

ENTRETIEN ENTRE CHARBEL-JOSEPH H. BOUTROS ET ISMAÏL BAHRI, ACCOMPAGNÉ PAR MOUNA MEKOUAR

Cet entretien que j'ai accompagné à l'invitation d'Ismail Bahri et Charbel-joseph H. Boutros s'inscrit dans le cadre de leur participation à l'exposition *Là où commence le jour*, au LaM. Au cours du mois de septembre, nous avons abouti à plusieurs heures de discussion durant lesquelles les deux artistes ont partagé leurs idées et leurs réflexions. Face à eux, quelle distance devais-je adopter ? Probablement celle du souffleur, celle qui, en retrait, écoute, souffle, de temps en temps, une idée, un mot. Mon seul objet : tenir le dialogue entre les deux artistes qui échangeaient sur leurs travaux respectifs. Ces moments de rencontre et d'élaboration ont permis à Ismaïl et Charbel de revenir sur leurs vidéos – *Dénouement* (2011) d'Ismail Bahri et *No Light in White Light* (2014) de Charbel-joseph H. Boutros –, de réfléchir sur leur méthode de travail, de questionner leur processus de création, de retrouver l'émotion suscitée par la création de ces deux œuvres. Acteurs et témoins de leur travail, ils ont progressivement construit, au gré de leurs échanges, une réflexion d'une grande intensité qui brasse des questions essentielles sur le processus de création. Un savoureux mélange de poésie.

Mouna Mekouar

05-09-15

Mouna

Vos deux vidéos ont pour point commun le noir, l'obscurité, l'ombre – et cette obscurité semble devenir, paradoxalement, une source lumineuse, une surface visible. Dans la vidéo de Charbel, le livre semble irradier. Il est la source d'un halo lumineux alors que, progressivement, la nuit tombe. Le livre devient une surface lumineuse. Inversement, tes feuilles de calendrier qui sont exposées au soleil de Beyrouth, Paris ou Maastricht deviennent, sous l'effet de la lumière, plus énigmatiques. Dans le film d'Ismail, le personnage avance dans un paysage blanc et lumineux accumulant des noirs, ceux de la pelote. Durant tout le film, tu mets en lumière un personnage qui passe son temps à obscurcir progressivement le paysage. Or ce paysage pourrait se confondre avec l'écran. Et inversement, dans *Orientations*, le verre rempli d'encre noire est une sorte de *camera obscura*. Le verre reçoit des fragments du

monde qu'il projette comme des images latentes. Le verre devient écran.

Charbel

La notion d'obscurité est un sujet fondamental dans ma recherche. L'obscurité me permet d'effacer la réalité. C'est comme une nuit qui tombe sur le présent, une sorte de malaise, un désaccord. En même temps, c'est un pacte avec un passé très lointain et un futur qui nous attend. La nuit, elle me permet de jongler avec ces deux temps qui nous semblent opposés. Disons que les choses ont évolué pendant des siècles, mais la nuit, c'est une expérience commune que nous partageons depuis l'aube des temps. Quand j'ai commencé à travailler sur ces questions, je suis tombé sur le texte de Giorgio Agamben dans un court essai – *Qu'est-ce que le contemporain ?* Pour Agamben, le contemporain est celui qui n'est pas attiré par la lumière du présent et qui est en mesure de regarder dans l'obscurité.

Ismaïl

Pour moi, la question de l'obscurité, comme tu l'as justement souligné, Mouna, est liée à l'image latente. Dans l'appel du sombre ou de l'ombre, il y a la *camera obscura*. Cela a commencé avec la vidéo *Orientations*. Il s'agissait de faire apparaître une image dans un bain d'encre. Cette vidéo faisait aussi appel au miroir noir. Le miroir noir donne à voir une lumière d'éclipse. Il reflète le monde selon une lumière affaiblie, atténuée. Récemment, j'ai appris qu'après une longue journée de travail, certains peintres reposaient leurs yeux en observant le monde à travers un miroir noir. Cette histoire, en tant que telle, est très belle et rappelle que l'appel de l'ombre est lié au repos. La question de l'ombre et de l'obscurité dans une image crée forcément une tension entre ce qui s'active et ce qui reste au contraire latent, tapi dans l'ombre.

Mouna

Miroir noir ! La symbolique est si riche. Je pense aux miroirs d'obsidienne des Aztèques utilisés pour prédire l'avenir. Je pense aussi aux poètes qui l'ont envisagé comme un « miroir mort », une « glace sans tain ».

