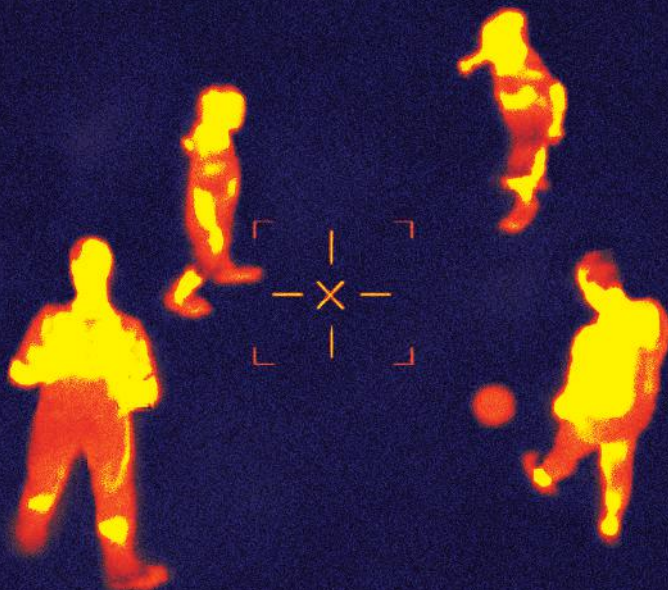


UFO Distribution
présente

IL N'Y AURA PLUS DE NUIT

un film de
**Éléonore
Weber**

avec la voix de
**Nathalie
Richard**



UFO distribution
présente
une production
Perspective Films



MENTION SPÉCIALE
PRIX DE L'INSTITUT FRANÇAIS
PRIX DES JEUNES

IL N'Y AURA PLUS DE NUIT

un film de
**Éléonore
Weber**

avec la voix de
**Nathalie
Richard**

SYNOPSIS

Des images provenant d'hélicoptères sur le théâtre des opérations. L'œil insatiable des pilotes scrute le paysage. Les hommes qui sont visés ignorent qu'ils le sont, ils n'ont pas repéré d'où venait la menace. L'intervention a lieu sous nos yeux. Celui qui filme est également celui qui tue.

FRANCE - 2020 - 1H16
DCP - 5.1 - 1.77



Matériel presse disponible sur UFO-DISTRIBUTION.COM

DISTRIBUTION
UFO Distribution
ufo@ufo-distribution.com
01 55 28 88 95

PRESSE : RSCOM
Robert Schlockoff & Celia Mahistre
robert.schlockoff@gmail.com / celia.mahistre@gmail.com
01 47 38 14 02



ENTRETIEN AVEC ÉLÉNORE WEBER

Comment le film est-il né ? La découverte des images que vous montez est-elle à l'origine du projet ?

J'ai décidé de faire ce film en tombant par hasard sur ces images. Je connaissais leur existence mais jusqu'ici je ne m'y étais jamais vraiment arrêtée. J'ignore pourquoi ce jour-là elles m'ont troublée à ce point. J'avais beau les regarder plusieurs fois, quelque chose demeurait insaisissable. Très vite, j'ai souhaité qu'elles soient le matériau principal du film. Quand on se soucie soi-même de faire des images, on peut difficilement rester insensible au fait qu'une caméra soit associée à un projet guerrier. Et j'ai d'emblée choisi de mettre hors champ la question géopolitique. La technologie du regard que nos démocraties ont inventée pour faire la guerre m'interrogeait suffisamment pour devenir un sujet en soi.

Quelle est la provenance de ces images ?

Je les ai trouvées sur des sites grand public tels que YouTube, Dailymotion, ainsi que sur certains sites spécialisés, créés notamment par des vétérans de l'armée américaine, comme military.com. Ou encore sur des sites qui brassent toutes sortes de vidéos spectaculaires, allant du gag aux catastrophes naturelles. Et j'ai été surprise d'avoir librement accès à de tels documents. J'ai su ensuite que les pilotes avaient l'obligation d'enregistrer chaque mission sur une clé usb, ce qui facilite leur publication sur le net.

