

HORIZON

L'Envers de Paris n° 61

HAINES



À l'écran

Le regard mis en scène

Nouria Gründler

Première image en noir et blanc. Une jeune femme et un jeune homme enlacés, une photo prise en 1943. Comme dans un conte, la voix de la cinéaste nous narre l'histoire d'un couple qui vient de se marier. Ils partagent leur appartement avec un homme qui est l'auteur de la photo. Celle-ci dévoile l'expression d'une femme éprise, en suspens, figée à l'instant présent. Ce sont les parents de Nurith Aviv. Pourtant, la femme attend quelque chose : elle ne sait pas ce que sa mère est devenue.

Deux ans plus tard, la mère de la cinéaste ne sait toujours pas si sa mère est encore en vie, mais elle a donné naissance à un enfant, une fille : Nurith est venue au monde. Deuxième image : celle d'un bébé avec sa mère qui semble heureuse de s'occuper d'elle.

Puis l'image d'un appartement, d'un intérieur, le lieu du lien : une table, des chaises et surtout une fenêtre qui sera « déclinée » tout au long du film.

Nurith parle allemand à la maison, hébreu à l'école. Elle nous invite à explorer ses thèmes favoris entre filiation, langue et lieu, mais elle s'intéresse cette fois à un symptôme particulier : un picotement du bout de la langue qu'elle éprouve lorsqu'elle est exposée à certaines

odeurs. Elle convoque la science en se soumettant à une IRM où l'on voit sa propre langue et son propre cerveau : elle cherche à faire un lien à travers son symptôme entre son travail sur les langues et celui de chercheurs en neurosciences.

Parmi eux, Yadin Dudaï, un neurobiologiste de l'Institut Weizmann (Israël) pour qui c'est la subjectivité qui donne la mesure de la vérité. Il explique que la mémoire est dynamique, toujours changeante et que l'imagination est issue de défauts de la mémoire. Pour lui, les mêmes circuits entrent en jeu pour le rappel de la mémoire et pour se projeter dans le futur. Pour Nurith, il y a le passé et le futur, mais pas le présent.

François Ansermet, acteur dans le film, nous dit qu'« on ne peut voir la vie seulement comme une manifestation de quelque chose d'inscrit dans la structure neuronale, mais plutôt comme une partition à interpréter ». L'image et le son laissent, comme toute expérience, des traces : le langage et le vivant se nouent et viennent former une partition que le sujet réinterprète sans cesse, chaque fois différemment.

C'est ce que fait Nurith : son travail donne une interprétation par l'image des propos de chaque intervenant. Ses images mettent en lien les différents chercheurs, chacun avec son invention, chacun pris dans sa propre nécessité. On découvre alors que ce ne sont pas des scientifiques, pas des chercheurs, mais les acteurs du film réalisé par Nurith Aviv. Leurs propos sont strictement encadrés – temps de parole, rythme, évitement de certains mots – loin de tout jargon.

Le film est d'abord une autobiographie et la cinéaste utilise ces discours pour parler de son histoire, de sa confrontation à son enfance, à sa mémoire familiale, aux disparitions, et pour mettre en perspective le réel de ce qui a marqué sa vie, l'irreprésentable de la Shoah, du camp où sa grand-mère a disparu.

À partir de ses archives personnelles, elle invite chacun à plonger dans son propre vécu, dans sa mémoire et à mettre en jeu ce que chacun ne peut se représenter de son histoire ; la réalisatrice nous présente un rêve mis en scène dans un lieu géographique précis, coordonné aux signifiants de son histoire. Avec ce rêve issu de ses archives, de sa mémoire et de sa subjectivité, elle vise cet irreprésentable, l'inconscient réel, qui surgit, dans la surprise, dans l'étonnement. C'est là qu'avec ses archives couplées aux découvertes des chercheurs en neurosciences, elle nous laisse entrevoir que le passé et le futur permettent l'expérience poétique.

Poétique du cerveau

Rencontre avec Nurith Aviv

À l'occasion de la sortie de son film, *Poétique du cerveau*, Marga Auré et Nouria Gründler ont rencontré Nurith Aviv pour parler avec elle de sa façon de travailler. Horizon vous propose quelques morceaux choisis de cet entretien à bâtons rompus, au cours duquel l'artiste n'est pas toujours là où on l'attend...

