Cinéma Grec

POINT
LIGNE
PLAN

Christian Merlhiot

Invitation

Le Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques vous convie à une projection des films de

Christian Merlhiot

suivie d'une rencontre :
le samedi 21 février 1998
à 21 heures 30
au Cinéma des cinéastes
7 avenue de Clichy 75017 Paris

Entrée libre dans la limite des places disponibles
Réservation au 01.53.42.40.20

La Seine 1997
Un film de 13 minutes en 16 mm couleur.

Journal de l'Atlantique 1995
Un film de 26 minutes en 16 mm noir et blanc.

Les semeurs de peste 1995
Un film de 62 minutes en 35 mm couleur.

ÉRIK BULLOT

Notes sur les films de Christian Merlhiot

REJETÉ par ses camarades qui le maltraitent, un enfant, Noé, lâche à ses pieds le navire de bois qu'il tenait entre ses mains, se retourne et s'enfuit. Décision impromptue, fulgurante, qui résonne comme un coup d'archet. Fuyant d'abord à petits pas, Noé ne s'arrêtera plus de courir, grandissant parfois d'un plan à l'autre (le raccord devient le socle magique du passage du temps), traversant trois âges successifs, de l'enfance à l'âge d'homme en passant par l'adolescence. Commencé sur un ton décalé, un peu faux, dû au timbre voilé de la voix des enfants, à la raideur des poses, le film nous déroute peu à peu, subrepticement, en suspendant le récit qui s'amorce par une suite de travellings sinueux, itératifs, obstinés. Les mouvements de caméra accompagnant la course du personnage ne cessent en effet de se multiplier, d'amplifier leur trajectoire horizontale, se ramifiant les uns sur les autres, précédant ou dépassant Noé, s'écartant à leur tour de l'action par leur orbe excentrique, se perdant, délaissant leur motif, queues de comètes perplexes. Première dérive, d'une grande audace, laissant supposer que le film ne retrouvera plus sa cellule-mère, pur prétexte à un voyage dans le temps. Notre sentiment de surprise est renforcé par la singularité du filmage qui privilégie les filés, les granulations, les effets de matière, le scintillement coloré d'un feu d'artifice reflété dans des vitrines, redoublant cette première entorse narrative. Traversée des âges, dans une très belle lumière d'été, qui fait se succéder des zones commerciales désertes avec leurs grandes surfaces fermées le soir, des paysages volcaniques aux courbes lasses, d'âpres causses caillouteux ponctués de points d'eau où Noé se désaltère avant de reprendre sa course. Mouvement à rebrousse-poil d'un film qui semble défaire l'impulsion qui l'entraîne, fuyant son propre ancrage, traçant – au double sens de trajectoire physique et d'allégorie – une véritable *parabole*. Tel est le début, éminemment paradoxal, d'un film de Christian Merlhiot, intitulé précisément *La fuite*.

Si j'ai retenu cet exemple, c'est qu'il me semble exposer de manière éloquente une tension propre aux films de Merlhiot entre un désir de fuite irrépressible et son devenir géométrique. « Du sentiment à la ligne », pour reprendre la belle expression de Germaine Dulac [1]. À l'exaspération première qui force au départ, qui oblige à fuir, à quitter toutes affaires cessantes le lieu de résidence – mouvement caractéristique du personnage et du film lui-même –, succède peu à peu un état de plénitude contrarié, inquiet et serein à la fois, qui se développe à l'intérieur d'une forme géométrique (cercle, ellipse, parabole). Ce foyer d'emportement soudain se retrouve chez nombre de personnages qui inspirèrent ses films et projets : outre Noé, citons

1. *Du sentiment à la ligne* est le titre d'un article de Germaine Dulac, daté de 1927. Repris in *Écrits sur le cinéma*, Paris Expérimental, 1994, p. 87-89.