Charbel

Du coup, on se retrouve sur cette idée de l'ombre, de la sous-exposition.

Ismail

Oui, effectivement. Quelle est la part d'ombre d'une image, d'une exposition ? Cette question pose aussi celle du temps et de son développement. Je suis sensible aux images et aux expositions qui mettent du temps à se révéler. La vidéo *Dénouement* met en forme la durée d'une apparition. Elle décline une lumière intense, blanche, qui est progressivement attirée vers l'ombre, vers le noir. C'est un dégradé très lent. Un effet d'éclipse.

Charbel

L'idée du miroir noir m'interpelle. J'ai rendu noir un miroir. La pièce s'appelle *Mirror Enclosing Its Own Reflection* [Un miroir qui enferme sa propre réflexion]. C'est un miroir que j'ai placé dans un espace d'exposition, puis noirci avec une bombe noire. On pouvait voir les traces de mon intervention au sol, au mur, autour du mur. La surface du miroir était désormais opaque. Il n'y avait plus de réflexion. C'est une image poétique. Que se passe-t-il quand le miroir reflète du noir ? Reflète-t-il la nuit ? C'est ainsi que mon travail sur l'obscurité a débuté. Un an plus tard, en 2011, j'ai réalisé un film intitulé *Filming the Dark*. C'était à São Paulo. J'avais un atelier blanc, lumineux. J'ai passé la journée à obstruer toutes les fenêtres pour transformer ce volume blanc en boîte noire. Une boîte qui flottait dans la ville. Invisible mais présente. Ensuite, j'ai filmé l'obscurité pendant neuf minutes. C'était mon premier film. Ce sont des images poétiques qui dirigent l'élaboration de mes œuvres. Il y a un déclenchement. Je souhaitais, ici, voir la caméra toucher et filmer l'obscurité. Le film est totalement noir. C'est un monochrome noir. Avons-nous répondu à tes questions, Mouna ?

Mouna

Désormais, au lieu de voir dans le miroir le reflet du ciel, tu donnes à voir son envers, le reflet de la nuit. En un mot, le miroir est réduit à son ombre. Il donne à voir ce qui n'y est pas reflété. Reflet du monde, le miroir contient désormais un intérieur. Étrange, lointain et solitaire. Le miroir n'appréhende plus la réalité extérieure. Il en est de même de ton atelier à São Paulo. Coupé de la lumière extérieure, coupé du monde et des cycles naturels, il devient un monde intérieur. Le film met en lumière ce monde imaginaire qui est désormais tapi dans l'ombre. Du noir naît peut-être la lumière.

Ismail

Dans le travail de Charbel, j'ai l'impression que la basse intensité lumineuse sert à rendre l'objet éclairant. Éclairant mentalement et conceptuellement. Paradoxalement, obstruer un miroir est une manière, selon moi, de le rendre éclairant. Sa fonction même de miroir devient d'autant plus intense qu'elle est contredite d'une certaine façon...

Charbel

Éclairant, dans le sens où l'objet perd sa *physicalité*. L'objet passe à un autre registre, plus mental et invisible.

Ismail

Oui, c'est ça, c'est mental. Même sans éclairer physiquement, un objet peut être ou devenir éclairant, c'est-à-dire activateur d'une pensée, d'un processus mental, voire d'une croyance... On retrouve ça dans ton travail. Ça ne tient à rien, à des gestes simples mais précis. Il y a une expression de Duchamp que je cite souvent et que je retrouve dans ton travail : « être précis mais inexact ». Il faudrait imaginer une précision de chirurgien, d'acupuncteur, mais dont l'effet resterait indéterminé, flottant. Ça peut renvoyer à une forme de poétique.

Charbel

Oui, l'objet passe à un mode poétique. Il échappe à tout contour, à toute démonstration.

Ismail

Il échappe à toute capture, je dirais. J'ai été en effet frappé, en voyant le film de Charbel, par cette forme de déclinaison imperceptible, de transformation silencieuse de l'ombre vers la lumière.

