

Q&A Festival Interview with the director of *SILHOUETTES*, Yannik Ruault.

About the Film & Its Origins

What inspired you to make *Silhouettes*?

The starting point was the idea of perception as something alive — not just a way of seeing, but a process that breathes, expands and contracts. I wanted to create a film where the viewer experiences perception itself, rather than a story about perception. The setting of the Consular House in Edinburgh brought a quiet, intimate atmosphere that felt perfect for this kind of exploration.

Who are the two characters, and what is their relationship?

They are the French Consul and his female friend. Their relationship is intimate but not defined in conventional narrative terms. They are companions in perception. What matters is how their presence activates the space, the light, the silence. They are not “roles” — they are carriers of sensation.

Why the title *SILHOUETTES*?

Because silhouettes are the threshold between presence and absence. They are bodies without details, memories without faces. The film exists exactly in that space — between what we see and what remains invisible.

Aesthetics & Style

Your film is visually very still. Why this choice of fixed camera?

Stillness allows the emergence of what haunts silences: a changing light, a breath, a chance to “let the shadows speak.” When the frame remains still, the viewer’s attention is sharpened. Stillness becomes a form of inner movement.

But you also include sequences with movement — handheld camera. How do these sequences contrast?

They mark transitions in perception. The opening shot, handheld camera, of the consul’s friend in the garden, is the first breath, the awakening of the gaze. The subjective shot during the reading of Paul Eluard’s poem is the embodied memory of the consul’s friend—then their two voices intertwine (those of the consul and his friend), revealing the consul’s desire and foreshadowing the final scene. The finale is the synthesis, a moment when perception becomes fluid and circular. The movement is significant because the majority of the film is calm and static.

Why use monochromatic filters and RGB separations?

These effects come from the physiology of the eye. I wanted to create a “retinal cinema,” where colours behave like photoreceptor layers. When the image becomes monochrome or splits into RGB components, it’s as if the film is revealing the internal machinery of perception.

The film uses superimpositions. What do they express?

Superimpositions allow different layers of time and memory to coexist. It’s like watching a thought happen. The image carries both the present and what haunts the present.

Sound & Rhythm

The tram sound reappears throughout the film. What does it represent?

It's the pulse of the film. It's both a real sound and an internal rhythm. It connects interior and exterior spaces and gives the film an underlying pulse – like a heartbeat. It is also a mechanical sound, like a dramatic counterpoint, thus supporting the consul's troubled inner state. It also embodies the idea of travel, both that of his departed friend and the more internal journey of the film itself.

Why include breathing and vocal textures?

Breathing is the most organic sound we have. It makes perception physical. The vocal layers, especially when fragmented, act like emotional particles — not dialogue, but presence.

The film is quiet. Is silence important for you?

Absolutely. Silence is a space where perception expands. It's the moment when the viewer can feel the image instead of just watching it.

Narrative vs. Perception

Some viewers say the film is abstract. How do you respond?

I think it's concrete — but in a different way. Instead of telling a story with events, it tells a story with sensations. It's abstract only if we expect traditional narrative. But if we watch with the body rather than with expectations, it becomes very tangible.

What role do symbolic objects play?

They act as memory cells within the film. The teddy bear represents traces of childhood, tenderness, and a certain nostalgia. The mirror and its reflections represent self-perception, a perception that questions the individual and their space. Paul Eluard's collection of poems, his poem "The curve of your eyes encircles my heart...", represents vision translated into words, vision as a body of desires. The portraits represent collective memory within a private space – the portrait of General de Gaulle is part of the intimate history of this house, since he bought it in 1942. These objects circulate from one scene to another, organically connecting the whole.

What do you want the audience to feel?

I want them to feel that perception itself is alive — that seeing is not passive. If someone says, "The film made me pay attention differently," then the film has worked.

Organic Motion (the method)

What is "Organic Motion"?

It's a method of storytelling that I've developed over the course of my films. Based on the screenplay, I explore the film's rhythm and movement, which shape its perception. Organic Motion is a writing tool and a tool for critical analysis before production—between the screenplay (finished or nearly finished) and the storyboard—a kind of cinematic alphabet. This allows me to analyse and make the most of the film's cinematic essence, thus creating a unique body for each film.

