QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES 2010
l'œil invisible
un film de Diego Lerman

QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES 2010

CAMPO CINE, AGAT FILMS & CIE ET IMVAL PRÉSENTENT

l'œil invisible

un film de **Diego Lerman**

avec Julieta **Zylberberg,** Osmar **Nuñez**

DURÉE 95 MINUTES

AU CINÉMA LE 11 MAI

PRESSE ANNIE MAURETTE
34, rue Faidherbe, 75011 Paris - T. 01 43 71 55 52
annie.maurette@gmail.com

PYRAMIDE DISTRIBUTION
5, rue du chevalier de Saint George - 75008 Paris
T. 01 42 96 01 01 • F. 01 40 20 02 21

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.PYRAMIDEFILMS.COM

Buenos Aires, mars 1982. Dans les rues de la capitale argentine, la dictature militaire est contestée.
María Teresa est surveillante au Lycée National de Buenos Aires, l'école qui forme les futures classes dirigeantes du pays. Elle a 23 ans et veut bien faire. M. Biasutto, le surveillant en chef, décèle tout de suite en elle l'employée zélée qu'il attendait et lui apprend à être l'œil qui voit tout, mais qui échappe aux regards des autres : l'œil invisible.
María Teresa se lance alors dans une surveillance acharnée de ce petit monde clos, imaginant, décelant, traquant...

Diego Lerman

Né le 24 Mars 1976 à Buenos Aires, année qui marque le début de la dictature en Argentine.
En 2002, il coécrit et produit son premier long métrage, *TAN DE REPENTE*. Ce premier film remporte de nombreux prix dans plusieurs festivals internationaux, dont le Léopard d'Argent à Locarno. La même année, il est invité à résider à la Cinéfondation du Festival de Cannes, où il écrit son nouveau long métrage, *MIENTRAS TANTO*, selectionné au Festival de Venise en 2006 (Giornate degli Autori).
Diego Lerman a également réalisé neuf courts métrages dont *LA PRUEBA* (1999) et *LA GUERRA DE LOS GIMNASIOS* (2005).
En 2008, il fonde sa propre société de production avec Nicolas Avruj, *CAMPO CINE*.
En 2009, il remporte le Sundance NHK Award - Amérique latine avec le scénario de *L'ŒIL INVISIBLE*, inspiré du roman *CIENCIAS MORALES* de Martin Kohan (publié en France sous le titre "Sciences morales", éditions du Seuil).
En 2010, *L'ŒIL INVISIBLE* est présenté à la Quinzaine des Réalisateurs - Festival de Cannes.

entretien avec Diego Lerman

***L'OEIL INVISIBLE* est adapté d'un roman. Comment l'avez vous découvert et qu'est-ce qui vous y a séduit ?**
Il s'agit d'un roman de Martin Kohan, *CIENCIAS MORALES* (Sciences morales, éditions du Seuil, 2010). Après mon précédent film, *MIENTRAS TANTO*, j'ai décidé de prendre un peu de temps pour moi. J'ai eu un enfant, j'ai monté une société de production, j'ai étudié la dramaturgie... Et j'ai lu plein de livres, parmi lesquels *CIENCIAS MORALES*, qui m'a captivé. Il y avait ce contexte de la dictature militaire, mais derrière, d'autres thèmes affleuraient, des thèmes qui me paraissaient particulièrement cinématographiques : la répression sexuelle, la quête d'autorité, la décadence d'un régime, tout ça condensé sur le fond de grande Histoire, une fable dans un lieu unique et clos (un lycée) à partir duquel on peut deviner ce qui se passe à l'extérieur. Le lycée comme métonymie d'un pays.

Vous n'êtes pas le premier jeune réalisateur argentin à situer votre film à l'époque de la dictature [*BUENOS AIRES 1977* d'Israel Adrian Caetano, par exemple]. Comment expliquez-vous ce besoin ?
Je suis né le jour exact du coup d'Etat, le 24 mars 1976. Au-delà de la coïncidence, et bien que je sois trop jeune pour avoir mes propres souvenirs de cette période, cela faisait longtemps que j'avais envie d'aborder le sujet. Mes parents étaient des militants politiques et ont à ce titre été persécutés ; nous devions déménager très régulièrement (ça, je m'en souviens en revanche) ; une partie de ma famille a purement et simplement disparu... J'ai un lien personnel à cette histoire. Mais ni plus ni moins que bien d'autres Argentins, et je ne voulais pas faire « un film de plus » sur la dictature. Je cherchais un autre angle. Et c'est là que le livre de Martin Kohan, avec sa focalisation très précise, a été un déclic.