Charbel

Le miroir qui reflète la nuit. Un physicien me dira, spontanément, que c'est impossible. Dans le monde de la poésie, c'est un sujet inépuisable. Ces deux modes sont différents. Je voudrais aussi réagir à tes remarques qui m'ont interpellé. Je citerai les expressions suivantes : « une forme de déclinaison imperceptible », en évoquant la question de l'invisibilité ; « transformation silencieuse ». Dans ce travail, c'est vrai que tu vois un homme lire. Ce qui se passe est imperceptible. Cette dimension me permet d'aller vers l'invisibilité. Toutes mes pièces aboutissent à quelque chose de l'ordre de l'invisible. Elles démarrent toutes d'un élément de la réalité : je ne vais jamais chercher quelque chose d'exceptionnel pour commencer une pièce. Elles relèvent du quotidien : un calendrier, la nuit, le sel, le sucre, l'eau. Elles appartiennent à notre réalité qui est très vite transcendée. Toute ma recherche porte sur une esthétique de l'invisible. Mes pièces semblent minimales, mais elles ouvrent d'autres portes. Il y a un lien avec Duchamp, avec cette volonté de Duchamp de se libérer du rétinien. Or je constate, en ce moment, que la forme des choses – leur *physicalité*, leur matérialité – fait un grand retour dans l'art contemporain. Peut-être est-ce lié à la puissance du marché de l'art ? J'essaie de m'éloigner le plus possible de cela. Mon œuvre propose un paysage mental. Je souhaite échapper à la réalité en proposant une autre poétique qui dépasse notre quotidien. Je souhaite aussi échapper à ce grand marché de l'art,

même si on en fait tous partie. L'œuvre peut appartenir à un musée, à une collection, mais la dimension immatérielle qu'elle contient est impalpable. Elle ne t'appartient jamais. C'est juste une enveloppe – une coquille – qui contient l'objet poétique.

Ismail

Ce que tu évoques est encore une fois une tension. L'impalpable ne se déploie qu'à partir du moment où il est accueilli par une certaine matérialité, qu'à partir du moment où il est paradoxalement tenu et mis en forme.

Charbel

Comme une porte qui permet de rentrer dans l'invisible ?

Ismail

J'ai le sentiment que ce n'est pas une porte. Je suis plus intéressé par le basculement entre « éclairé » et « éclairant ». À la fin du film, le livre semble chargé d'une aura, c'est-à-dire que le livre – objet physique, objet du film – semble être progressivement irradié d'une énergie externe. Ce qui me frappe est la sensation donnée par le film que le livre se charge progressivement de la lumière du jour. J'ai eu l'impression d'un transfert d'énergie entre le livre et le paysage qui l'entoure : le livre absorbe le jour pour le porter en lui / la lumière absorbée par le livre produit la nuit environnante. Je dirais que le transvasement de lumière montre cela : au début du film, le livre est *éclairé* pour devenir progressivement *éclairant*. Évidemment, le terme éclairant est connoté de sens, d'autant plus que le livre est chargé de tout un pan de l'histoire de l'humanité. La charge religieuse du livre est visuellement activée par le fait qu'il semble devenir éclairant. C'est comme ta pièce *Night Enclosed in Marble* : le marbre prétend porter en lui quelque chose d'insaisissable – une pellicule de nuit. C'est le fait de « renfermer » ce noyau de mystère, ce noyau de nuit, qui rend l'objet irradiant. Le marbre qui est matériel devient... Au fond, je crois que j'ai du mal à en parler, car ton travail lutte contre tout contour.

Charbel

Night Enclosed in Marble. C'est un marbre qui renvoie à l'éternité, car il fige la sculpture dans le temps. La dimension immatérielle de la nuit est protégée, renfermée dans le marbre. Cette série est comme une sorte d'archive qui garde, conserve une éternité fragile, précaire. L'idée serait de capturer ce qu'il reste de la nature. Ces nuits jouent entre « être préservées » et « être dévoilées ». C'est un double jeu. On revient à la question de la foi également fondamentale dans mes recherches. Croire à l'invisible, à un acte qui n'est pas démontrable. En ouvrant le marbre, la nuit s'échappe ; la pièce n'existe plus.

Mouna

J'ai l'impression que tu invites à pénétrer dans un espace mental. Tes œuvres inventent de nouveaux « espaces de regard ». Des mondes invisibles qui retiennent de l'air, de la nuit, de la lumière, un regard. Des espaces qui évoquent la question de la projection mentale.

Charbel

Oui, je cherche systématiquement à passer de l'objet matériel à la chose mentale.

Ismail

J'ai l'impression qu'il ne peut y avoir projection mentale sans définir un cadre et un support à cette projection... De la même façon, j'ai l'impression que pour retenir une forme d'impalpable, une lumière par exemple, tu dois prendre le pli de la nature, épouser une énergie préexistante...