Comment expliquer que les soldats choisissent de les mettre en ligne ?

Ils le font, je crois, parce qu'ils sont fiers de la mission accomplie. Ces vidéos, postées à la gloire des militaires, sont généralement accompagnées de toute une litanie de commentaires guerriers, souvent ultra-violents, racistes et islamophobes. J'ai songé un temps utiliser ces commentaires, mais j'ai finalement préféré n'interroger que le statut même de ces archives, qui se situent dans une zone trouble entre document purement opérationnel et images de cinéma. Cela dit, on trouve aussi parmi ces commentaires des analyses critiques, des gens qui doutent de la légitimité des opérations menées

repèrent que ce qui est décrit par tel soldat comme une Kalachnikov est peut-être autre chose... Les soldats n'ont évidemment pas le droit de publier ces images qui sont classées secret défense. Mais peu de gens, au fond, s'indignent qu'un tel spectacle puisse être largement diffusé sur le web. On s'y intéresse en cas de bavure, je pense par exemple à la vidéo révélée par Wikileaks et montrant un journaliste tué en Irak.

En renonçant à utiliser tout autre matériau que ces images, le film interroge puissamment la place du spectateur. On sent qu'il s'agissait de le confronter aux images pour interroger son propre regard...

Mon intention était, en effet, d'ausculter le pouvoir de fascination de ces images - à la fois sur le pilote, qui est le premier à les voir, et sur le spectateur. Il s'agissait, en somme, d'ajouter un autre terme qui serait le regard du spectateur. Car ces images relèvent par définition d'un regard appareillé, d'un œil-machine. Elles sont ce qu'Harun Farocki appelait des « images opératoires », soit des images au service d'une opération purement technique, militaire ou policière. C'est à ce regard qui ne sert qu'à viser et à tirer que je voulais ajouter celui du spectateur (et d'abord le mien).

Ce qu'il s'agit d'interroger, au fond, ce n'est pas seulement ce que le spectateur regarde, c'est l'acte de voir lui-même.

Oui, la force de ces images tient avant tout, je crois, à ce qu'elles relèvent de notre désir de voir, de ce qu'on appelle la *pulsion scopique*. Et c'est un film qui porte autant sur ces guerres que sur la question de ce que c'est que voir. J'ai en quelque sorte fait le pari qu'à force d'être confronté à ces séquences, le spectateur finirait par se voir les regardant.

Comment avez-vous rencontré ce pilote français, « Pierre V », à qui vous avez demandé de commenter les images ?

J'ai commencé à monter le film sans avoir recours à des témoignages extérieurs. Puis j'ai cherché à rencontrer un pilote, j'éprouvais le besoin de décoder avec lui la nature de ce regard militaire, en dehors de toute forme d'indignation morale. « Pierre V. », ce n'est évidemment pas son vrai nom, est intervenu assez tard dans le projet et j'ai réécrit le texte à partir de nos échanges. Je lui ai montré les séquences que j'envisageais d'intégrer au film. Lorsqu'il était impossible de distinguer certains détails ou de saisir le contexte, il a proposé ses propres interprétations. J'ai restitué nos dialogues aussi fidèlement que

possible, en particulier ce qu'il a pu dire de l'incertitude que les pilotes éprouvent face à ce qu'ils voient.

Ces discussions vous ont-elles donné le sentiment de comprendre différemment ces images ?

