

les grignoux



Catherine Lemaire

Une analyse
en éducation permanente
réalisée par
le centre culturel
Les Grignoux



PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU une rencontre avec Céline Sciamma

Compte rendu de l'avant-première du film

Portrait de la jeune fille en feu

en présence de la réalisatrice Céline Sciamma et du public,
le 23 septembre 2019 au cinéma Sauvenière (Liège)

Une fois n'est pas coutume, nous avons un enregistrement *in extenso* d'une de nos rencontres cinématographiques, qui, en l'occurrence, a duré 40 minutes. Il nous a semblé important de la retranscrire dans sa quasi-intégralité (nous l'avons bien sûr nettoyée de quelques redondances), afin que lecteurs et lectrices puissent se rendre compte de manière précise du déroulement d'une de nos animations liées au cinéma.

Portrait de la jeune fille en feu

de Céline Sciamma
avec Noémie Merlant, Adèle Haenel, Luàna
Bajrami, Valeria Golino
France, 1 h 59, 2019

En effet, s'il est bel et bien question de cinéma, ce cinéma est ici parfaitement contextualisé : il s'agit d'expliquer comment on le fait, mais aussi pourquoi on le fait, ce qu'on tente, à travers un geste artistique, de dire, de bousculer, de penser.

L'on s'oriente très généralement, lors de telles avant-premières (pas systématiquement, il y a des réalisateurs moins diserts, moins réflexifs, mais ça reste une minorité d'animations lors desquelles il est quand même possible d'aborder l'un ou l'autre aspect plus sociologique de l'œuvre, même de manière basique), vers des réflexions sociétales et politiques, en plus des considérations esthétiques.

Cette avant-première illustre parfaitement le type d'échange qui suit une projection et en est un brillant exemple.

Il se déroule en deux temps, un temps de parole entre l'animatrice et la réalisatrice, et un temps d'échange entre la salle et la réalisatrice.

Portrait de la jeune fille en feu

Après *Bande de filles*, Céline Sciamma signe son premier film d'époque et nous offre une véritable leçon d'art sur le regard, le désir et l'émancipation féminine. *Portrait de la jeune fille en feu* est d'une beauté terrassante dans le fond comme dans la forme. Prix du scénario au Festival de Cannes 2019

Nous sommes au 18^e siècle. Marianne (Noémie Merlant), une jeune peintre, débarque seule sur une île bretonne. Elle est attendue chez une châtelaine pour une mission particulière : faire le portrait de sa fille Héloïse (Adèle Haenel), tout juste sortie du couvent et promise à un conte milanais qui ne l'épousera qu'après avoir vu son visage. La difficulté tient au fait qu'Héloïse résiste à ce mariage et refuse de prendre la pose. Marianne sera donc présentée comme sa dame de compagnie, et aura pour tâche d'observer Héloïse tout en conversant avec elle, de capturer chacun de ses traits à la sauvette au fil de leurs promenades.

Nous allons assister au rapprochement entre ces deux femmes, guidés par le regard de Marianne, peu à peu subjuguée par le visage d'Héloïse, mais dont les lignes lui échappent à mesure que sa fascination pour elle grandit.

Héloïse quant à elle est vivement intéressée par la vie parisienne de Marianne, par la singularité de son métier à une époque où les femmes artistes étaient si peu considérées, par cette liberté à laquelle elle ne peut prétendre.

L'histoire pourrait paraître classique si ce n'est qu'elle est entre les mains de Céline Sciamma qui en fait surgir les thèmes chers à son œuvre – l'éveil du désir, l'émancipation de la femme –, et ses leitmotivs en tant que cinéaste – filmer des personnages féminins forts dans un grand élan libérateur, tout en sublimant les actrices qui les interprètent. Ce faisant, elle nous offre une magnifique leçon sur l'art de regarder, évoqué ici par le rapport particulier, chargé d'érotisme, qui existe entre la peintre et son modèle. Céline Sciamma filme la naissance du désir, le sursaut amoureux, la tension érotique en toute subtilité. Une finesse pareille à la broderie que confectonne Sophie (Luàna Bajrami), la femme de chambre du château avec qui les deux femmes entretiennent une amitié s'inscrivant au-delà des rapports de classe.