Horizon — Dans ce film, vous avez créé une forme d'écriture cinématographique inédite, où les différents discours tenus glissent au fil d'images qui constituent un au-delà de ce qui est énoncé. C'est une temporalité particulière, et en cela ce film intéresse aussi la psychanalyse.

Nurith Aviv — Tout le film est construit sur un mouvement de va-et-vient entre le personnel et le général, terme que je préfère à celui d'universel. Ce que prétendent les scientifiques, c'est d'avoir trouvé pour l'humain quelque chose de général. Il y a donc un va-et-vient entre ce général et le singulier dont je parle. Un souvenir précis ou une histoire particulière me conduisent par conséquent à parler avec les neuroscientifiques de tel ou tel sujet.

Ce n'est pas pour parler de moi que je suis allée voir des chercheurs. Non, je voulais élargir le champ de l'imaginaire sur certaines

questions comme la lecture, le bilinguisme, la mémoire. Et c'est ce va-et-vient entre eux et moi qui a donné ce film. Je n'ai cependant pas plus fait un film à travers les neurosciences qu'à travers la psychanalyse.

H. — Quel rapport établissez-vous entre la parole de vos acteurs et votre travail de l'image ?

N. A. — Dans mon travail, je ne peux pas différencier la parole et le son de l'image. Ils ne sont pas plus séparables pour moi que le corps et l'esprit : quand j'imagine une parole, j'y associe une image ; quand je filme quelqu'un qui parle, pour moi, c'est un portrait. Cela vaut aussi pour la parole des chercheurs que j'ai rencontrés pour faire ce film. Laurent Cohen a accepté d'y figurer, notamment à cause du style des films précédents qu'il avait vus et qu'il compare à la peinture. Et en effet, chaque fois que je fais un film, je vais faire un tour au Louvre pour la centième fois. À partir du récit des chercheurs, une musique se crée entre récits et images.

Quand on parle des choses du corps – et le cerveau fait partie du corps, et même quand on pense, il se passe quelque chose dans notre corps. Cela m'intéressait de savoir où en est la recherche, notamment par rapport à des sujets que j'avais déjà abordés dans mes films précédents.

H. — Dans *Poétique du cerveau*, vous posez aux acteurs la question de savoir d'où leur vient la passion qui les habite pour la recherche, quelle en est la racine ?

N. A. — Vous, vous dites « racine », moi je ne dirais pas cela. Le seul endroit dans mon film où il y a des « racines », c'est dans les images. Il y a des arbres, beaucoup d'arbres. Je parle de la mémoire, et la mémoire est flottante. Le premier chercheur fait un lien entre mémoire et imagination. Il dit que dans le cerveau, c'est le même circuit neuronal qui s'allume quand on se rappelle ou quand on imagine quelque chose.

La mémoire n'existe pas en tant que telle, il n'y a que l'acte de se rappeler, l'acte d'associer. C'est dynamique, changeant, toujours une reconstruction. On pourrait dire que se souvenir, c'est imaginer son passé.

Revenons sur la question de la passion qui habite les chercheurs et que certains m'ont transmise dans leurs récits comme par exemple Laurent Cohen.

Lorsque vous apprenez à lire, quel que soit votre âge, votre langue, il se forme dans votre cerveau un lieu, une toute petite région, qui n'existait pas auparavant, et qui sert uniquement à la reconnaissance des lettres. Si on n'apprend pas à lire, cet endroit n'existera pas. Ça, c'est poétique. Moi je me dis que si Dieu existe, il est là. Et comme je ne crois pas qu'il existe... Mais si le Messie peut attendre dans une lettre, comme le dit la poétesse Haviva Pedaya dans mon film *Langue sacrée, langue parlée*, alors peut-être Dieu est-il dans cet espace par lequel passent les lettres...

H. — Cela nous conduit à une question qui nous intéresse beaucoup. Pour *Horizon*, nous travaillons actuellement sur la question de la haine et du rejet. Vous qui parlez de façon très personnelle dans le film, et qui avez grandi entourée de mille et une langues, quelle idée avez-vous de ce qui fait l'amour d'une langue ou le rejet de la langue de l'autre ?

