastrophe produites par Tepco, l'opérateur de la centrale, mises en ligne sur son site internet. Chaque film s'intéresse à un registre d'images particulier. Le premier montrait le filmage ininterrompu du site par une livecam ; le second investissait l'intérieur ravagé des bâtiments-réacteurs filmés par des robots. Ce travail aurait pu s'arrêter-là. Mais Tepco a finalement été contraint de rendre accessibles les images des visioconférences enregistrées au début de la catastrophe entre ses différents pôles. Or, le traitement appliqué par l'opérateur à ces images – le floutage de milliers de visages – est venu illustrer ce que l'usage du nucléaire par les hommes induit intrinsèquement : leur propre effacement, leur disparition. Ainsi transformées (officiellement par respect de l'anonymat des employés), les images d'un simple outil de communication bureau-tique creusaient encore davantage les voies explorées par les deux premiers films. Il était impensable de ne pas s'y confronter. *Fovea Centralis* est né de cet impératif.



Depuis 2011, le nucléaire et ses représentations occupent donc une place importante dans ma vie, mais pas davantage, je crois, que chez bon nombre de gens de ma génération. Je suis né au XX^e siècle (marqué par Hiroshima et Nagasaki), je suis sorti de l'enfance au plus fort des menaces d'apocalypse nucléaire militaire (crise des euromissiles), j'ai eu quinze ans en 1986 (Tchernobyl) et quarante ans en 2011 (Fukushima). C'est finalement un paysage mental assez chargé, si on s'y attarde un peu. Mais, pour des raisons différentes, il finit toujours par s'estomper entre deux évène-

ments tragiques, jusqu'à presque s'effacer lui aussi. La catastrophe japonaise et ces images si spécifiques m'ont imposé sa résurgence.

Ces travailleurs qu'on nous présente assez vite comme étant condamnés, nous semblent enfermés dans une « cellule », comme prisonniers de la centrale. Pouvez-vous parler de ce travail de composition et de la notion de cadre ?

Le système de visioconférence relie de quatre à huit sites géographiques différents selon les moments de la crise. L'image est donc initialement morcelée en une mosaïque d'écrans. À l'intérieur de ce dispositif, le regard ne peut pas faire de distinctions. Il a donc fallu procéder par élimination temporaire de certains écrans pour focaliser l'attention sur d'autres. Et ce d'autant plus qu'à l'intérieur même de chacun de ces écrans, les zones de flou dessinent de nouveaux cadres aux contours mouvants. Chaque choix de recadrage s'est fait ensuite en relation avec le texte qui lui est associé. La découpe de l'image était la condition nécessaire à l'émergence d'un regard, à l'existence même de ce film. Plus qu'un film de montage, ce qu'étaient les deux précédents, *Fovea Centralis* est un film de découpage.

De cette relation texte/image, à la polyphonie narrative, en passant par le choix du titre, l'écriture du film semble pensée autour d'une même idée...

De l'invisible de la radioactivité à l'hypervisibilité de la bombe A, le nucléaire entretient avec la vision humaine des relations extrêmes. D'une part, il soumet l'œil à des images d'un magnétisme puissant – champignon atomique, bleu intense des piscines de combustibles, ombre d'un corps soufflé par la bombe à Hiroshima, etc. Et dans le même temps, l'invisibilité des rayonnements ionisants ou le flash atomique entraînent des formes de cécité. Le projet s'est donc construit à partir de cette idée que le nucléaire, dans sa réalité scientifique, historique, politique mais aussi dans son imaginaire, trouble et altère notre regard. Au final, le film explore différentes visions (médiuniques, ophtalmiques, oniriques...), hantées par les présences fantomatiques de silhouettes sans contours et de visages dilués, et croise presque autant d'aveuglements (physiologique, psychique, politique).

Comment avez-vous abordé le travail du son ?

Au floutage des images s'ajoute une interruption régulière des échanges verbaux par le biais de bips sonores plus ou moins longs. Cette censure sonore invalidait toute recherche d'une « vérité » factuelle dans ces enregistrements. J'ai donc réduit les voix à un murmure très lointain, à la limite de l'inaudible. Ce lointain, cette distance, est, de fait, le point de vue de tout spectateur, a fortiori s'il ne comprend pas le japonais. Le travail sonore a donc consisté à faire entendre le bain spectral dans lequel trempe cette humanité à demi effacée. Il s'agissait également de créer des formes de perturbations auditives (crachotements, stridences, saturations, silences) inhérentes à l'usage de ces technologies de communication à distance.

Avez-vous déjà pensé présenter vos trois films simultanément sous forme d'installation ?

Les trois films sont totalement indépendants les uns des autres. Une présentation sous forme d'installation pourrait être très intéressante. Mais elle nécessiterait un complet démontage et remontage des films dans l'espace. L'idée même de trois films autonomes disparaîtrait.

■ Propos recueillis par Alexandra Pianelli et Zoé Chantre

Retrouvez les articles du journal sur
blog.cinemadureel.org

RÉDACTION Lyloo Anh, Hélène Audoyer, Dorine Brun, Zoé Chantre, Charlotte Dufranc, Delphine Dumont, Stéphane Gérard, Mahsa Karampour, Milaine Larroze Argüello, Stéphane Lévy, Marjolaine Normier, Maïté Peltier, Alexandra Pianelli, Amanda Robles, Jean Sebastian Seguin
COMITÉ DE RÉDACTION Gauthier Leroy, Lucrezia Lippi, Sébastien Magnier
MAQUETTE Léa Marchet **ASSISTÉE DE** Georgia Nikologianni
CONTACT lejournaldureel@gmail.com