Si elle a reçu le prix du scénario à Cannes, on saluera aussi la mise en scène de la réalisatrice, jouant subtilement sur la lumière et la composition des plans pour rappeler l'inspiration première du film, son cœur et son rayonnement : le tableau. Chaque cadre semble avoir été conçu, pensé selon l'esthétique des canons de l'époque. Et à l'intérieur de ce cadre, nous naviguons entre le feu ardent d'une passion, l'agitation des paysages bretons, et l'intensité d'une histoire qui nous harrera jusqu'à sa fin sublime.

Alicia Del Puppo, les Grignoux

QUESTIONS DES GRIGNOUX

1. Sur la manière de faire un film d'époque

C'était assez facile de dire non à la calèche, non à la petite horloge sur la cheminée, et donc de procéder par le vide en se disant que de toute façon cette histoire elle n'a pas été racontée. Et puis, le film serait quelque chose qui se dit en 2019. Il y avait assez peu d'envie de rentrer dans une certaine idée du cinéma d'époque. J'ai peu de références, j'agis un peu en primitive, en candide, en me disant que le film doit créer son propre présent.

Donc j'ai considéré que c'était le même travail que d'habitude, car un film c'est toujours la réorganisation du monde (même Ken Loach c'est une réorganisation du monde, il choisit ce qu'il regarde, ce qu'il ne regarde pas), ici c'est un niveau d'intervention encore plus grand puisqu'on va créer des costumes, construire des décors, et l'on a encore plus l'impression de fabriquer une langue et un imaginaire.

En revanche, j'ai pris très au sérieux les recherches. Je n'avais aucune envie d'anachronisme, de clins d'œil à la Sofia Coppola. Pourtant j'adore *Marie-Antoinette* !

Je sais aussi que dans mon film il y a des signes extérieurs de modernité, par exemple elles mettent les mains dans les poches, ce qui fait dire à d'aucuns que je me suis amusée avec les silhouettes, mais en fait non : à l'époque les femmes avaient des poches, puis au XIX^e siècle ça a été aboli, et la poche n'est toujours pas totalement revenue !

Voilà, cette avant-première est devenue un débat sur le vestiaire féminin (rires).

2. Sur les personnages : il y a beaucoup de femmes peintres à l'époque, ce dont on n'a pas forcément conscience, et, en même temps, tu ne t'es inspirée d'aucune et de toutes à la fois, c'est-à-dire que c'est assez rare de créer tous les personnages à partir de sa seule imagination (même s'ils sont très ancrés dans un contexte).

L'idée de départ était d'inventer les personnages, de se détacher justement des conventions des films en costume, qui sont toujours basés sur des personnages réels ou inspirés d'événements réels.

On aurait pu prendre une de ces deux peintres et demi qui ont « survécu », c'est-à-dire qui sont passées à une relative postérité, comme Élisabeth Vigée Le Brun ou Artemisia Gentileschi (enfin ça c'était quand même un peu avant), prendre leur corpus, et faire un biopic. Mais le côté destin exceptionnel d'une femme qui a renversé toutes les barrières, moi j'en ai un peu marre. Marre que c'est ce qui soit toujours demandé, des portraits de femmes fortes, comme si les autres ne valaient pas la peine.

Au cœur de ma recherche pour ce film, je me suis rendu compte (j'en étais totalement ignorante) qu'elles étaient très nombreuses à cette époque-là, ça a aidé d'ailleurs à ancrer le film dans une décennie précise. Elles étaient nombreuses à être connues, à être autonomes, à faire carrière, à exposer dans la galerie du Louvre, que vous voyez à la fin, et qui était un peu le Festival de Cannes de la peinture. Et du coup c'était d'autant plus important d'en inventer une pour penser à toutes.

Nous avons travaillé avec le regard bienveillant et expert d'une sociologue de l'art, plutôt que d'une historienne de l'art, pour fabriquer très précisément la sociologie de ce personnage, qui est totalement « dans les clous » de son époque.