Elles ont validé en partie mes intuitions. Peut-être n'aurais-je pas continué le film si ça n'avait pas été le cas. Une de mes premières hypothèses était que ces images ont des propriétés esthétiques suscitant, chez le pilote lui-même, une forme de plaisir lié à la fascination. Il me fallait donc vérifier que c'était le cas. « Pierre V. » m'a dit par exemple qu'il avait fait ce métier parce qu'il aimait piloter, voler, voir le monde d'en haut : il trouve ça très beau. Il m'a également dit qu'il était régulièrement troublé par ces technologies de visionnage, par le fait qu'elles intensifient la brillance - notamment celle des étoiles. Son trouble esthétique m'a paru suffisamment concret pour me permettre de développer ce propos sans craindre que ce soit une hypothèse fantaisiste.

La fascination que vous évoquez, et dont « Pierre V. » vous a fait part, diriez-vous qu'elle est au cœur de leur mission, ou qu'elle est une distraction, un phénomène indu ?

Je pense qu'en réalité cela les perturbe, c'est une émotion qui surgit par effraction à un moment où ils ne devraient penser qu'à leur mission. J'ai remarqué qu'après le tir, les hélicoptères restaient souvent stationnés assez longtemps au-dessus de la scène de l'opération, au-dessus des victimes. Restent-ils pour s'assurer que les cibles sont vraiment mortes, ou parce que tout à coup ils *voient*, ils regardent, avec un détachement permis par le fait qu'ils sont en train de filmer - ce qu'ils n'auraient probablement pas fait s'ils avaient tué en face-à-face ?

C'est en effet la question que l'on se pose, devant le film, après l'explosion de la mine. On sent dans le regard « opératoire » une forme de sidération, ou de fascination...

Oui, et pour moi c'est un moment de basculement, un moment où soudain la caméra se détache du viseur, où les deux fonctions ne sont plus complètement confondues. Les pilotes sont alors témoins plutôt qu'acteurs.

Et l'on comprend dans la foulée que, pour « opératoires » qu'elles soient, ces images n'en sont pas moins des plans, c'est-à-dire des images regardées par quelqu'un.

Pour moi il y a en effet quelqu'un qui regarde, qui cadre, qui

scrute ce qui reste après l'explosion. À l'époque où Farocki évoquait le statut de ces images, les technologies étaient beaucoup moins développées, elles étaient très brouillées, on ne pouvait faire de gros plans... Désormais cet œil semble capable de tout, et notamment d'une puissance de zoom impressionnante. Je pense qu'on ne peut oublier qu'il y a quelque chose derrière la caméra, qu'une subjectivité est à l'œuvre. Et même si on était convaincu qu'il n'y a derrière ces caméras aucun sujet sensible, ce film aurait vocation à en créer un, puisqu'au bout du compte il consiste à soumettre ces images à d'autres regards que celui du pilote, des regards qui, précisément, ne sont pas opératoires. Montrer ces images dans une salle de cinéma est sans doute ma manière de résister à cette ambition d'annihiler toute subjectivité.

Il y a un autre élément troublant, que le spectateur ressent très fortement devant le film : c'est le silence auquel sont condamnés ces images et donc ceux qui sont visés.

C'est une dimension très importante. Nathalie Richard, qui incarne la voix du film, m'a confié que c'était pour elle l'aspect le plus troublant : la distance avec ce qui est regardé passe avant tout, dit-elle, par le fait d'être coupé du son. Les pilotes n'entendent en effet rien de ce qui se passe au sol. Et ce silence minimise d'une manière extrême l'existence de l'autre, de celui qui est visé, ils sont radicalement coupés de son expérience. Sans doute que la violence de ces images passe en grande partie par le fait que ce sont des images muettes.

Cela implique aussi que le seul organe auquel on demande de juger, c'est l'œil.

Oui, et la particularité de cet œil est qu'il peut voir sans être vu. Cette position évoque un plaisir pervers bien connu. Rien ne vient limiter ce voyeurisme des pilotes, aucun regard ne se porte jamais sur eux, ou c'est très rare. Ils sont ainsi entièrement soumis à un mouvement pulsionnel.

Plus on a la possibilité de voir, moins cela suffit...