Charbel

Je me mets dans un rythme. Je m'infiltrer dans le rythme de la nature, en choisissant ce moment où la lumière va basculer, commence à tomber. Le texte de la Genèse est alors lu par le prêtre en araméen – langue morte – dans la forêt, à ce moment précis. Le film devient un organisme. J'essaie de m'étayer sur la nuit, le soleil. C'est la nature qui construit la pièce. La rotation des astres, de la Terre... tout cela est présent dans la vidéo, de manière invisible. La Genèse évoque la création de la lumière, du cycle jour/nuit – « Après la nuit fut le jour, après le jour fut la nuit ». La lumière dévoile, fait apparaître le texte au début. Vers la fin, elle va aussi, paradoxalement, avaler ce dernier. La nuit avale le texte, avale l'encre noire, avale la nuit.

12-09-15

—

Mouna

Il semble que la particularité de vos travaux est aussi de suggérer le vide. Il est très prégnant dans vos films. Malgré la présence de vos personnages, il y a un sentiment d'absence, de manque, qui est au cœur de l'œuvre.

Charbel

Le vide dans mon travail est plus de l'ordre de la disparition. Le vide est mathématique. Il ne renvoie à aucune présence, à aucun élément. Moi, j'essaie de charger ce vide par une sorte de présence. On sent la présence d'un être qui n'est plus là.

Ismail

C'est ce qu'on appelle le relent. Ce qui reste d'une présence ?

Charbel

Ce n'est pas vraiment le relent. Ici, il s'agit plutôt de quelque chose qui est lié à la mémoire. Cette mémoire est associée au vide présent. Ce sentiment qui appartient à la famille du vide. C'est un vide chargé d'une présence ou d'une disparition, mais il ne s'agit pas d'un vide absolu.

Ismaïl

Dans *Dénouement*, la figure du mime est, pour moi, une référence très importante. Le mime est un personnage qui gravite et joue du vide pour suggérer les contours absents de quelque chose.

Mouna

Le mime agit dans le vide. Il agit dans le silence. Par l'absence, il donne forme. Cette idée est ici redoublée par ton cadrage. Le fil divise l'espace et le réunit. Il donne ainsi la perception aiguë du vide.

Ismaïl

Oui, j'allais y venir. Le paysage enneigé baigne la moitié du film dans le vide, dans un blanc abstrait. Au fur à mesure que le personnage approche, le vide se remplit et le paysage qu'il traverse se creuse.

Mouna

Peut-on dire que la pelote contient en elle le vide, l'espace traversé par le personnage ?

Ismaïl

Effectivement. Elle enroule sur elle-même la distance traversée.

Mouna

Et le nœud ? Est ce aussi une manière de condenser l'espace en créant, grâce au nœud, un objet concret, la pelote ? Paradoxalement, la pelote condense un vide – celui du paysage blanc –, un monde plat et sans ombre que traverse le personnage.

Ismaïl

Oui, c'est cela. Il y a une lente progression : on passe d'une abstraction lumineuse à une concrétion de matière. Les deux sont liées. Cet espace vide que tu évoques est l'entour de la pelote, de la même façon que la pelote porte en elle la distance traversée.

Mouna

Pourquoi nouer ? Pourquoi répéter ce geste de manière systématique et infinie ?

Ismaïl

Il s'agit plutôt de rembobiner. Au fur à mesure que le fil s'enroule sur lui-même, le film se déroule jusqu'à son dénouement. C'est l'enroulement du fil qui achève le film. Je crois que c'est pour cela que le geste renvoie à l'action

de rembobiner une bobine de film au cinéma. En fait, tout ce film est lié à la caméra.

Charbel

C'est comme un hommage. Je trouve cette analogie avec la caméra très intéressante. Comment l'expliques-tu ?

Ismaïl

Le film est associé de façon concrète à la caméra. Le fil est accroché à la lentille de la caméra. L'opérateur n'est pas derrière la caméra, mais face à elle, dans le champ et dans l'axe de visée. L'opérateur est lié à la caméra comme par un nœud ombilical et communique avec elle à travers ce fil. À chaque fois qu'il enroule la bobine, une vibration est émise tout le long du fil et traverse l'espace jusqu'à la caméra. En fait, c'est comme si on voyait à l'extérieur – c'est-à-dire projetée dans le paysage – la mécanique interne de la caméra. C'est comme un système de miroir. On voit dans ce paysage ce qu'on pourrait projeter dans la chambre noire de la caméra : une bobine qui s'enroule pour qu'un film se déroule.