How did you apply Organic Motion to *Silhouettes* specifically?

The organic structure of *SILHOUETTES* is inspired by the structure of the retina. It is a circular, cyclical, non-linear structure. Each sequence was conceived as a "perceptual cell," endowed with its own light, its own sound, and its own symbolic objects. These cells were then arranged like the parts of a body: they inhale and exhale, expand and contract. It echoes the idea of the cycle of life, a cycle in which we each have our own mission, our own adventure, to undertake.

Is Organic Motion a theory or a practical tool?

Both. It's a way of understanding perception and a way of building a film. *Silhouettes* is a good example because it is both a cinematic experience and a research-based experiment.

The Film's Themes

What is the emotional core of the film?

Intimacy through attention. The relationship between the Consul and his friend is quiet, delicate. Their presence opens a space where perception becomes tender and vulnerable.

Can you tell us more about the kung-fu scene?

This is a passage from the film, which can be seen as a climax. The kung-fu scene, practiced by the consul's friend, embodies the body, matter, but a state that is becoming fragile like the image that is dislocating, peeling away, altering its layers of colour, transparency, and light one by one, in a technique developed for this film that I named "multi-layered pictures".

The following scene, which takes place in a sort of bathroom, is just as intriguing...

This bathroom scene presents the consul's friend's body, rendered immaterial, a shadow of herself, her silhouette, in a scene of tender intimacy. This silhouette is veiled by retinal images, as if projected onto a screen – creating a *mise en abyme* of the cinematic gaze: "I'm watching a screened picture that shows me another screened picture."

Why is the film set in a consular house?

It's a place where personal and political histories overlap. A house that is both private and institutional. That duality reinforces the film's themes of memory, identity, and perception.

Audience & Interpretation

What if viewers interpret the film in totally different ways?

It's perfect. A perceptual film isn't meant to be decoded, but to be experienced. Each viewer brings their own memories and their own body to it... A friend told me the following: the consul who used to live in this house, and who has since passed away, had a friend with whom he shared a long correspondence, exchanging many poems... this friend also practiced kung fu... so perhaps this film can be seen as a staging of the ghosts that haunt this consular house? A dream that might resonate with Shakespeare's quote from *THE TEMPEST*: "We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a slumber."... Paul Eluard also lived in this house for a while.

How should one watch *Silhouettes*?

Slowly. With the same attention you might give to a painting or to music. Not looking for "what happens," but for "how it feels."

Final Thoughts

What do you hope remains in viewers after the film?

A shift in how they experience seeing. Even a small one. If the film leaves the sensation that perception is something alive — then that's the legacy I hope for.

Q&A Festival Interview **du réalisateur de *SILHOUETTES*, Yannik Ruault.**

À propos du film et de ses origines

Qu'est-ce qui vous a inspiré pour créer *SILHOUETTES* ?

Le point de départ était l'idée que la perception est un phénomène vivant, non pas une simple façon de voir, mais un processus qui respire, s'étend et se contracte. Je souhaitais créer un film où le spectateur expérimente la perception elle-même, plutôt qu'un récit sur la perception. Le cadre de la Maison consulaire d'Édimbourg offrait une atmosphère calme et intime, idéale pour ce type d'exploration.

Qui sont ces deux personnages, et quelle est leur relation ?

Il s'agit du consul de France et de son amie. Leur relation est intime, mais ne se définit pas selon les règles narratives conventionnelles. Ils sont compagnons de perception. Ce qui importe, c'est la manière dont leur présence anime l'espace, la lumière, le silence. Ils ne sont pas des « rôles », mais des porteurs de sensation.

Pourquoi le titre *SILHOUETTES* ?

Car les silhouettes sont le seuil entre présence et absence. Ce sont des corps sans détails, des souvenirs sans visages. Le film existe précisément dans cet espace, entre ce que nous voyons et ce qui demeure invisible.

Esthétique et style

Votre film est visuellement très statique. Pourquoi ce choix de caméra fixe ?