N. A. — Je ne rejette aucune langue, et même, dans mon cinéma, je vais chercher des langues rejetées. Par exemple, dans *Vaters Land*, je parle en allemand. C'était une langue bannie en Israël, mais pour moi, c'est la langue maternelle de mes parents, c'est ma langue maternelle, et j'ai le droit de la parler malgré les nazis et ce qu'ils en ont fait. C'est la langue de Freud, de Kafka et de Celan. De même, j'accueille aussi la langue arabe, qui est soi-disant la langue de l'ennemi. Mon film *Traduire* finit par un palestinien qui parle, en arabe, de la traduction de l'hébreu en arabe. C'est le contraire d'un rejet, je fais le mouvement inverse, j'inclus dans le film toutes ces langues. De même pour le yiddish qui était aussi une langue rejetée que je ramène dans mes films.

Dans *Poétique du cerveau*, il y a trois langues : le français, l'hébreu et l'italien. S'il n'y a pas l'anglais, ce n'est pas parce que je rejette l'anglais en tant que langue, mais c'est la langue commune des scientifiques. Je ne l'ai pas incluse dans ce film pour que les scientifiques fassent l'effort de parler leur propre langue.

H. — Dans ce film, vous êtes arrivée à ce que s'entrechoquent le savoir établi de la science et votre proposition inédite de « parler sa langue ». Alors, qu'est-ce qui vous a le plus amusée ?

N. A. — C'est comme si vous me demandiez lequel de mes films je préfère, et si j'étais une mère, lequel de mes fils je préfère ! Mon film, je le fais comme un jeu. J'aime quand il y a du jeu. Je suis tout le temps en train d'imaginer des constructions, comme quand, enfant, je jouais avec des cubes. Le poème, au début du film, dit que « en hébreu, il y a le passé et le futur, mais pas le présent. Il y a l'entre-deux » (Poème de Dan Pagis). Peut-être est-ce parce que c'est avec ce poème que je suis allée rencontrer Yadin Dudai, le chercheur sur la mémoire, qu'il m'a parlé du lien entre ces deux temps. J'ai pu formuler ma question à partir de là, parce que je me suis glissée dans cet entre-deux.

Tout est très préparé, très construit, dans le film, mais la surprise n'y manque pas. Par exemple, quand j'ai fini le tournage avec le chercheur qui parle de l'odeur. Je voulais du soleil pour filmer les ombres des arbres, car pour moi les ombres et les réflexions s'associent à la mémoire. Or il n'y a pas eu de soleil ce jour-là, mais du vent, du vent dans les arbres. Je veux du soleil et il y a du vent comme il n'y en avait jamais eu durant l'année. Les routes étaient même fermées à cause du vent. J'ai alors fait un mouvement de caméra que j'ai inventé, un mouvement un peu étrange, même techniquement. Et c'est seulement après que je me suis dit : *re'akh*, l'odeur, et *ru'akh*, le vent, viennent de la même racine en hébreu. J'ai fait alors le texte qui est dans le film sur le *re'akh*, et le *ru'akh*. Or, « vent », en hébreu, ça veut dire aussi « esprit ». « Esprit » se dit aussi *nefesh*. J'entends *nashaf* qui veut dire « souffler, expirer ». L'esprit se dit aussi *neshama*, j'entends *nasham*, « respirer ». Par ces jeux de mots, je passe du vent à l'esprit, à expirer et à respirer. Donc, le corps est présent dans la langue.

La solution de la problématique que je voulais toucher, celle du corps et de l'esprit, m'est venue sans savoir comment, parce qu'au moment où il est question de l'odeur, le vent m'a fait penser à l'esprit qui contient, en hébreu, « respirer-expirer ».

H. — Et l'odeur, c'est ce qui produit pour vous des picotements sur la langue...

En fait, toute ma théorie est là, dans mon propre symptôme, picotements sur la langue : l'odeur devient goût et picote la langue.

Le symptôme peut se réveiller de deux façons différentes : par le corps même ou par la pensée sur l'odeur, par l'imagination... ou par le mot « langue ». C'est sur la langue, langue organe, corps, et langue parlée, pensée, imaginée. « Picotement sur la langue » ou « picotement au bout de la langue »... J'aurais pu faire un film comme ça.

Le réel à l'œuvre

Entretien avec François Ansermet

Nouria Gründler

Au sujet du film de Nurith Aviv Poétique du cerveau.

Nouria Gründler — Nurith Aviv crée une forme d'écriture cinématographique inédite avec une femme et cinq hommes où chacun joue sa participation à travers un discours pour lequel il a été choisi, comme un acteur. N. Aviv induit une temporalité où les différents discours glissent au fil d'images qui constituent un au-delà de ce qui est énoncé. C'est en cela que ce film intéresse aussi la psychanalyse. Peux-tu nous dire quelle est ton expérience dans cet art d'acteur ?