Plus on regarde, plus ce qu'on voit nous échappe. Et c'est là, peut-être, que l'on retrouve ce point d'achoppement de tous les questionnements sur l'image : la mort. Voir des morts, ce n'est pas voir la mort, il ne suffit pas de voir des corps à terre. Dans le film, la mort ressemble à ce trou immense qui fait suite à l'explosion de la mine : plus rien, plus de trace sinon celle d'une absence. Les soldats, pour moi, ne voient pas vraiment la mort : ils voient, concrètement, des corps blessés qui scintillent, une

brutalité sublimée par la caméra. Et ce n'est pas rien que ça brille comme ça ! On a parfois le sentiment qu'ils continuent de tirer parce que la mort manque... Non seulement leurs actes sont rendus irréels par la distance, mais aussi par cette absence de limite : ils n'en voient jamais assez.

Voilà une question qui, d'ailleurs, se pose très frontalement au spectateur, qui ne pourrait supporter de voir toutes ces morts si elles n'étaient pas déréalisées comme elles le sont par ces images...

Je pense que pour celui qui regarde, la violence de ces images tient davantage à cette mise à distance qu'à leur violence réelle. Ce qui est effrayant, c'est d'être capable de les regarder. Parmi les spectateurs ayant vu le film, plusieurs m'ont dit que leur position oscillait entre une forme de tranquillité coupable à garder les yeux ouverts et un saisissement soudain. Ce saisissement n'advient que parce que le relai de leur imaginaire permet, à un moment, de concevoir ce qui s'est vraiment passé au sol et dont il n'ont eu qu'une représentation transformée, sublimée. Il n'est d'ailleurs pas impossible de trouver ces images belles, et c'est une chose qui m'a interrogée : cette étrange beauté qui jette un voile sur l'horreur.

Ces images, qui ont vocation à mettre la réalité à nu, ont en vérité tendance à délirer le réel, à l'halluciner. Vous citez dans le film un pilote qui dit qu'il lui faut régulièrement, aux commandes de son engin, se pincer pour être sûr qu'il ne rêve pas.

Absolument, et c'est une chose que l'on peut rattacher à l'esthétique du jeu vidéo, puisque l'on sait que l'armée recrute de plus en plus parmi les joueurs. Mais pour moi cela va plus loin. Avec ces images, on est au cœur du fantasme. Il y a une forme d'hallucination consentie, organisée par la technologie. À l'inverse de ce qu'on pourrait supposer, ces caméras pourtant très sophistiquées ne restituent pas la réalité de manière parfaitement clinique et lisible. La capacité des caméras thermiques à percer la nuit, à distinguer le corps de l'ennemi dans l'obscurité, à travers toute sorte de branchages et de buissons, crée finalement des images complètement irréelles, pleines de zones d'opacité et de brillance, des images qui semblent être le fruit d'une hallucination. À trop vouloir pénétrer le réel, à trop vouloir l'élucider, on finit par le délirer. Et même dans les séquences de fin, celles du jour faux, on a encore le sentiment d'être dans une sorte de rêve éveillé. Il n'y a donc pas, avec ces technologies, d'accès supplémentaire au réel. C'est quelque chose qu'on sait bien, de toute façon, quand on est cinéaste : il n'y a pas d'accès au réel.

C'est l'un des points, en effet, où ces images rejoignent l'image de cinéma, dont Walter Benjamin disait qu'elle relevait d'une « pénétration intensive du réel ». Il rappelait que « l'opérateur » de cinéma est avant tout quelqu'un qui pratique une « opération »...

Oui, et les pilotes, notamment ceux qui commandent les drones, sont eux aussi désignés comme des « opérateurs ». Je crois que si ces images n'avaient aucun lien avec le cinéma, il n'aurait tout simplement pas été possible d'en faire un film.

Comment avez-vous conçu le commentaire ?