L'immobilité permet l'émergence de ce qui hante les silences, une lumière qui change, une respiration, de « laisser parler les ombres ». Lorsque le cadre reste immobile, l'attention du spectateur s'affine. L'immobilité devient une forme de mouvement intérieur.

Mais vous incluez également des séquences avec du mouvement — caméra à l'épaule. En quoi ces séquences contrastent-elles ?

Elles marquent des transitions dans la perception. L'ouverture, caméra à l'épaule, de l'amie du consul dans le jardin, est le premier souffle, l'éveil du regard. Le plan subjectif lors de la lecture du poème de Paul Eluard, c'est le souvenir incarné de l'amie du consul – alors leurs deux voix se mêlent (celles du consul et de son amie), révélant le désir du consul et annonçant la scène finale. Le final est la synthèse, un moment où la perception devient fluide et circulaire. Le mouvement est significatif car la majeure partie du film est calme et fixe.

Pourquoi utiliser des filtres monochromes et la séparation RGB ?

Ces effets proviennent de la physiologie de l'œil. Je souhaitais créer un « cinéma rétinien », où les couleurs se comportent comme des couches de photorécepteurs. Lorsque l'image devient monochrome ou se décompose en composantes RVB, c'est comme si le film révélait les mécanismes internes de la perception.

Le film utilise la surimpression. Qu'expriment-elles ?

Les superpositions permettent à différentes strates de temps et de mémoire de coexister. C'est comme assister à la naissance d'une pensée. L'image porte en elle à la fois le présent et ce qui le hante.

Son et rythme

Le bruit du tramway réapparaît tout au long du film. Que représente-t-il ?

C'est le pouls du film. C'est à la fois un son réel et un rythme interne. Il relie les espaces intérieurs et extérieurs et donne au film une pulsation sous-jacente – comme un battement cardiaque. C'est aussi un son mécanique, comme un contrepoint dramaturgique, soutenant ainsi l'état intérieur et troublé du consul. Il incarne aussi l'idée du voyage, celui de son amie partie et celui plus intérieur du film lui-même.

Pourquoi inclure la respiration et les textures vocales ?

La respiration est le son le plus organique qui soit. Elle donne une dimension physique à la perception. Les différentes couches vocales, surtout lorsqu'elles sont fragmentées, agissent comme des particules émotionnelles : non pas un dialogue, mais une présence.

Le film est silencieux. Le silence est-il important pour vous ?

Absolument. Le silence est un espace où la perception s'élargit. C'est le moment où le spectateur peut ressentir l'image au lieu de simplement la regarder.

Récit vs. Perception

Certains spectateurs trouvent le film abstrait. Qu'en pensez-vous ?

Je pense que c'est concret, mais d'une manière différente. Au lieu de raconter une histoire par des événements, cela la raconte par des sensations. Ce n'est abstrait que si l'on s'attend à un récit traditionnel. Mais si l'on regarde avec le corps plutôt qu'avec des attentes, cela devient très tangible.

Quel rôle jouent les objets symboliques ?

Ils agissent comme des cellules de mémoire au sein du film. L'ours en peluche c'est les traces d'enfance, la tendresse et une certaine nostalgie. Le miroir et les reflets c'est la perception de soi, une perception qui interroge l'individu et son espace. Le recueil de poème de Paul Eluard, son poème « La courbe de tes yeux fait le tour de mon cœur... », c'est la vision traduite en mots, la vision comme un corps de désirs. Les portraits c'est la mémoire collective dans un espace privé – celui du General de Gaulle c'est une partie de l'histoire intime de cette maison, puisqu'il l'acheta en 1942. Ces objets circulent d'une scène à l'autre, reliant l'ensemble de manière organique.

Que souhaitez-vous que le public ressente ?

Je souhaite qu'ils ressentent que la perception est vivante, que voir n'est pas passif. Si quelqu'un dit : « Ce film m'a fait porter un regard différent sur le monde », alors le film a atteint son but.

Organic Motion (la méthode)

Qu'est-ce que l' « Organic Motion » ?