Comment avez-vous transcrit en termes cinématographiques le langage de ce roman ?
Je n'ai pas hésité à changer beaucoup de choses. Adapter, c'est trahir – et Martin Kohan, qui m'a laissé carte blanche, l'a bien compris. Tout d'abord, contrairement au roman qui se déroule en même temps que la guerre des Malouines, mon film se situe juste avant, au moment où la décadence semble vouloir tout emporter. Ensuite, j'ai changé la composition de la famille de María Teresa : je souhaitais pour elle un environnement plus féminin, pour contraster avec l'univers purement masculin (et bourgeois) du lycée. Enfin, le livre faisait une large place aux monologues intérieurs, mais je ne voulais pas avoir recours à la voix-off. J'ai donc cherché des équivalents sensoriels à ce qu'exprime le personnage de María Teresa dans ces monologues.

Beaucoup de choses passent en effet par le regard, plutôt que par les dialogues. Qu'est-ce que cela signifie concrètement, en terme de mise en scène ?
Il y a des dialogues, mais ce sont des dialogues automatisés, comme si des machines parlaient. Le premier défi, c'est de ne pas tomber dans la monotonie. J'ai construit le film, rythmiquement, comme une enquête, avec du suspense. Je souhaitais aussi générer un certain dynamisme avec la caméra, lui donner du mouvement, jouer sur les flous, sur la profondeur de champ... Apporter un peu de sensualité dans ce monde rigide. Deux choses s'opposent dans le film : d'un côté la rigidité du lycée, de l'éducation, de la doctrine ; de l'autre la subjectivité du regard de María Teresa. Je voulais pousser au maximum cette idée qu'on voit le monde à travers ses yeux, ne jamais trahir ce principe.

Que représente-t-elle, pour vous ?
Les personnages n'ont pas de fonction précise. María Teresa ne représente qu'elle-même. Elle reste étrangère à ce lycée, le Colegio Nacional de Buenos Aires, qui avait à l'époque une grande importance symbolique, c'était un lieu chargé en symbolisme patriotique. Il m'est apparu, quand j'ai fait des recherches, que les précepteurs étaient choisis pour être les plus éloignés possible des élèves, pour éviter tout contact. Ainsi, María Teresa n'appartient pas à leur classe sociale. En tant qu'élite, ils la regardent même avec un certain dédain.

María Teresa commence par se cacher pour espionner, puis c'est le lieu tout entier qui semble vouloir l'épier, elle, d'une façon qui rappelle Michel Foucault et sa théorie du Panoptique. C'est cela, l'oeil invisible du titre ?
C'est en effet toute la question, éminemment cinématographique : qui regarde qui ? C'est pour cela que j'ai changé le titre en adaptant le livre. J'ai eu l'idée pendant le montage, lorsque María Teresa et Biasutto évoquent ce concept d' « oeil invisible ». A l'issue d'une des premières projections du film, en Argentine, un spectateur me faisait remarquer que, selon lui, cet oeil invisible pouvait se référer tout aussi bien à María Teresa, à l'intendant Biasutto, à un pouvoir omniscient, mais aussi, et surtout, à lui-même, en tant que spectateur... Cela m'a interpelé. Quant à Foucault, oui, en effet, son travail a exercé et continue d'exercer une influence certaine et durable sur moi.

Le décor est très important. Comment l'avez-vous trouvé ? Comment a-t-il influé sur votre mise en scène ?
Dans le scénario, j'avais décrit ce lieu comme une église, un lieu grandiloquent qui écrase les individus. Mon idée de départ, bien entendu, était de tourner dans le lycée original : le Colegio Nacional de Buenos Aires. Pendant presque un an, nous avons essayé, nous avons multiplié les demandes, sans jamais avoir de réponse claire. La direction trouvait sans cesse de nouvelles excuses pour nous empêcher de tourner, sans toutefois nous opposer un non catégorique. En fin de compte, nous avons dû nous résoudre à tourner ailleurs, dans trois lycées différents. C'était assez complexe en terme de tournage, puisque je n'avais pas de continuité spatiale. Cela m'a obligé à la recréer artificiellement, par le montage. Finalement, je pense que ça m'a contraint à plus de rigueur.

Le viol est filmé en plan séquence, sans apprêt ; le coup de poignard qui lui succède, en revanche, reste dans le flou. Pourquoi ?
Le viol, je voulais le filmer sans coupe, pour en accroître la violence, la crudité. Mais cela me semblait beaucoup plus fort s'il restait hors-champ : tout devait s'exprimer sur le visage de María Teresa. Pour le coup de poignard, je voulais aussi un long plan, mais j'avais besoin qu'on sente la caméra, la distance, pour ne pas mettre les deux actes au même niveau. L'un est cru, l'autre, presque irréel, car ces deux actes n'ont pas la même valeur.