Je tenais à ce que le texte laisse au spectateur la place de penser, que l'indignation ou la frayeur ne l'empêchent pas de regarder. Je voulais également qu'il soit aussi doux que ces images, paradoxalement, le sont, semblant remonter d'un cauchemar assourdi et lointain. Doux et incarné, c'est pourquoi j'en ai proposé la lecture à Nathalie Richard. La douceur de sa voix mêle quelque chose de lumineux et nocturne à la fois, qui pouvait accompagner ce sentiment de rêve éveillé. Je voulais que cette voix traverse le film comme un flux de conscience, en insistant sur la dimension paradoxale de ces images : plus on voit, moins on est sûr de ce qu'on voit. Il ne fallait pas trop en dire, mais je ne pouvais pas laisser le spectateur seul avec son effroi. Le texte a une fonction poétique - pas au sens où il revendiquerait un quelconque lyrisme, mais au sens où il crée des découpes et permet au spectateur de s'interroger sur son propre regard.

Vous menez, dans les derniers moments du film, un troublant décrochage : soudain un contrechamp apparaît, quand, aux images du pilote filmant sa famille, répondent les images prises au sol par la famille, filmant l'hélicoptère avec une petite caméra. Quelle fonction donnez-vous à ce moment ?

Il s'agit en effet du seul moment où l'on se trouve au sol, le seul où l'on quitte l'œil du viseur. C'est la vidéo d'un militaire américain, filmant sa famille dans une quelconque banlieue, alors que son hélicoptère est sur le chemin d'un entraînement. Il s'agissait surtout de créer, rétrospectivement, un saisissement relatif au fait qu'on n'avait jamais quitté le viseur jusqu'ici. Et bien évidemment, la chose troublante, c'est que soudain l'autre, cet autre qu'on ne voyait que comme une figurine, nous ressemble... Les séquences qui précèdent et qui montrent une famille jouer au ballon ont elles-mêmes été tournées au Canada. On revient ainsi peu à peu dans « notre monde », avec un effet de contamination de cette technologie du regard sur nos

sociétés. Mais surtout : ce contrechamp, précisément parce qu'il est le seul dans le film, est la preuve *a contrario* qu'il n'y en a pas le reste du temps, que ce regard technologique est par définition sans contrechamp. Il vient rappeler que le sujet du film est avant tout l'hégémonie des images du pouvoir, et que la nature même de ces images est d'être sans réciprocité.

Que disent ces images de nos sociétés « en paix », loin du théâtre des opérations ?

Je pense qu'il y a un lien de plus en plus étroit entre ces images et ce que devient le monde depuis que j'ai terminé le film. Le confinement n'a fait qu'accroître cette porosité, avec la « distanciation » et ces images de villes désertes et de citoyens surveillés. Au sujet de la loi Sécurité Globale qui fait débat depuis novembre, on insiste beaucoup sur l'article 24, en effet scandaleux, visant à interdire la diffusion d'images de policiers. Mais le reste du texte préfigure une société où nos corps seront entièrement livrés à la surveillance et aux caméras des drones. Il ne faut pas oublier que les guerres sont souvent le laboratoire de ce qui advient ensuite au monde. Un laboratoire en termes technologiques, mais aussi en termes d'exercice du pouvoir... La surveillance généralisée est déjà chez nous, la seule différence est que pour le moment elle ne tue pas.

Pour en revenir à l'exercice de la guerre, qu'est-ce que ces images ont changé, selon vous ?

Elles jouent un rôle évident dans la façon de se représenter l'ennemi. La suprématie s'impose brutalement à travers elles, l'asymétrie et la négation de l'autre. Et d'ailleurs quand les militaires en parlent, c'est souvent pour dire que cette asymétrie les gêne : pour eux, la guerre noble est dans le face-à-face, quand on risque sa vie autant que l'ennemi risque la sienne. Cette position est confortable pour les états-majors, dont la devise est « zéro mort chez nous » mais pas pour les soldats, parce qu'il n'y a plus de héros possible. Du fait de cette immunité, on les considère de plus en plus comme des lâches.