C'est une méthode de narration et d'écriture cinématographique que j'ai développée au fil de mes films. En se basant sur le scénario, je recherche le rythme et le mouvement du film, ce qui en constitue la perception. L'Organic Motion est un outil d'écriture et aussi d'analyse critique du film avant réalisation – entre le scénario (achevé ou presque achevé) et le storyboard –, une sorte d'alphabet cinématographique. Cela permet d'analyser et de tirer le meilleur parti du corps cinématographique du film, de créer ainsi un corps unique pour chaque film.

Comment avez-vous appliqué le mouvement organique spécifiquement dans *SILHOUETTES* ?

La structure organique de *SILHOUETTES* est inspirée de la structure rétinienne. C'est une structure circulaire, cyclique, non linéaire. Chaque séquence a été conçue comme une « cellule perceptive », dotée de sa propre lumière, de son propre son et de ses objets symboliques. Ces cellules ont ensuite été agencées comme les parties d'un corps : elles inspirent et expirent, se dilatent et se contractent. Elle reprend l'idée du cycle de la vie, cycle dans lequel nous avons chacun notre mission, notre aventure, à mener.

Le mouvement organique est-il une théorie ou un outil pratique ?

Les deux. C'est une manière de comprendre la perception et une manière de construire un film. *SILHOUETTES* en est un bon exemple car il s'agit à la fois d'une expérience cinématographique et d'une expérimentation fondée sur la recherche.

Les thèmes du film

Quel est le cœur émotionnel du film ?

L'intimité par l'attention. La relation entre le consul et son ami est calme, délicate. Leur présence crée un espace où la perception devient tendre et vulnérable.

Pouvez-vous nous en dire plus sur cette scène de kung-fu ?

C'est un passage du film, qui peut être vu comme un climax. La scène de kung-fu, pratiquée par l'amie du consul, incarne le corps, la matière, mais un état qui se fragilise comme l'image qui se disloque, s'effeuille, altérant une à une ses couches de couleurs, de transparence et de lumières, dans une technique développée pour ce film que j'ai appelé « Image multicouche ».

La scène qui suit et qui se déroule dans une sorte de salle de bain est tout aussi intrigante...

Cette scène de Salle de bain met en scène le corps de l'amie du consul devenu immatériel, l'ombre d'elle-même, sa silhouette, dans une scène de tendre promiscuité. Cette silhouette se voile d'images de couche des rétines, comme projetées sur un écran – mettant en abîme le regard cinématographique « je regarde une image projetée qui me montre une autre image projetée ».

Pourquoi le film se déroule-t-il dans une maison consulaire ?

C'est un lieu où se mêlent histoires personnelles et politiques. Une maison à la fois privée et institutionnelle. Cette dualité renforce les thèmes du film : mémoire, identité et perception.

Public et interprétation

Et si les spectateurs interprétaient le film de manières totalement différentes ?

C'est parfait. Un film perceptif n'est pas fait pour être décodé, mais pour être vécu. Chaque spectateur y apporte ses propres souvenirs et son propre corps... Un ami m'a rapporté la chose suivante : le consul qui habitait auparavant cette maison, et qui est décédé aujourd'hui, avait une amie avec laquelle il partageait une longue correspondance, échangeant de nombreux poèmes... cette amie pratiquait aussi le kung-fu... alors peut-être que ce film peut se voir comme une mise en scène des fantômes qui hantent cette maison consulaire ? Un songe qui peut résonner avec la citation de Shakespeare dans *La Tempête* : « Nous sommes de la même étoffe que les songes, et notre vie infime est cernée de sommeil »... Paul Eluard a lui aussi vécu quelques temps dans cette maison.

Comment faut-il regarder *Silhouettes* ?

Lentement. Avec la même attention que vous porteriez à un tableau ou à de la musique. Non pas pour observer « ce qui se passe », mais pour ressentir « ce que l'on ressent ».

Pensées finales

Qu'espérez-vous retenir des spectateurs après la projection du film ?

Un changement dans leur façon de percevoir la vue. Même minime. Si le film laisse le sentiment que la perception est vivante, alors c'est l'héritage que j'espère laisser.