François Ansermet — Être inclus dans un film de Nurith Aviv est une expérience très étonnante. Tous ceux qu'elle fait parler dans son film sont ses acteurs : des acteurs auxquels elle demande de se dire, tout en présentant l'objet de leur recherche. Les discours de chacun sont précisément mis en scène par N. Aviv et constituent les pièces d'un montage à venir, comme les pièces d'un puzzle. Quand on répond à sa demande, on ne sait pas encore dans quel ensemble ils seront pris. C'est pour moi, en tant qu'acteur, d'abord des acteurs qu'elle fait jouer, même

en série – une série dont je me trouve faire partie, à la fin, comme psychanalyste.

N. G. — Quel rapport Nurith établit-elle entre la parole de ses acteurs et son travail de l'image ?

F. A. — On pourrait penser que les images que crée N. Aviv viennent illustrer les dires de ceux qu'elle fait parler. Mais il s'agit plutôt du contraire. Ce sont d'abord des images, très construites. Des fenêtres, qu'on retrouve de façon insistante, chaque fois filmées comme un plan précis, chez chacun de ses interlocuteurs. Des arbres aussi, filmés d'une telle manière qu'on les voit comme des réseaux de neurones, des coupes de matière grise, des axones et des arbres dendritiques, qui défilent, dans un sens ou dans un autre, en symétrie, parfois comme un reflet dans un plan d'eau. Et encore le ciel que découpent les arbres, au-delà d'eux-mêmes. Et il y a aussi la bande son, au-delà des paroles, les bruits de pas, les portes qui s'ouvrent, et surtout, parfois insistant, le souffle du vent dans les arbres.

C'est une écriture poétique à travers l'image que propose N. Aviv. On met parfois des images pour illustrer des discours. Ici, ce sont au contraire des discours qui illustrent les images. On pourrait dire que dans ce film, « on regarde parler ». Dans une certaine mesure, chacun parle du regard, sans savoir qu'il le fait. Il y a un regard dans la parole, à l'insu d'elle-même, si bien que finalement le spectateur regarde quelque chose qui est autre que ce qui est dit.

N. G. — Y a-t-il une intrigue dans le film ?

F. A. — Oui, elle est nouée autour d'un symptôme, celui de N. Aviv, qu'elle met au centre de son film : un picotement au bout de la langue provoqué par certaines odeurs. Ce picotement au bout de la langue, N. Aviv va aussi l'explorer avec des images, mais cette fois en passant par une imagerie cérébrale, une IRM. Quand elle m'en a parlé, elle voulait que je l'introduise dans l'hôpital pour qu'elle puisse obtenir cette imagerie, qui sera finalement réalisée à Tel Aviv. Je me suis dit que N. Aviv était en train de réinventer un nouveau statut de l'image au cinéma en mettant en scène des images de son propre cerveau en

train de percevoir une odeur et un picotement sur la langue, doublée de l'image de sa propre langue dans l'IRM.

N. G. — Que met en lumière cette expérience ?

F. A. — C'est un travail sur le temps, sur la mémoire, les souvenirs, mais aussi les fantasmes. Le temps de son film est un temps qui m'a toujours fasciné, que je n'ai jamais bien compris, le futur antérieur : « Tu auras été cet enfant-là ». Un temps grammatical troublant qui lie le passé avec le futur à travers une anticipation.

N. G. — Peux-tu préciser ?

F. A. — N. Aviv m'a fait parler de l'enfant que je suppose avoir été. Un enfant qui, à un certain moment, a dû nouer un destin entre la mort et la naissance : un témoignage personnel que je n'imaginai pas aussi près de l'argument du film. Bref, avec ce film, je suis allé de surprise en surprise. Les surprises d'un acteur qui joue un rôle qui le dépasse, qui renvoie finalement à cette autre scène qu'est l'inconscient, qui fait partie d'un montage qui le fait apparaître dans l'après-coup. Quelque chose passe à travers son scénario, qui dépasse chacun.