« Ces images, entend-on dans le film, reviendront nous hanter comme reviennent nous hanter les images de l'enfance. »

Les images de notre propre violence ont vocation à revenir nous hanter un jour. Peut-être est-il souhaitable qu'elles reviennent nous hanter. Et de toute façon, la nature-même de ce film est quasiment celle d'un film fantastique. Ces petites silhouettes ressemblent déjà à des fantômes...

Ils sont déjà morts.

Et il est donc plus facile de les tuer, probablement. Par ailleurs cela veut aussi dire qu'ils sont déjà en train de hanter le paysage. Ce sont, à proprement parler, des images hantées : on a reconstitué la réalité comme un film de fantômes. C'est en cela, aussi, qu'on ne peut pas supprimer la nuit : il en restera toujours des fantômes errants.

Pourtant le titre annonce : « il n'y aura plus de nuit »

Oui mais ce titre, au fond, devrait être : *on ne pourra pas supprimer la nuit*. Les tentatives de ces caméras de faire disparaître la nuit sont vouées à l'échec. Le faux jour ne supprime pas la nuit, puisque les étoiles continuent à briller. Pour moi il y a, à l'intérieur même de ces images, quelque chose qui vient leur résister : le fantôme de tout voir, de faire le jour sur toute chose ne peut être réalisé. « Il n'y aura plus de nuit », c'est la prophétie chrétienne, le début d'un verset de l'Apocalypse. La puissance divine, à laquelle se mesurent ici nos armées, c'est la lumière, et le pouvoir est toujours du côté des projecteurs. Quand, à la fin du film, on voit cette petite silhouette dérisoire avancer avec sa lampe de poche, on s'en étonne d'abord, puisqu'on a l'impression d'être en plein jour. Avant de réaliser que non, c'est bien la nuit, qui n'a pas disparu. Et tout espoir n'est donc pas perdu.

Propos recueillis par Jérôme Momčilovic.



« À TRAVERS CET ŒIL SOURD, LITTÉRALEMENT EXTRALUCIDE ET POUTANT TOUJOURS MYOPE, SE LIT L'HISTOIRE DE LA GUERRE AUSSI BIEN QUE CELLE DU CINÉMA. »

Jérôme Momčilovic.



TRAQUER LES CORPS

THERMOGRAPHIE ET BIOPOLITIQUE

À la lisière du visible, le réel et la fiction se dissolvent l'un dans l'autre comme la perception et l'hallucination. La question n'est plus alors de tracer une ligne de partage entre le visible et l'invisible, puisque le visible ne connaît virtuellement plus de limites.

Découverte en 1800 par Sir William Herschel, la thermographie mesure le rayonnement invisible du spectre électromagnétique, dont nos yeux ne perçoivent qu'une faible part. Ce rayonnement invisible s'appelle énergie thermique ou infrarouge. Ce que nos sens captent faiblement, la caméra infrarouge, elle, le traduit en données et le reproduit sous forme d'images.

Les premières caméras sensibles aux infrarouges ont été conçues au début des années 1940. Équipées de capteurs électroniques, elles étaient alors utilisées, sans grand succès, pour la défense antiaérienne. Ce n'est qu'au début des années 1970 que ces systèmes de vision nocturne ont réussi à produire des images thermiques en temps réel. À cette époque, l'armée américaine invente les systèmes infrarouges prospectifs (FLIR), des technologies de repérage et de navigation capables de détecter des objets jusqu'à 3 km. Ces caméras déjouent tous les obstacles visuels, nuit, brouillard, fumée, et seront logiquement utilisées pour des opérations de surveillance et d'intervention – en langage militaire, on dit « *find, fix, and finish* ».