l'astronaute Armstrong, François d'Assise, les marins de la côte portugaise, le personnage d'Henri le Navigateur [2]. Si la ligne de fuite qu'ils adoptent peut provoquer leur propre dissolution dans la lumière – ce qu'induisent les fondus au blanc qui ponctuent *François d'Assise*, les couchers de soleil aveuglants de *Sauvez nos âmes* ou les travellings vertigineux de *La fuite* – ou leur assomption possible dans un état de grâce, elle favorise toujours néanmoins l'émergence d'une forme abstraite qui naît au contact de cette impulsion. L'architecture du film se construit alors sous nos yeux, de proche en proche, comme une partition. Le sentiment ouvre le passage au géométrique.

Ligne, point, cercle. Une ligne dessine un cercle dont le point de départ et d'arrivée se révèle mortel. Cette figure se retrouve notamment dans la construction par tableaux (stases ou stations) de *François d'Assise*, la parabole de *La fuite*, le ressac rythmique des plans dans *Sauvez nos âmes*, le flux temporel à l'intérieur de ses journaux filmés (*Journal d'un amateur, Journal de l'Atlantique*). Le film exhibe alors son épure, ramenée au procès de sa construction. Ses films en effet ne supposent pas de scénario, au sens classique ; nulle montée dramatique ne vient organiser leur cours ; ils sont l'extension horizontale d'un thème ou d'un dispositif. En exposant l'échine du film, sa colonne grêle, en dénudant les fils, Merlhiot opère une soustraction. Il ôte du film tout relief possible, tout apparat spectaculaire au profit d'une seule ligne de fuite asymptotique. Il filme littéralement le procès d'une fugue. D'où son goût pour le dispositif (en lieu et place de scénario) dont le film n'est que la reprise obstinée, se cognant inexorablement, sans répit, à son propre point de fuite.

2. Le projet *Henri le Navigateur*, long métrage écrit en collaboration avec Cécile Vargaftig, resta à l'état de scénario.

Journal de l'Atlantique

Ce sentiment s'accompagne également, notons-le, d'une grande réserve, d'une pudeur confuse, d'une excentricité discrète qui peut aller jusqu'au cryptage. Dans son très beau *Journal de l'Atlantique*, le motif secret du film est occulté à la manière d'une image dans le tapis. La fuite, cette fois-ci, est celle du cinéaste qui suit la ligne de l'Atlantique, de la Normandie à l'Espagne, en filmant pas à pas l'architecture mystérieuse des bunkers de la seconde guerre mondiale. Les plans sont montés dans la caméra, par courtes rafales, alternant plages désertes et dômes de béton. Ces images sont confrontées à des portraits filmés d'habitants de l'arrière-pays côtier (plans fixes, frontaux, regards droits vers la caméra) et à de longs travellings dans le quartier reconstruit du Havre. La respiration un peu haletante d'un marcheur nous accompagne pour ce voyage. Dispositif simple qui consiste à suivre une ligne, ponctuée de stations et de regards. Mais que nous raconte exactement ce film ? Prédomine en premier lieu la forte impression d'opacité des images, prises dans le gel de leur noir et blanc, au cœur de villes désertes et de ruines d'architecture défensive, face au regard patient, scrutateur, immobile des personnes filmées. Affleure, serpentine, entre des blocs d'énigme, une ligne de nervure brisée. La dédicace est la clé secrète du fil. Le film est dédié à sa mère, décédée peu avant le tournage. Seule cette mention discrète laisse deviner le travail de deuil qu'endigue peu ou prou la ligne de fuite mélancolique tracée par ce voyage.