Charbel

C'est fascinant de voir ce fil qui se rembobine – qui est le sujet du film – et qui évoque/renvoie au fonctionnement de la caméra. On revient ainsi à la question de la lumière évoquée par Mouna au début notre entretien. La bobine est généralement protégée dans le noir. On ne la voit pas. Toi, tu la sors de son « noir », de son obscurité, de son isolement. Tu la plonges dans la lumière, dans l'espace. Elle crée l'espace. C'est très perturbant et très beau également. Tu utilises une caméra numérique – donc immatérielle – pour nous parler de la *physicalité* de la caméra, de la bobine.

Ismaïl

C'est tout à fait ça. D'où l'intérêt pour moi d'utiliser une caméra numérique : pour créer une tension entre le caractère lisse de l'image numérique et les aspérités matérielles de la forme filmée. J'aime ta façon de décrire le film comme miroir, comme symétrie extériorisée de la chambre noire. Finalement, c'est une « mise en lumière » de ce qui se trame dans la chambre noire. Et au fur et à mesure que le corps entre en contact avec la lentille, on retrouve l'idée de ton miroir noir. Il y a contact, donc il y a noir, absence de reflet.

Charbel

Dans les années 1980-1990, de nombreux artistes ont eu une fascination pour le cinéma et la figure du cinéaste. Ce n'est pas l'art qui est entré dans le cinéma pour le faire basculer ; c'est plutôt l'artiste qui devient cinéaste pour produire un film. J'ai d'ailleurs un problème avec ces œuvres... L'art doit opérer par bascule et non par mimétisme. Chez toi, le film a pour sujet la caméra même. On pourrait le qualifier de *degré zéro* du cinéma. Il est

très loin de l'univers des cinéastes, un univers trop lié à la production du spectacle. C'est très rare de trouver des artistes qui utilisent le média vidéo sans tomber dans la production d'images.

Ismaïl

Ce film t'intéresse car il est conceptuel.

Charbel

Ce qui m'intéresse, c'est ta capacité à associer la sculpture, la performance, à ta manière de filmer.

Ismaïl

Plus que le cinéma, je crois que c'est la question du film qui m'attire. Quand je dis film – le mot est polysémique –, je me réfère aussi à la surface sensible.

Mouna

Est-ce donc une manière d'évoquer la question de l'image latente ?

Ismaïl

Le film s'affecte, s'impressionne de ce à quoi il s'expose. En général, j'utilise des éléments simples de la vie de tous les jours pour affecter le film et en faire des surfaces sensibles.

Mouna

Ces objets du quotidien qui sont employés suggèrent la surface sensible du film. Ils gagnent de l'importance dans tes films au détriment d'une perception ordinaire. Ils sont désormais liés à la dimension métaphorique du cinéma. Au fond, ils suggèrent les caractéristiques intrinsèques au film ? Ou celles du mécanisme d'enregistrement ?

Ismaïl

Les deux. Quand je parle du film, je pense aussi à la mécanique. Dans *Dénouement*, la mécanique – ce qui fait progresser le film – est le cœur même du film. Dans ton film, Charbel, c'est le transfert d'énergie entre le livre et la lumière du jour qui semble activer le film. Au fur et à mesure que le film progresse, on a le sentiment que le livre s'affecte de la lumière du jour pour devenir, à la nuit tombée, éclairant, comme chargé de la lumière environnante.

Charbel

Dans ton dernier film, *Éclipses*, ou dans celui-ci, il y a toujours une intervention qui met la caméra au centre du projet.

Ismaïl

Je cherche dans mes pièces à laisser apparent le mécanisme qui donne à voir. Dans ton travail, Charbel, tu donnes à voir sans montrer pour autant. Tu donnes à penser sans révéler. Tu rends éclairant sans éclairer.

Mouna

Dans tes films, Ismaïl, le regard est à chaque fois absorbé par le dispositif. Dans *Orientations*, le verre aspire le regard. Il devient un écran qui projette des images fragmentées. Le verre aspire le regard pour projeter des images. Dans *Dénouement*, le regard de l'artiste, du personnage et celui de l'opérateur se confondent. Enfin, dans *Éclipses*, ton dernier film, le regard est à chaque fois perturbé par les mouvements de l'air. Dans chacune de ces pièces, l'espace du regard semble être déplacé, déporté vers un ailleurs.

Ismaïl

À chaque fois, je pointe avec ma caméra un élément dans le paysage que je trouble grâce à un filtre. Dans *Orientations*, l'encre donne à voir autant qu'elle obstrue le regard. C'est un œil qui montre, mais c'est un œil obscur.