Pourquoi mettre des images d'archives à la fin ?
Il s'agit d'un célèbre discours de Galtieri, le dernier chef de la junte, alors au pouvoir en 1982, où il annonce devant la foule, dans un geste cynique et suicidaire, que l'Argentine va annexer les Malouines. Quelques jours auparavant, le 30 mars 1982, les syndicats avaient organisé de grandes manifestations, dont on entend les échos à l'intérieur du lycée, et avaient fait chanceler le pouvoir. Celui-ci ne tarda pas à répliquer par la répression, et par la fuite en avant dans une guerre supposée populaire. La junte pensait ainsi ressouder une nation déliquescente, sans imaginer une seconde que l'Angleterre de Thatcher allait répliquer avec une telle violence. Le résultat a été inverse à celui souhaité, puisque cette guerre a précipité la chute du régime. Tout ceci n'était pas dans le roman, mais il était indispensable à mes yeux de faire ressurgir le social. Toute l'Histoire, tout ce qu'il y a à l'extérieur du lycée, reste hors-champ lors du film : ces images agissent comme une recontextualisation brutale et contondante.

Comment vous sentez-vous au sein de ce qu'on a appelé au début des années 2000 « la nouvelle vague argentine » et pensez-vous que le concept soit encore pertinent ?
Pour être sincère, je n'ai jamais bien saisi ce que cela signifiait concrètement. J'ai rencontré la plupart des réalisateurs après qu'ils ont eu fait leur premier film, pas pendant mes études à Buenos Aires. Avec certains, j'ai des affinités, voire des projets communs, mais nos films sont très différents. C'est très stimulant de faire partie d'une génération aussi talentueuse, mais il n'y a pas eu réellement un groupe d'amis, comme ce fut le cas en France par exemple lors de la Nouvelle Vague.

Vos trois films sont très différents, stylistiquement et thématiquement. Seriez-vous davantage un cinéaste de projets, plutôt qu'un cinéaste de système ?
Je ne suis pas sûr de pouvoir définir exactement ce qu'est mon cinéma, et je ne crois pas que ça m'intéresse de le faire pour l'instant. Chaque projet définit sa propre mise en scène, son propre système de production. Pour le moment j'expérimente de manière intuitive. Peut-être qu'après 5 ou 6 films, j'aurai suffisamment d'expérience pour délimiter clairement un chemin, mais rien ne presse. Et bien que chacun de mes films ait ses propres règles, ils ont tous quelque chose de très personnel, intime, qui m'appartient. C'est l'essentiel.

entretien avec
Julieta Zylberberg

PRIX DE LA RÉVÉLATION FÉMININE DE L'ANNÉE 2010
ATTRIBUÉ PAR LA ACADEMIA DE LAS ARTES Y CIENCIAS CINEMATOGRÁFICAS

Quand et comment avez-vous rencontré Diego Lerman ?
Il m'a contactée en 2008, plus ou moins un an avant de commencer le tournage. Je connaissais déjà son travail, mais pas lui personnellement. On s'est rencontré et il m'a donné un premier traitement du scénario, qui m'a tout de suite beaucoup plu. On s'est ensuite vu périodiquement pour lire les nouvelles versions.

Comment avez-vous préparé le rôle ?
Diego est un cinéaste très minutieux. Il sait beaucoup de choses sur le jeu des acteurs et plus précisément ce qu'il faut faire pour obtenir ce qu'il veut. On a fait des répétitions où l'on discutait autour du film, du scénario, du personnage. On répétait des scènes du scénario, mais aussi d'autres qui n'étaient pas écrites, qui racontaient ce que le personnage avait vécu avant que le film commence. On a aussi improvisé, autour d'états émotionnels particuliers. Je crois que tout ce long processus de recherche a permis de condenser des choses qui ensuite se sont déposées naturellement dans le film, sans même qu'on en prenne conscience.

Au début, María Teresa est un personnage pur puis peu à peu tombe dans une sorte de perversion. Mais elle devient aussi plus humaine...
Je crois qu'au début elle apparaît comme « à l'extérieur », et elle se met peu à peu à appliquer les règles qui régissent le lycée. Et ce sont ces règles qui participent d'une morale perverse. Au fur et à mesure, María Teresa applique ces règles de plus en plus intensément, et lorsqu'elle se cache dans les toilettes des hommes pour les surprendre en train de fumer, elle se retrouve face à sa propre intimité. C'est à ce moment là qu'affleure le désir : espionner ces jeunes hommes génère en elle quelque chose d'inespéré, d'inattendu. C'est la seule façon qu'elle trouve pour satisfaire son désir sexuel. Je ne dirais pas qu'elle se pervertit, mais plutôt qu'elle vit sa sexualité comme elle peut.