Un film précédent, *Sauvez nos âmes*, évoquait déjà, dans un contexte certes fort différent, le travail du deuil. Basé sur des récits de naufrages du XVIe siècle au Portugal, le film juxtapose, selon un principe combinatoire de reprises alternées, des vues marines (la surface de la mer ondule comme une terre, lieu même de l'ensevelissement), des forteresses de la côte portugaise et des portraits de femmes de marins, hiératiques devant un mur passé au lait de chaux. À mesure que l'on croit s'approcher de la ligne d'horizon, l'on est subitement ramené en arrière, tiré vers le rivage. Flux et reflux d'une quête de l'horizon sans cesse ajournée. Mouvement de diastole et de systole dont la conjugaison étoile le film. Tel est le mécanisme, proche de celui de la marée, qui gouverne *Sauvez nos âmes*, distribuant les plans sur une échelle de distances croissantes et décroissantes en suivant les maillons d'une chaîne d'arpenteur, du plus proche au plus lointain. Ce sentiment de battement visuel, proche en un sens du souffle oppressé du marcheur du *Journal de l'Atlantique*, est accentué par un montage par intervalles où l'impression d'éloignement naît de l'écartement entre les images, selon le principe du « montage à contrepoint », énoncé par le cinéaste arménien Artavazd Pelechian, qui consiste moins à rapprocher les plans ou les photogrammes pour provoquer le choc ou la surprise qu'à distendre les plans pour créer une distance entre les images. « Ce n'est pas par la juxtaposition de deux plans mais bien par leur interaction par l'intermédiaire de nombreux maillons que je parviens à exprimer l'idée de façon optimale [3] ». *Sauvez nos âmes* est entièrement construit selon cette règle. C'est de l'étirement entre les éléments, de leur distance réciproque, de leur écart que peut sourdre le sentiment. Un nouveau point de fuite se crée à l'intérieur du film lui-même, creusant un mouvement giratoire entre les plans à la manière de l'œil d'un cyclone, brisant toute ligne de fuite en une cadence comparable à celle d'un rouleau. Or le point de fuite barré que scrute la caméra à l'horizon, c'est bien le lieu irreprésentable d'une mort accomplie (le tombeau sous la mer), celle de ces marins disparus au loin dont les voix off, seules, chuchotées et tuilées les unes sur les autres, nous disent la circonstance et l'ombre tragiques.

Du sentiment à la ligne. Ces trois films (*La fuite, Journal de l'Atlantique, Sauvez nos âmes*) témoignent à des degrés divers de la tentation d'un « cinéma intégral », pour reprendre à nouveau l'expression de Germaine Dulac. Cinéma épris de lignes et de volumes, hanté par le paradigme musical, soucieux d'harmonies et de dissonances, sans personnage et sans intrigue. « À l'issue de ces prises de vue, j'obtiens un ensemble de séquences, des îlots, comme des accords de musique ou les unités autonomes d'un langage encore inarticulé [4] ». En brouillant l'identité de ses personnages, en renonçant au caractère conventionnel de l'intrigue jusqu'à frôler l'allégorie ou la parabole, Christian Merlhiot participe d'une même recherche plastique, au risque de convoquer une imagerie au caractère trop démonstratif. Imagerie dont un premier film, *François d'Assise*, subissait encore l'influence en déployant, pour rendre compte de l'expérience du saint, tout un arsenal d'effets spectaculaires (éclairages latéraux, fondus au blanc, maquillage expressif, maniérisme des poses). En dépit d'une construction rigoureuse par tableaux, ponctuée d'intertitres, malgré de très belles trouvailles visuelles, le film souffre de la grandiloquence de ses références iconographiques, contredisant l'épure ascétique de son propos. Cette

3. « Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance », Artavazd Pelechian, trad. Barbara Balmer-Stutz, in *Trafic* n° 2, p. 97.

4. *Présentation du « Journal de l'Atlantique »*, Christian Merlhiot, Catalogue « Bandits-Mages », Bourges, mai 1995, p. 51.

Journal de l'Atlantique

tendance expressive, voire décorative, Christian Merlhiot va s'en défaire en passant par l'épreuve du journal filmé (la découverte des films de Jonas Mekas fut, à cet égard, décisive), délaissant dans le même temps une inspiration mystique trop bavarde.