Tout se déplie à partir du futur antérieur des photos qu'elle montre tout au début du film. Comme elle le dit si bien : « les photos sont faites pour ceux qui les regardent ensuite ». Cette phrase est étonnante. Les photos qu'elle choisit sont présentées comme portant en elles-mêmes une mémoire du futur. Elles saisissent un instant présent qui est aussi une archéologie du futur. C'est ainsi qu'elle traite ces photos, ce que l'on retrouve d'ailleurs à la fin du film, à travers la fiction onirique de ces poteries, placées en un lieu spécifique, dont les coordonnées sont prises à la fois dans une histoire collective et dans le plus intime de sa propre histoire.

N. G. — Quel est le trajet de ce film ?

F. A. — Tout part de l'absence, de la perte, de la disparition : celle d'une mère, la mère de sa propre mère, qui est attendue mais qui ne reviendra pas des camps de concentration. Ce qui renverra dans le

film à la mort d'une autre mère, celle de Nurith, à laquelle elle dédie son film. Tout débute avec quelque chose de toujours et pour toujours perdu, inatteignable, impensable, irréprésentable, introuvable. C'est donc d'emblée sur le réel que s'ouvre le film. Ensuite vient le temps de l'imaginaire, du sens, de l'origine.

N. G. — Quel sens peut-on donner aux photos qui scandent le film de Nurith ?

F. A. — Elles ouvrent une réflexion sur la mémoire, ce qui amène Nurith à rencontrer Yadin Dudaï, un neuroscientifique spécialiste de la mémoire qu'il définit comme étant en perpétuelle transformation : une mémoire dynamique, dans laquelle le souvenir se perd. Pour Yadin Dudaï, c'est sur cette perte que se greffe l'imagination.

La première photo que présente Nurith est celle d'une scène originale, avec ses parents sur un lit où elle se suppose avoir été conçue. La photo suivante, c'est celle de la mère et de Nurith bébé, qui se regardent avec intensité, en miroir l'une de l'autre. Cet effet miroir la fait aller vers un autre chercheur, Vittorio Gallese, spécialiste des neurones miroirs. Bref, dans cette phase du film, on est dans le registre de l'imaginaire.

Ensuite, c'est le temps du symbolique, de la langue, du rapport aux langues, du croisement des langues qui se révèlent mettre en jeu le corps et l'énigmatique nouage entre le vivant et le langage.

Quand Nurith m'a fait parler de la trace et de son destin, c'est bien du nouage entre le vivant et le signifiant, et de son destin inconscient, qu'il s'agit. Le sujet joue ses traces, il les met en jeu, plutôt que d'être produit par elles. On ne peut voir le sujet seulement comme une manifestation de quelque chose d'inscrit dans la structure neuronale. Les traces sont une partition à interpréter, un ensemble de notes à partir desquelles chacun va composer sa propre histoire. Ce que j'ai essayé de faire à mon tour.

N. G. — On a d'ailleurs l'impression que N. Aviv a elle-même construit son film comme une partition, orchestrant le temps de parole de chaque personnage. Comment s'y prend-elle ?

F. A. — La règle, c'est de parler huit minutes. À la première prise, j'ai parlé neuf minutes. Je trouvais que j'avais assez bien réussi ! Mais Nurith m'a dit : c'est huit minutes, donc il faut refaire ! Bon, c'était aussi pour dire les choses différemment, ajouter certaines choses, en moins de temps. Une fois de plus, un travail sur l'image et le temps.

N. G. — Et le corps aussi...

F. A. — Ce que montre ce film, c'est un sujet qui invente un symptôme à partir des mots qui se traduisent dans son corps. Il montre à la fois le corps comme étant présent dans la langue, et la langue comme étant présente dans le corps, à travers l'« affection traçante » de la langue dans le corps, comme l'énonce Jacques-Alain Miller dans « Biologie lacanienne et événement de corps »¹.

Le film de Nurith Aviv est bien une *bio-graphie*. Cela a été dit en introduction de l'avant-première de façon très pertinente : c'est une *auto-bio-graphie*. Jusqu'à cette scène étonnante d'IRM, où Nurith disparaît du fait de se montrer dans l'image. Il y a une disparition nécessaire pour apparaître dans l'image. C'est tout le trajet du film : il y a le réel, la disparition, l'imaginaire, le miroir, l'image, enfin le symbolique, le langage, la représentation qui se fonde sur une absence, une disparition, qui amène à faire retour vers le réel. Et ce mouvement constitue comme une spirale tout au long du film.

N. G. — À plusieurs reprises la caméra s'échappe du sujet qui est filmé pour envisager un ailleurs, que penses-tu de ce parti pris ?