Comment expliquer cette fascination de María Teresa envers Biasutto ?
María Teresa se cherche une identité, un modèle à suivre. Au début, elle voit simplement Biasutto comme une figure paternelle, quelqu'un qui lui montre un ordre, peu importe lequel. Il l'encourage, la regarde d'une façon qui la met en valeur. Elle se sent flattée. Mais peu à peu elle se laisse aller à son instinct.

entretien avec
Osmar Nuñez

PRIX D'INTERPRÉTATION MASCULINE
FESTIVAL BIARRITZ AMÉRIQUE LATINE 2010

Comment avez-vous rencontré Diego Lerman et comment vous a-t-il décrit le rôle ?
Diego m'a appelé il y a quatre ans pour son film précédent, *MIENTRAS TANTO*, un film choral dans lequel j'avais le petit rôle d'un aveugle. Avant de jouer au cinéma (ndlr : notamment dans *EL CUSTODIO - LE GARDE DU CORPS,* en 2006), j'ai surtout joué au théâtre, dans une vingtaine de pièces. Il m'a décrit Biasutto, l'intendant, comme un homme paternel, dangereux et particulièrement méticuleux vis-à-vis de son travail. J'étais bien entendu très excité à l'idée de jouer un personnage aussi négatif. Tous les acteurs vous le diront : jouer les méchants est un plaisir.

Votre personnage est tout à fait inquiétant, et en même temps extrêmement policé, et même d'une certaine façon, attractif. Comment avez-vous réussi à composer un personnage aussi ambigu ?
Nous savons tous, a priori, qui est Biasutto. C'est un salaud, mais il est persuadé de faire le bien. Pour cette raison, j'ai essayé de le construire comme un homme remplissant une noble et juste fonction. Si je devais composer un serial killer, je procéderais exactement de la même façon : il faut toujours trouver des raisons au personnage.

Vos propres souvenirs de l'époque vous ont-ils servi ?
A vrai dire, j'ai essayé autant que possible d'écarter mes souvenirs et mon ressenti de l'époque. Comme beaucoup d'Argentins, j'ai ressenti dans ma propre chair les aberrations de la répression militaire, et mon opinion aurait déteint d'une façon inappropriée sur le personnage.

Biasutto est le fonctionnaire typique qui se contente de faire son travail, sans poser de question. L'incarnation parfaite de la banalité du mal ?
Malheureusement, ces gens continuent de croire que leur objectif était le bien-être de la patrie. Ils insistent toujours sur le fait que le mal se situe dans la libre pensée, dans la démocratie. « Banalité du mal », oui c'est exactement cela. Un mal qui, par définition, n'a aucune conscience de l'être.

Liste artistique

Julieta ZYLBERBERG María Teresa
Osmar NUÑEZ M. Biasutto
Marta LUBOS Adela
Gaby FERRERO Elvira
Diego VEGEZZI Marini
Pablo SIGAL Esteban

Liste technique

un film de **DIEGO LERMAN**

Scénario **DIEGO LERMAN** & **MARIA MEIRA**
inspiré du roman **"CIENCIAS MORALES"** de **MARTÍN KOHAN**
Image **ÁLVARO GUTIÉRREZ**
Son **LEANDRO DE LOREDO**
Direction artisitique **YAMILA FONTÁN**
Costumes **SANDRA FINK**
Montage **ALBERTO PONCE**
Musique originale **JOSE VILLALOBOS**
Assistant réalisateur **FEDERICO ROTSTEIN**
Régie **FEDERICO EYBUZIC**
Direction de production **JIMENA MONTEOLIVA**

Production
Nicolas AVRUJ & **Diego LERMAN (CAMPO CINE, Argentine)**

Une coproduction entre l'Argentine, la France et l'Espagne
Dominique BARNEAUD & **Marc BORDURE (AGAT FILMS & CIE, France)**
Luis Angel RAMIREZ PEREZ (IMVAL MADRID SL, Espagne)
Rafael ALVAREZ & **Ignacio MONGE (MEDIAGRAMA, Espagne)**

Avec le soutien de **INCAA - ICAA**

Avec la participation du
FONDS SUD CINEMA
MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION CNC
MINISTÈRE DES AFFAIRES ETRANGÈRES ET EUROPÉENNES (France)

Avec la participation de
CANAL + & **CINÉCINÉMA** & **PROGRAMA IBERMEDIA**
SUNDANCE INSTITUTE & **NHK** & **CINÉFONDATION L'ATELIER**

Argentine / France / Espagne 2010 - 95 mn
35mm - Couleur - 1.85 - dolby SRD

PYRAMIDE
DISTRIBUTION