Journal d'un amateur, réalisé au cours d'une seule année, est un film silencieux, d'une durée d'une heure, accumulant 75 séquences (les plans sont montés dans la caméra à l'intérieur de chacune des séquences). Il faudrait décrire l'ensemble de la thématique qui traverse ce film – le cycle des saisons, les fleurs, la vie de famille, les voyages –, pointer chacune des images singulières qui affleurent au sein du flux continu du journal : le violoniste à Lisbonne, les visites au cimetière, les portraits filmés d'amis, les fresques, le duel à la caméra, les fleurs de tournesol, un verre de lait qui se brise, une grande roue, le tournage d'un film au milieu des abeilles, l'équipe protégée par des masques d'apiculteur, le final dans la neige. L'inscription *Lavorando mi riposo* aperçue au fronton d'un portail nous renseigne bien sur la nature de ce journal filmé conçu comme une pause méditative à l'intérieur d'un projet plus ample. Ce film est un couloir obscur, un passage, à l'image du tunnel parcouru à maintes reprises au cours du film accusant le caractère initiatique de l'expérience. Mais le journal filmé, outre sa qualité de sténogramme et sa nature réflexive, croisa chez Christian Merlhiot son penchant pour l'autarcie. Ses films sont produits en effet dans une économie modeste, avec le concours d'une équipe réduite au minimum, constituée d'un seul opérateur (Gilles Arnaud). Autrement dit, la

production de ses films, et plus singulièrement encore celle de ses journaux filmés, corrobore le sentiment premier de *fuite*. Sans doute est-ce une des raisons pour lesquelles ses films sont peu vus. Raison également pour laquelle j'ai eu envie d'écrire ces notes [5].

L'expérience du journal filmé précipita le passage à une durée plus longue et inversa les termes de son projet, en le radicalisant. La fuite n'est plus l'impulsion d'une fugue géométrique dont le film suit le processus. C'est un procès, au sens propre, qui produit un sentiment d'enfermement et de claustration. *Les semeurs de peste* s'inspire d'un procès milanais du début du XVIIe siècle. Deux citoyens sont accusés de répandre une substance sur les murs d'une ruelle pour propager la peste. Rien ne viendra jamais accréditer le bien-fondé de ces accusations. C'est le procès lui-même dont la question constitue le moteur invisible qui saura peu à peu refermer l'étau des soupçons en provoquant l'aveu des deux accusés. Il confirme par la force ce qui n'était qu'affabulation malveillante. Merlhiot filme, littéralement, la machinerie du procès en optant pour un dispositif de lecture. Des modèles viennent prendre place dans une vaste salle, s'assoient derrière une table et lisent le texte de leurs répliques, posé devant eux. Succession des actes du procès sans échappée possible, le film entrave par son dispositif d'auscultation toute montée dramatique, véritable procès du procès. L'émotion reste comprimée, maintenue sous pression, nous donnant le sentiment de descendre en profondeur sous une cloche de plongeur, le souffle court, les oreilles bourdonnantes. Film d'une beauté grave et sèche, qui n'est pas sans évoquer le radicalisme de certains films de

5. Les *Rencontres de Dunkerque* ont sélectionné à plusieurs reprises les films de Christian Merlhiot, et une sélection de ses films avait été présentée à la Galerie du Jeu de Paume en 1995.

Manoel de Oliveira (je pense notamment au *Jour du désespoir*), par sa diction sans accent, la rigueur de son dispositif tenu tout du long. L'ombre mortelle qui planait dans ses films précédents se trouve ici exposée crûment à travers une figuration de la question. Seul le débit des deux accusés soumis à la torture, soudain plus haletant, saccadé, intermittent, nous laisse deviner l'insoutenable. *Les semeurs de peste*, en refusant toute représentation, en dépouillant le procès de tout leurre psychologique, présente une ligne de crête sans point de fuite. Christian Merlhiot confirme ici, exemplairement, la nature géométrique de son défi. Que nous offrira l'adaptation de *Bérénice* qu'il prépare actuellement ?