Au cours des années 1990, les premiers drones à vision infrarouge de l'armée américaine survolent l'Afghanistan et l'Irak. L'un d'entre eux est ironiquement baptisé « Predator », en hommage au film de John McTiernan (1987), dans lequel il utilisait une caméra thermique pour reproduire la vision subjective d'une créature décimant des soldats d'élite. L'étrangeté de ce regard, incommensurable avec celui des humains, ne pouvait le rattacher qu'à une perception non-humaine, alien ou machinique. Les caméras qui devaient suppléer à nos sens les ont finalement supplantés pour traquer des corps semblables aux nôtres, piégés par leur propre chaleur. En collectant des données sur différentes populations de corps, les caméras thermiques agissent comme des instruments de contrôle biopolitique. La pandémie de COVID-19 a accéléré ce processus et autorisé son déploiement hors de l'espace-temps de la guerre au nom d'un principe sanitaire. Plus aucune profondeur ou surface n'arrête ou ne reflète cet œil sans regard. Étrange paradoxe que celui de cet œil omnipotent de la caméra thermique auquel rien n'échappe : ces silhouettes lumineuses qu'il matérialise à la surface des écrans rappellent à leur spectateur sa propre vulnérabilité.

Alice Leroy

LA SOLITUDE DE L'ŒIL MILITAIRE

Il ne suffit pas de voir pour juger ! Le spectateur le comprend rapidement en passant derrière la caméra des militaires, censée augmenter leurs capacités visuelles pour identifier « l'ennemi » et dépister les comportements suspects, lors d'opérations aériennes au Moyen-Orient.

Si l'on peine à voir et encore plus à comprendre ce qui se joue dans la ligne de mire, c'est parce que les images ne parlent pas d'elles-mêmes selon l'expression consacrée. L'œil profane et celui des militaires ne voient pas la même chose et ne sont pas convaincus de la même manière par ce qu'ils voient. Ce que les images donnent à voir est construit, en l'occurrence par ce que les militaires y voient et pensent devoir y voir.

Cette interprétation de la réalité repose toutefois sur une vision partielle : certains éléments des scènes observées subissent un effet de loupe et ce qui se passe hors champ des caméras n'est pas interrogé. La thèse d'une substitution progressive du contrôle humain par le recours aux technologies de pointe, censées régler les failles humaines, est ici sérieusement remise en cause : c'est l'humain qui actionne la caméra et fait « parler » les images. Le film d'Éléonore Weber nous rappelle que la technologie est (encore) peu autonome. Elle dépend de celui qui l'utilise et suppose toujours d'activer des savoir-voir, reconnaître, convaincre. Malgré tout, la croyance commune dans la « vérité » des images, dont on ne pourrait plus se passer, semble solidement ancrée. *Il n'y aura plus de nuit écorne un peu plus ce mythe.*

L'œil civil ne saurait comprendre ce que l'œil militaire entrevoit avant d'engager le feu.

Cette solitude de l'œil militaire, incompris, nous rappelle combien l'institution militaire n'a de cesse, aujourd'hui comme hier, de se draper dans les plis d'une autonomie et d'une spécificité radicale dont nul autre qu'un militaire ne pourrait rendre compte. Seuls pourraient « voir » ceux qui, à terre ou dans le cockpit, travaillent à collectivement construire et légitimer la suspicion qui ici arme le regard. Le temps de l'action ne semble pas autoriser de doutes ou de remises en cause.

Mais on entrevoit aussi, dans ces échanges entre le militaire et la cinéaste que, à distance du théâtre des opérations, d'autres grilles de lecture laissent filtrer des doutes. C'est bien en aval des tirs et des images chancelantes que se dessine une certaine solitude du soldat.

Quand l'institution, les pairs et leurs échanges ne sont plus en mesure de fabriquer les sous-titres qui justifient les tirs et les éliminations, le salon familial devient le théâtre de doutes.