F. A. — J'y ai découvert ma propre fenêtre, celle de mon bureau avec ce rideau blanc que je tire dans un sens ou un autre et qui, pour moi, n'est qu'une fenêtre avec un rideau sur une rue de Genève au-dehors. Mais sous le regard de N. Aviv, elle a subitement pris une dimension différente ! Un rideau qui s'interpose dans la lumière, qui montre les rayons du soleil, qui s'insère comme un voile qui dévoile un au-delà de ce qui est montré. Il y a beaucoup d'autres fenêtres dans le film :

1. Miller J.-A., « Biologie lacanienne et événement de corps », *La Cause freudienne*, Paris, Navarin/Seuil, n° 44, février 2000, p. 47.

celle derrière Y. Dudaï ; celle de Gallese à l'Institut de neurosciences de Parme ; la fenêtre en contrebas dans le bureau du chercheur qui s'occupe des odeurs ; les baies vitrées de l'Institut du cerveau et de la moelle épinière à la Salpêtrière ; la fenêtre d'un bureau à l'École Normale Supérieure ; une fenêtre redoublée par celle qui s'ouvre sur ces bébés filmés de face en train d'écouter des mots qui se succèdent en plusieurs langues.

N. G. — Mais sur quoi ouvrent ces fenêtres ?

F. A. — Elles donnent à la réalité son cadre, comme Lacan le dit du fantasme. Le fantasme est en effet une image cadrée, le cadre d'un scénario inconscient, qui ne cesse de se répéter, différemment, d'image en image. Un arrêt sur image. Un fragment temporel, isolé en tant que tel, aux racines énigmatiques et multiples. Il y a cette pièce fermée, les chaises qui ont été recouvertes de plastique, dont l'odeur déplaisait à Nurith. Rien que d'y penser, voilà l'odeur qui lui revient à la mémoire – et le picotement qui se déclenche.

N. G. — La fenêtre de cette chambre, que cadre-t-elle ?

F. A. — On ne saura pas sur quoi débouche la fenêtre. Tel Aviv est à l'extérieur. On a bien vu une autre fenêtre de Tel Aviv, celle de l'appartement de Nurith, qui donne sur un arbre au coin d'une cour, à l'encoignure de deux murs, dont le tronc et les feuilles semblent être des structures qui contiennent un savoir qui nous échappe.

Comme dans la vie, on ne sait pas d'où on vient, pour quoi, en ce lieu, en ce temps. Le petit d'homme vient au monde, inachevé de naissance, sans autre possibilité que de faire quelque chose de la contingence qui l'a fait surgir à la vie ici et maintenant. Au commencement est la détresse. Au petit d'homme, l'autre est nécessaire pour survivre, pour s'équilibrer, pour se trouver, depuis une détresse sans fond, pour éprouver une première expérience de satisfaction sur laquelle il va se construire. Celle-ci est nécessaire pour traiter l'excès du vivant. L'expérience de satisfaction met en jeu le corps en même temps qu'elle fait entrer dans le monde du langage qui préexiste à l'entrée que chacun va y faire. C'est en ce point que le langage se

noie au vivant, en lui étant nécessaire en même temps qu'il le parasite – pourquoi pas jusqu'à ce symptôme de picotement au bout de la langue.

C'est la portée de ce film qui fait du langage non pas une émergence mais un opérateur nécessaire pour traiter le vivant : une nécessité impliquée par l'insuffisance du vivant à s'équilibrer seul face à l'inachèvement, à l'incomplétude et la détresse originelle, irreprésentable, qui scelle une origine liée à la mort. C'est ainsi que ce film débouche à la fois sur l'origine et sur la mort, deux irreprésentables, qui renvoient à un réel indicible.

N. G. — Il y a une intensité dans ce film, une sorte d'urgence de la vie. Toi qui en as été acteur et spectateur, l'as-tu ressenti ainsi ?

F. A. — On la retrouve dans le rythme de ce film, dans la façon dont chacune des personnes interviewées parcourt les huit minutes qui lui sont données pour énoncer son discours, tel un coureur de cent mètres qui retient son souffle pour aller plus vite.

La mort est présente dans les derniers mots du film. Mais j'ai entendu cette fin plutôt comme une libération. Ce film est une réponse : une réponse poétique, une création, une poïétique, pour traiter le réel de l'origine et de la mort.