Et que devient Noé, fuyant toujours, éperdu, essoufflé, au cœur des villes et des paysages ? Comment se clôt sa fuite indomptée ? Au milieu d'un pont (et du film lui-même), il s'écroule et meurt subitement, terrassé de fatigue. Emporté, traîné, il est déposé au fond d'une barque. Commence alors un second périple, aussi énigmatique que le premier, proche du voyage des morts égyptiens, renouvelant notre impression première de ravissement. Noé, sous ses trois âges différents, étendu au fond de son embarcation, le visage sous le ciel, descend les canaux et les rivières d'une France soudain mystérieuse, orientale et secrète, dont le charme n'est pas sans évoquer la descente en barque sur la rivière de l'Èvre décrite par Julien Gracq dans son livre *Les eaux étroites*, où l'auteur se remémore « le défilé muet, incompréhensiblement majestueux, des deux rives qui viennent à moi et s'écartent comme les lèvres d'une mer Rouge fendue [6] ». Ici, les trois Noé remontent le cours du temps, à rebours, inversant le trajet de leur cavale, lentement poudrés par les pétales de fleurs que leur jettent à la volée des spectateurs immobiles en surplomb de la rivière (cette image de poudroiement tactile se retrouve dans le film *François d'Assise* où des pigments de couleur sont tamisés sur la face du saint). On retiendra surtout le sentiment de grotte obscure de cette descente, le travail de la bande son en échos successifs, l'étirement du temps immobile, la multiplicité sinueuse des travellings le long des frondaisons et des berges, les trois visages impassibles de Noé pour un voyage des morts qui invente une géographie parallèle. Le film se clôt dans un lavoir (celui qui vit le départ impromptu de Noé), concluant le trajet initiatique par l'image d'un ventre de femme enceinte, refermant le cercle à son point de départ. J'émettrai une seule réserve sur l'effet de sens un peu schématique de ce final. Le film toutefois échappe à ce qu'aurait de trop sommaire une telle symbolique par la sorte de flamboiement extatique qui émane des lieux, de la lumière et de leur filmage singulier. Il s'agit toujours, écrit Merlhiot, « de revenir de chez les morts [7] ». Mouvement lui-même paradoxal : les termes du voyage et du retour semblent parfois curieusement inversés.

6. *Les eaux étroites*, Julien Gracq, Paris, José Corti, 1976, p. 17.

Journal de l'Atlantique

"Presque tous les rituels d'initiation, si modeste qu'en soit l'objet, comportent le franchissement d'un *couloir obscur* [8] ». Est-ce ainsi qu'il convient de suivre l'œuvre singulière de Christian Merlhiot, initiatique, multipliant les passages et les chicanes ? On

7. *Les semeurs de peste*, Christian Merlhiot, Les Cahiers de la Villa Médicis, Rome, n° 1, Nouvelle Série, 1995, p. 191.

8. *Les eaux étroites*, *op. cit.*, p. 24.

peut remarquer dans ses films la distance entretenue avec le réel. Tout d'abord par cette impulsion de fuite qui caractérise aussi bien ses personnages, rebelles, emportés, hantés par le lointain ou le sacré, que l'élan du film qui se cabre, excentré de son foyer, affectant une boiterie d'allure, la composition du récit en boucle, creusant l'écart entre ses éléments, le choix de lieux côtiers, situés à la frange d'un territoire, le mode de production autarcique. Or, ce que nous disent ses films, en soulignant la distance, âpre, exaspérée, entre l'impulsion de fuite et le monde, c'est précisément la difficulté à étreindre la réalité, à toucher notre temps d'aujourd'hui. À cet égard, les journaux filmés et *Les semeurs de peste* sont des tentatives avouées de réduire cet écart, ou de l'exacerber, en tout cas d'exercer à cet endroit une vigilance toute politique.