Le « raffinement des tirs » dont peuvent s'enorgueillir, en situation, les soldats professionnels, semble difficilement pouvoir être exporté hors du théâtre des opérations extérieures. Restent le doute et les silences de ce militaire que l'on sent ponctuellement travaillé par une absence de reconnaissance tout à la fois sociale et institutionnelle : « ne plus être accueillis nulle part comme des héros ».

Elodie Lemaire, maîtresse de conférences en sociologie à l'Université de Picardie Jules Verne, et chercheure au CURAPP-ESS, a notamment publié *L'œil sécuritaire, mythes et réalités de la vidéosurveillance*, Paris, La Découverte (coll. L'envers des faits), 2019.

Christel Coton, maîtresse de conférences en sociologie à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne, et chercheure au CESSP, a notamment publié *Officiers. Des classes en luttres sous l'uniforme*, Marseille, Agone (coll. L'ordre des choses), 2017.





ÉLÉONORE WEBER

autrice, metteuse en
scène & cinéaste.

Après des études de lettres et de philosophie politique à l'EHESS, elle occupe un temps un poste d'assistante parlementaire avant de se consacrer pleinement à la création.

Jusqu'ici, sa démarche a tour à tour exploré les langages scénique et cinématographique. Ses pièces et ses performances ont notamment été créées au Festival d'Avignon, au TNB pour *Mettre en Scène*, au Théâtre de la Bastille, à la Grande Halle de la Villette ou encore au Centre Pompidou pour le Festival d'Automne.

Durant quelques années, elle s'est associée avec Patricia Allio autour d'un manifeste intitulé *Symptôme et proposition*. À travers leurs créations, mêlant théâtre et image, les deux artistes se sont donné pour tâche d'investir certains impensés de notre époque.

Pour le cinéma, Éléonore Weber a réalisé un court et un moyen métrage de fiction, *Temps morts* et *Les hommes sans gravité*, sélectionnés dans de nombreux festivals. Elle a également réalisé un documentaire, *Night Replay* (Arte - La Lucarne), tourné au Mexique. Celui-ci repose sur un principe de reconstitution conçu à partir d'un jeu de rôle inventé par des migrants.

L N'Y AURA PLUS DE NUIT 2020, 76min

Produit par Gaëlle Jones/Perspective Films
*Mention spéciale du Prix de l'Institut Français et
Prix des Jeunes au Cinéma du Réel 2020*

NIGHT REPLAY 2012, 80min

Arte - La Lucarne
Écrit avec Patricia Allio
Produit par Christophe Gougeon/Atopic
*Sélectionné au Festival Entrevues de Belfort,
Hors Pistes Centre Pompidou, CPH:DOX Copenhagen,
RIDM Montréal...*

LES HOMMES SANS GRAVITÉ 2007, 40min

Produit par Emmanuel Chaumet/Ecce films
*Sélectionné au Festival Entrevues de Belfort, IndieLisboa,
Festival du cinéma de Brive, Côté Court Pantin,
Hors Pistes Centre Pompidou.*

TEMPS MORTS 2005, 20min

Produit par le GREC
*Sélectionné au Festival Entrevues de Belfort,
Côté Court Pantin, Cinemed Montpellier...*



LISTE TECHNIQUE & ARTISTIQUE

Réalisé par **ÉLÉONORE WEBER**

Texte dit par **NATHALIE RICHARD**

Montage **CHARLOTTE TOURRÈS, FRED PIET &
ÉLÉONORE WEBER**

Montage son **CAROLE VERNER**

Mixage **IVAN GARIEL**

Étalonnage **ISHRANN SILGIDJIAN**

Produit par **GAËLLE JONES, PERSPECTIVE FILMS**

En partenariat avec **HORS PISTES - CENTRE POMPIDOU**

Avec le soutien du **CNC** (Fonds d'aide à l'innovation audiovisuelle &
Avance sur recettes après réalisation)

