

## SYNOPSIS

Un vieux compositeur allemand est reçu à Rome, appelé par le roi pour lui composer huit nocturnes. Mais le souvenir de sa femme morte dans cette ville des années auparavant, auquel s'ajoutent les fantômes de la guerre pendant laquelle il naquit, l'empêchent de composer quoi que ce soit. Et il pressent que la ville éternelle aura été sa dernière destination sur cette terre, tant aimée malgré les intempéries.

## FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

### AURA ÉTÉ

fiction, 28', super 16mm., 1994

### D'ICI LÀ

essai, 58', 16 mm., 1997

### SICILIA! SI GIRA

documentaire, 80', vidéo, 2001

### LES JOURS OÙ JE N'EXISTE PAS

fiction, 114', 35 mm., 2002

### LE DIEU SATURNE

fiction, 40', 35 mm., 2004

### NOCTURNES

### POUR LE ROI DE ROME

fiction, 67', vidéo, 2006

### JE NE SUIS PAS MORTE

fiction, 190', 35 mm., 2008

**SORTIE NATIONALE LE MERCREDI 6 JANVIER 2010**  
à Paris au Reflet Médicis, 6 rue Champollion Paris V  
à l'Entrepôt, 7-9 rue Francis de Pressensé Paris XIV  
et dans les meilleures salles de province.

Une production

AURA ÉTÉ

distribuée par  
*pointligneplan*

1, promenade supérieure

94100 Ivry sur Seine

[www.pointligneplan.com](http://www.pointligneplan.com)

[contact@pointligneplan.com](mailto:contact@pointligneplan.com)

[auraete@wanadoo.fr](mailto:auraete@wanadoo.fr)

presse: Stanislas Baudry

tél. 06 16 76 00 96

[sbaudry@madefor.fr](mailto:sbaudry@madefor.fr)

Forum  
les images

UNE PRODUCTION AURA ÉTÉ DISTRIBUÉE PAR *pointligneplan*



FESTIVAL DE CANNES 2006  
SEMAINE DE LA CRITIQUE



# NOCTURNES

## POUR LE ROI DE ROME

FILM DE JEAN-CHARLES FITOUSSI





## ENTRETIEN AVEC JEAN-CHARLES FITOUSSI

Christian Merlhiot : *Nocturnes pour le roi de Rome* est très différent des deux films que tu as réalisés précédemment. Il faut remonter à tes premiers courts-métrages pour trouver cette veine de cinéma.

JCF : J'ai d'abord cette tendance à penser le film à venir contre le précédent, une volonté de faire tout autre chose une fois qu'un film est achevé. Chaque film explore une voie, ou une veine comme tu dis, et son aboutissement coïncide avec l'impression d'être parvenu au bout de cette veine : à un « organe » unique. En ce sens, chaque film est un point d'aboutissement : je ne pouvais pas aller plus loin dans la voie des *Jours où je n'existe pas*, ni dans celle du *Dieu Saturne*. Mais je compléterais aujourd'hui, après avoir réalisé *Je ne suis pas morte* – que je tiens comme la somme ou le point d'aboutissement plus général des six films qui l'ont précédé –, en disant que chacun de ces précédents était un pas, une direction, un essai. Essai au sens du rugby, dont ce dernier film serait alors la transformation. Ou pour filer la métaphore anatomique : chacun des six films un organe singulier, et le septième l'organisme.

Pour en revenir à *Nocturnes*... il s'agissait (et c'est d'ailleurs une règle générale) de voir ce que je pouvais faire uniquement avec ce dont je disposais, en l'occurrence pour ce sixième opus les moyens les plus modestes qui soient : la caméra d'un téléphone portable « cru 2005 » et un ordinateur pour monter et mixer chez soi.

L'idée de faire un film avec une telle caméra est venue lors des repérages de *Je ne suis pas morte* avec mon ingénieur du son Erwan Kerzanet, en utilisant son téléphone pour garder une trace, comme un croquis, des lieux du futur tournage. L'imprécision, la grossièreté de l'image m'ont intéressé car j'avais en tête un projet qui nécessitait une vision confuse et imprécise de la réalité (le contraire de ce que je recherchais auparavant). Et Benoît Labourdette, qui lançait alors la première édition du festival Pocket Films m'a confié une telle caméra. J'ai exploré les possibilités d'images permises par l'outil dans différentes conditions de lumière et de mouvement. Et me suis retrouvé par hasard à filmer un plan de 26 minutes qui « tenait » sa durée. C'est à partir de ce plan, celui du « ballet » des serveurs – et de la révélation que fut la projection sur grand écran, où les « défauts » se transmutaient en merveilles – que la possibilité d'un film, et d'un film long, s'est confirmée.

CM : À quel moment ces images, qui font corps autour du ballet central du film, sont-elles rejointes par une histoire ? D'où viennent ce texte et la voix de cet homme qui semblent avoir habité ces lieux depuis toujours ? Comment se fait leur rencontre ?