Mais cette inquiétude traduit aussi la situation d'un cinéaste qui ne se reconnaît pas entièrement dans la tradition cinéphilique classique et confronte volontiers le cinéma aux arts plastiques, à l'expérimental ou au documentaire. D'où sans doute ce retour aux avant-gardes que j'évoquais à travers la référence à Dulac, – l'avant-garde des années 20, notamment celle de l'École française avec laquelle les films de Merlhiot entretiennent des relations subtiles –, mais également l'avant-garde qu'aura constituée le cinéma des années 65-75, à travers par exemple les films de Straub/Huillet et de Paradjanov. Les films de Merlhiot se situent dans une lignée poétique, à la fois discrète et inquiète, précieuse, *en marge du cinéma français*, dont la tradition consiste à tracer, sans cesse, des lignes de fuite.

ÉRIK BULLOT

ÉRIK BULLOT, cinéaste, écrivain, photographe. Auteur de huit courts métrages, il a également publié un roman *Tombeau pour un excentrique* (Deyrolle, 1996) et collabore régulièrement aux revues de cinéma *Trafic, Vertigo*. Actuellement coordinateur pédagogique au *Fresnoy*, (Studio national des arts contemporains, Tourcoing).

Filmographie

Plus près du soleil
1988

Un film de 30 minutes en 16 mm couleur réalisé avec l'aide d'une bourse *"Lavoisier"*.

Image : Gilles Arnaud
Interprétation : Serge Avedikian
Musique : Mihran Ohannessian

Le premier homme qui a marché sur la lune est devenu fou. Pour tenter de nous faire partager l'émotion de cette aventure, il ne peut que raconter inlassablement l'histoire de son voyage.

François d'Assise
1989

Un film de 18 minutes en 16 mm couleur.

Image : Gilles Arnaud
Interprétation : Serge Avedikian
Musique : Vasken Solakian, Jean-Sébastien Bach

C'est l'image d'un Christ en croix qui révèle sa vocation à François Bernardone. Toute sa vie il fondra en larmes devant les crucifix jusqu'à ce que les plaies du Christ s'impriment sur son corps. Le film aborde l'histoire de Saint-François sous l'angle de ce rapport singulier à la peinture et à la puissance suggestive de l'image.

Murmures
1990

Un film de 7 minutes en 16 mm noir et blanc.

Effets sonores : Jacqueline Ozanne

L'univers visuel de ce film est inspiré d'une série de photographies de Jeanne Gailhoustet sur les tombes de l'église Santa Croce à Florence. Le film est conçu sur le rythme d'un souffle intérieur qui traverse les gisants inanimés.

Si je criais
1990

Un film de 12 minutes en 35 mm couleur.

Image : Gilles Arnaud
Son : Jean-Luc Saumade
Musique : Vasken Solakian
Interprétation : Serge Avedikian, Manuela Morgaine, Serge Djenn

Ce film, constitué d'un plan unique, est librement inspiré de la première des *Élégies de Duino* de R.M. Rilke. Il décrit le va-et-vient d'un homme entre la vie qu'il rejette et la mort qui le refuse.

Sauvez nos âmes
1991

Un film de 18 minutes en 16 mm couleur, réalisé avec l'aide d'une bourse "*Villa Médicis hors-les-murs*".

Image : Gilles Arnaud
Musique : Vivaldi, Bartok

Évocation des naufrages de navires portugais qui, au XVIe siècle, font route vers les Indes. Le film épouse le parcours de ces expéditions au rythme du ressac de la mer, tandis que des visages de femmes, immobiles, rappellent le souvenir des marins disparus.

La fuite
1992

Un film de 26 minutes en 16 mm couleur.

Image : Gilles Arnaud
Musique : Mozart, F.M. Soares.
Interprétation : Vasken, Noé et Chouchane Solakian, Isabelle Ouzounian.