Charbel

Obstruer : je voudrais revenir sur cette idée. Comment un art qui cherche à tout prix à fuir le spectacle – je me réfère par exemple à la pensée de Guy Debord et aux situationnistes – peut-il s'aligner au cinéma, à ce média qui produit du spectacle ? Tu opères ici par obstruction. Le film « filme » la bobine qui cherche progressivement à obstruer. Avec le clapet, dans *Éclipses*, c'est plus physique. Mes films sont « anti-cinéma ». Ce sont des monochromes qui éliminent le développement du sujet dans le temps. C'est la même chose pour le prêtre ; c'est une pièce qui nous plonge à la fin dans le noir. On retrouve cette notion d'« obstruer le spectacle ». N'oublions pas que le cinéma est intimement lié à la notion d'entertainment et à celle de séduction de la masse.

Ismaïl

C'est ce qu'on disait. Ne pas tout montrer. Ne pas tout éclairer. La projection mentale et l'importance du mystère. C'est pour cela que j'ai évoqué le mime. Le mime fait le spectacle sans donner tout à voir.

Mouna

On revient à cette question du déplacement du regard. Dans *Dénouement*, il y a un jeu de mise en abyme entre la vision de l'opérateur, celle du personnage principal et la tienne.

Ismaïl

C'est ce que disait Daniel Arasse sur *La Dentellière de Vermeer*¹. Tout le tableau est flou, sauf le fil que manipule la dentellière. En focalisant sur le fil, Vermeer montre le point de vue de la dentellière qui manipule ce fil. Il place

1. Daniel Arasse, *Une histoire de peinture II* : http://www.dailymotion.com/video/xvwa4t_daniel-arasse-une-histoire-de-peintures-II_creation/

celui qui regarde la peinture dans une même distance focale que la dentellière face au fil qu'elle travaille. Dans *Dénouement*, la netteté est portée à quelques centimètres de la caméra. Elle place le spectateur dans la même distance focale que le personnage qui enroule le fil. C'est un miroir là aussi...

Charbel

Au fond, tu démarres avec une abstraction – ta composition rappelle les toiles abstraites des avant-gardes du début du XX^e siècle –, puis le paysage apparaît, puis de nouveau le film s'achève avec une abstraction. Dans *No Light in White Light*, je démarre avec une certaine réalité et je finis avec un noir absolu.

Ismail

L'abstraction au début de ton film – s'il y a abstraction, je ne sais pas si c'est le mot – est dans le livre, alors qu'à la fin le livre reste le seul élément reconnaissable, le seul élément déchiffrable.

Charbel

C'est cette écriture noire qui reste et qui renvoie à l'obscurité, comme si la nuit appelait la nuit dans le livre. J'ai une obsession ce matin, le cinéma (rires). Le cinéma fait abstraction du temps et de l'espace, quelque chose lie nos vidéos, c'est leur façon de s'encastrent dans le temps.

Ismail

Les films produisent le temps par l'action qui s'y trame.

Charbel

Oui, le temps en fait partie; il est inclus dans le film. Dans *No Light in White Light*, l'action s'inscrit dans ces dernières minutes avant la tombée de la nuit. Le prêtre comme le fil de *Dénouement* ne peuvent pas s'arrêter. Cela contredit le cinéma. La liberté du cinéma est de refaire une scène. Moi, je ne pouvais pas refaire.

Mouna

Charbel, crées-tu volontairement, dans ton film, une mise en scène qui met en lumière le célèbre passage de la Genèse que le prêtre lit dans le film : « Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit. Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin : ce fut le premier jour » ?

Charbel

Il y a deux mouvements sur lesquels j'aimerais revenir. Celui du texte évoque un contexte précis qu'on pourrait associer aux événements actuels au Moyen-Orient, mais il s'agit également d'un texte à dimension universelle. Le second mouvement serait celui de la nature, avec les planètes qui tournent et la nuit qui tombe. Le mouvement de la lumière et le mouvement du lecteur sont autonomes et interdépendants : l'un révèle l'autre avant de le voiler

à la fin. Ce sont ces deux mouvements qui sont très importants dans le film; la lumière permet la lecture du texte qui, lui-même, évoque la création de la lumière dans la Genèse. Au fond, l'obstruction de la fin met paradoxalement le texte en valeur.

Mouna

Très bien, arrêtons là peut-être, non? Qu'en dites-vous?