JCF : Je regarde ce plan, je le regarde en boucle, sans cesse, je m'en imprègne, m'y immerge. Et par je ne sais quel mystère cette soirée de gala devient ce « bal des morts », comme l'appelle Clément Rosset, vu par un personnage dont le film va se mettre à raconter l'histoire. Le personnage est la rencontre de cette matière précise et de désirs inconscients ou de souvenirs enfouis. J'aime imaginer des histoires, j'aime que les films emportent le spectateur dans un récit. Pourquoi est-ce un personnage de musicien qui est apparu ? D'abord je suis de ceux qui voient les films comme des musiques, les rapports des plans aux autres comme ceux des notes entre elles – un raccord entre deux plans peut me donner des frissons, une jouissance égale à celle d'un accord. Si d'ailleurs ce film a pu te rappeler les premiers, c'est peut-être parce qu'à mes débuts j'espérais pouvoir faire un cinéma purement musical, sans autre plaisir que celui des compositions de couleurs, de mouvements, de formes, de temps, de sons, ce que travaille le cinéma aujourd'hui désigné par « expérimental ». Sauf que j'aime aussi par dessus tout la tension dramatique, le nœud dans le ventre et cette soif du plan suivant où excellent les cinéastes hollywoodiens. Les images du téléphone, si fragiles, indéfinies, effaçant les lignes au profit de la couleur, grouillantes d'impuretés qui évoquent tant le microscope

que la toile des peintres ou le super 8, me sont apparues comme des visions d'un vieil homme, d'un homme à bout de forces, noyé dans le tourbillon d'une réalité soudain inhospitalière, méconnaissable, dévorante, cauchemardesque – le contraire de la « dolce vita » qu'on peut imaginer à Rome ! J'ai aussi pensé à l'un de mes musiciens préférés, Josef Haydn, en imaginant la fin de sa longue vie. Le titre du film est d'ailleurs une « mutation » de ses *Nocturnes pour le roi de Naples*. Mais texte et personnage sont pures inventions.

CM : Comment s'organise le travail du cinéaste-artisan avec ce nouvel outil ?

JCF : C'est là que la légèreté de la caméra-téléphone bouleverse les habitudes actuelles. D'abord par le fait d'avoir la caméra avec soi tout le temps sans même y penser. L'acte d'emporter volontairement un matériel de prise de vue disparaît. Mais surtout, on n'a plus besoin d'écrire sur papier ou de penser quoi que ce soit avant de filmer. On est saisi par telle chose, on filme, point. Et l'écriture du film se fait directement à partir du matériel cinématographique, images et sons – on part directement des plans. C'en est fini de la division et de la chronologie du travail : scénario, tournages, montage et mixage se font dans un même temps, un même mouvement, un même geste. Le plaisir, c'est de pouvoir essayer, tourner et monter sans aucune arrière-pensée, aucun projet, simplement pour voir, comme on laisserait aller ses doigts sur le piano ou le pinceau sur la toile. Ça donne quelque chose ou ça ne donne rien... et quand ça donne, ce qui est donné est par nature imprévisible, inimaginable. À cet égard, d'ailleurs, je ne me sens pas du tout artisan : lui sait exactement où son travail doit le mener dès qu'il commence. Alors que je découvre le film au fur et à mesure.

CM : Le compositeur, au début du film, cite le *Nosferatu* de Murnau : « Quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre ». Dans quel monde pénètre-t-on ?

JCF : D'abord un monde intérieur, celui d'un être finissant. Nous entrons dans une conscience, dans une certaine perception, et cette perception est celle d'un monde où le passé fait corps avec le présent, en lutte avec les fantômes et les forces de la nuit, un monde tragique, nu, sans échappatoire et où, inexplicablement, pour reprendre les mots d'un autre Friedrich, « la joie est plus profonde que le chagrin » – bref le monde réel, le monde tout court, parfait comme il est, parfait parce qu'il est. Ce n'est souvent qu'à la toute fin, qu'au dernier instant de sa vie, qu'un homme mesure la valeur infinie de la vie même, la sienne mais plus encore la vie en général, le fait d'exister en général, quels que puissent en être les « inconvénients » – horreurs, douleurs, injustices, etc. Or, pendant la vie, du moins en nos temps modernes, ce sont les plaintes et les complaints qui ont le dessus. En ce sens, ce film est inactuel.

CM : Une très belle séquence, après le banquet, utilise des images d'archives. Mais leur noir et blanc est presque toujours recouvert des couleurs d'une image contemporaine. Pourquoi ce recours aux archives et pourquoi ce glissement continu d'une époque à l'autre, d'un monde à l'autre ? Enfin ce film est l'une des parties d'un projet global nommé : *Le Château de hasard* ; il occupe la pièce n°6. Peux-tu parler de ce projet et de cette métaphore architecturale ?

JCF : Il s'agissait de rendre visibles les strates du temps, la mémoire et l'imagination, de la manière la plus directe, la plus simple, en utilisant les archives et les surimpressions, sans faire de hiérarchie entre les différents matériaux, d'où qu'ils proviennent. J'avais envie, après Godard et Pélégian, de puiser à la source russe et de la raviver à mon tour – cette caméra miniature associée au montage sur ordinateur portatif réalisant une part du rêve du cinéma-œil de Vertov, avec lequel je partageais déjà, dès *Aura* été l'envie de filmer un lieu de l'aube au crépuscule, le temps et le mouvement du monde même tenant lieu de dramaturgie. Ce qui me tient à cœur, comme tu l'as vu, c'est bien la continuité. Le présent continu. J'ai eu plaisir à travailler ces images du passé au présent, avec les couleurs d'aujourd'hui et le « grain » du téléphone. Je n'explique pas ce pur plaisir de composer des sons et images en mouvement, cette joie des rencontres hasardeuses, de l'improvisation. C'est afin ne pas avoir à remercier le hasard à chaque fois que j'ai imaginé ce titre générique pour l'ensemble de mes films, *Le Château de hasard* – chacun d'eux en constitue une pièce, aux deux sens du terme. En plus d'évoquer le château syrien à partir duquel le mot « hasard » fut forgé, ce titre rappelle le caractère hasardeux de toute construction, aussi savante, complexe et « nécessaire » soit-elle. Et cantonne tout créateur, tout artiste, au simple rôle d'heureux récupérateur de hasards.