Rejeté par ses camarades, un enfant prend la fuite. Il courra, en grandissant, jusqu'à sa mort. Son corps, placé dans une barque, est alors confié au gré de l'eau. L'adulte redevient enfant et le bateau le ramène au point de départ de cette histoire.

Journal d'un amateur
1994

Un film de 63 minutes en 16 mm couleur, réalisé avec la participation de la Mission audio-visuelle / Délégation aux arts plastiques.

Montage : Pascale Mons

Ce journal est filmé avec une caméra à remontée mécanique et un objectif fixe de 17mm. Il est composé de 75 séquences tournées pendant le cycle d'une année. Aucune parole, aucune musique, aucun son ne l'accompagnent : le film se laisse commenter. Ce film est un jeu et le témoin attentif, émerveillé du quotidien. C'est un film de voyages ponctué de quelques hommages. C'est un jeu de famille, un jeu entre amis. C'est un souvenir tendre et ironique du temps qui passe.

Journal de l'Atlantique
1995

Un film de 26 minutes en 16 mm noir et blanc, réalisé avec la participation du Groupe de recherches d'essais cinématographiques.

Image : Gilles Arnaud
Musique : György Ligeti

Ce journal est filmé le long du littoral français entre la Belgique et l'Espagne. Il confronte des descriptions de bunkers allemands du Mur de l'Atlantique à des portraits d'habitants de l'arrière-pays côtier. Autour de ces images se concrétisent deux formes d'une même forteresse : l'Europe.

Les semeurs de peste
1995

Un film de 62 minutes en 35 mm couleur, réalisé avec la participation de l'Académie de France à Rome, du laboratoire Telcipro et du CREDAC-Ivry.

Image : Gilles Arnaud
Son : Pascale Mons
Interprétation : Boris Alestchenkoff, Serge Avedikian, Christelle Gachon, Jacqueline Guillet Leroux, Manuela Morgaine, Jean-Charles Fitoussi, Jacques Lindecker, Hugo Ezan, Anne Dubost, Patrick Neu, David Prot, Marie-Noelle Décoret, Amalia Escriva, Georges Didi-Huberman, Patrice Ceccarini, Jean-Pierre Angremy.

En 1630, une épidémie de peste ravage Milan. Dans un climat de suspicion et de peur, deux citoyens sont accusés d'avoir répandu la maladie dans la ville. Ils sont déclarés coupables à l'issue d'un procès, resté mémorable pour son utilisation abusive de la torture. Le film est une lecture des actes de ce procès qui confronte le spectateur à son propre imaginaire de la justice et de la maladie.

La Seine
1997

Un film de 13 minutes en 16 mm couleur.

Image : Gilles Arnaud
Son : Stéphane Bauer

Un parcours à pieds sur les rives de la Seine, filmé dans le temps d'une nuit et ponctué de regards sur Paris.

Autour de Bérénice
1998

Un film de 45 minutes en 16 mm couleur, réalisé avec la participation du Fresnoy / Studio national des arts contemporains, de la Mission audio-visuelle / Délégation aux arts plastiques et du Fond régional d'art contemporain du Languedoc-Roussillon.

Texte original : Jean Racine
Image : Gilles Arnaud
Son : Pascale Mons
Interprétation : Frédéric Maufras, Julien Loustau, Fanny Adler, Éric Duyckaerts, Peggy Pocheux, Loïc Sérot, Éric Oriot, Christine Baudillon, Philippe Cazal, Boris Lehman.

Un ordinateur *parle* le texte de la tragédie grâce à un logiciel de synthèse vocale tandis que les acteurs, modèles sans voix, se tiennent face à la machine. Le film restitue le moment d'écoute de chaque participant qui accompagne le déroulement de la tragédie de ses réactions face au texte.

Distribution des films :
Atelier d'Ivry, Cinéastes Associés
5 rue Simon Dereure 94200 Ivry-sur-Seine
01.49.60.63.67

GREC
10 rue Alexandre Parodi 75010 Paris
01.44.89.99.99