

ANNÉE LUMIÈRE

ENTRETIEN AVEC

Premier film

Anne Durez



Année lumière est votre premier film. Naissance du projet ?

Chez moi, la lumière de l'aube faisait défaut. L'arrivée du jour était trop brutale. Vers 1999-2000, je me suis promenée en fin de nuit, juste avant l'aube, et me suis tourné vers l'ouest au moment où la lumière bascule avant le lever du soleil à l'est. Je déambulais sans repérage sur la côte en Bretagne ou dans l'Est de Paris où je vivais. Je ramenais des photographies. En 2001, j'ai choisi de montrer de deux façons ces paysages bleus. En installation vidéo, les *Indifférences*, et dans un petit livre d'artiste. Mais le travail réclamait une durée, celle de l'image en mouvement. Progressivement, j'ai mené de front photo et vidéo. Puis, je suis montée progressivement vers le nord, en Islande, en Finlande jusqu'au cap Nord, jusqu'à la dernière terre habitée : l'archipel du Spitsberg, à 79°N, dans ce désert de glace pas si désert que ça. Non que je travaille sur le pôle Nord, mais je recherchais les conditions, l'aube, mais à plus grande échelle, pour travailler dans le paysage. Je suis allée en repérage en 2004, avant de partir tourner de février à avril 2005, puis découvrir les images en 2007, juste avant de monter.

Peu de paroles, fluidité des éléments, des lieux qui soulignent surtout les gestes. Était-ce là dès l'origine du film ? L'origine du film est liée à toutes les nécessités évoquées, au point de devenir la métaphore du processus de travail. Le film est à la fois muet, et très bruyant. Ce sont d'abord les matières qui parlent avant de laisser les hommes agir. On découvre progressivement des gestes, une obsession des rituels : ce ballon lâché tous les jours à midi ; ces prélèvements incessants, de charbon, de glace, de neige. Tout

est précis, pourtant tout semble violent ou dérisoire des que l'on s'en rapproche, comme autant de petits échecs de l'œil, qui aiguïsent la perception par défaut, en nous renvoyant toujours ailleurs, hors cadre. Les corps se cherchent maladroitement une place et renvoient à des postures plus ou moins animales. Lorsqu'un mineur passe 14 heures par jour sous la glace, sous la terre, alors qu'en surface il fait toujours nuit, à creuser, forer, réparer. Lorsqu'un scientifique arrive avec le jour, creuse un trou dans la neige pour atteindre la banquise et y passe des heures, accroupi sur cette mer gelée, pour faire des prélèvements. Le corps garde tout cela en mémoire et les gestes sont une manière d'écrire avec ça. Contrairement aux idées reçues, ce paysage n'est pas calme. La respiration de la banquise, le vacarme de la glace a nourri un attrait déjà présent pour les changements d'état des matières. Quelque chose d'organique domine. On ne sait pas toujours ce que l'on voit, des zones d'abstraction renvoient au minéral, à l'aquatique ou au terrestre, sans que rien ne soit vraiment clair. Ces états de matières en mouvement entraînent une dérive des sens et des interprétations. Alors on rentre dans la matière, le mouvement, le visuel et le sonore. On est immergé : on nous prélève nous aussi. Dérive dans le processus lui-même, dérive des éléments, qui se concentre dans un même mouvement, qui revendique sa mobilité, sa fluidité symbolisée par l'eau et les différents états intermédiaires de glace. Métaphore de la pensée et de l'impossibilité de son immobilisme.

La séquence d'ouverture : une invitation au rêve, aux contes pour enfants dont ce personnage au bonnet rouge semble le signal ? L'ouverture est extraite d'un plan-séquence dont sont conservés début et fin. Ce sont les éléments récurrents de mon travail : l'état de réveil, de seuil, faire corps avec le paysage. Au montage, l'image de fin du personnage allongé dans la neige, la position du corps au sol m'a rappelé le plan au bord de l'eau. La boucle était bouclée. L'invitation au rêve est évidente, puisque l'on découvre la houle et les icebergs dans la tempête, tandis que l'image a basculé en noir et blanc, transposant dans un contexte qui suggère l'imaginaire des expéditions au pôle, contrastant avec le calme de la plage au soleil couchant. Le rapport à l'enfance n'était pas volontaire. Dans la forme, c'est ce caractère profondément dérisoire et accessible, ces allures de lutin qui déréalise, façon aussi d'humaniser le décor.

Le choix de Poussin et du Dominiquin : faut-il y voir l'idée d'une nature ou d'un paradis perdu ? En rentrant du tournage, je suis allée filmer au Louvre. Je recherchais des clins d'œil à des métamorphoses, à des hallucinations temporelles et spatiales, liens avec une histoire de l'animalité aussi dans la peinture classique. La surface du tableau, abîmée, craquelée comme une croûte de glace, et ce qu'il représentait, les images qui se logeaient à même cette croûte, combinaient différentes temporalités, et autant de mises en abîme. Dans le film, on ne sait jamais où l'on est. À quelle époque appartient quoi ? Qui vit où ? Qui travaille comment ? L'histoire récente du Spitzberg est celle des villes minières, puis des bases scientifiques. Les deux se mêlent dans le film. Tandis qu'une autre histoire renvoie à d'autres temps et d'autres climats.

Propos recueillis par Nicolas Feodoroff