3. Sur l'égalité. Elle est au cœur de chaque scène, c'est une égalité entre elles deux, mais aussi une égalité de classe.

J'avais envie de faire une histoire d'amour basée sur de l'égalité. Ça a l'air un peu absurde comme ça, mais qu'est-ce que ça veut dire en fait ?

Ça veut dire sortir des négociations, des conventions du discours amoureux, c'est-à-dire du conflit, des obstacles et puis aussi, souvent, de la domination, parce que dans un couple hétérosexuel, il y a quelqu'un qui a globalement plus de droits que l'autre, encore plus au XVIII^e, mais toujours aujourd'hui. En supprimant ce facteur, parce que ce sont deux femmes, il y a une dynamique d'égalité plus grande.

Là-dessus, il y a eu la décision de ne pas ajouter une dynamique de classe, alors que bon, elles ne viennent pas du même milieu, bien que chacune ait eu accès à l'éducation. Il y a aussi la servante, qui se retrouve à égalité avec elles dans une dynamique de sororité.

Après, on a encore ajouté là-dedans l'égalité intellectuelle ; elles sont toutes les deux intelligentes.

Tout ça, ça change un peu quand même au cinéma – ce n'est pas uniquement pour être politiquement impeccable, bien que ça fasse du bien, c'est une nouvelle sensation – parce que ça renouvelle les dynamiques de dramaturgie, de tension entre les personnages et que, dans cette question d'égalité, il y a pour vous, spectateurs, de la surprise, parce que ce n'est pas déjà écrit, on n'est pas dans les rythmes de l'habitude, on n'est pas dans des échanges prédéterminés par mille choses, y compris parfois notre appétit pour répéter des situations dans lesquelles on se sent bien.

Le cinéma c'est ça aussi, on aime bien les comédies romantiques où les gens se rencontrent dans l'ascenseur, il est beau, elle est belle, et on part tout de suite sur le principe du coup de foudre, on ne cherche pas à comprendre ce que c'est que de tomber amoureux de quelqu'un, qu'est-ce que c'est que la montée d'un désir, qu'est-ce que c'est qu'admirer la pensée de quelqu'un, son dialogue, sa répartie.

Mon film, par contre, choisit d'être de ce côté-là ! (applaudissements nourris)

4. Sur les comédiennes – comment tu les diriges ? Tu avais bien expliqué, quand tu étais venue présenter Tomboy, comment on travaillait avec les enfants, l'importance du jeu, et l'abandon du dispositif un peu formel lié au fait de filmer (pas de clap, etc.). Ici, bien sûr, c'est complètement différent, peux-tu nous expliquer ?

C'est un peu le truc qui est nul dans le film, les comédiennes, c'est pour ça qu'elles ne sont pas avec moi, c'est trop douloureux pour elles de se voir (rires).

À la base du projet, il y avait cette envie de retravailler avec Adèle Haenel et d'écrire le rôle pour elle, dans une partition qui s'appuyait à la fois sur tout ce que je sais d'elle et que vous savez d'elle – c'est une grande actrice contemporaine. Je voulais aussi, fondée sur la grande confiance que l'on a l'une envers l'autre, lui proposer une partition neuve, qu'elle allait pouvoir travailler différemment, une partition sur laquelle elle pourrait prendre des risques, y compris de poser sa voix plus haut, d'utiliser son visage différemment, de se mouvoir différemment. Ça faisait partie du plaisir d'aller dans le passé que de lui permettre de composer parce que c'est une actrice d'une intelligence et d'une technicité folle.

En face d'elle, je voulais une nouvelle rencontre, mais avec quelqu'un qui avait déjà de l'expérience et de la solidité : c'était Noémie Merlant.

Je l'ai d'abord rencontrée seule, je lui ai donné la réplique, j'étais le modèle.

Là, elle m'avait déjà beaucoup impacté. En plus il y avait ce regard, car quand vous donnez la réplique, vous n'êtes pas planqué derrière une caméra, et les yeux de Noémie Merlant, dans un film sur le regard, ça envoie !

Ensuite, quand je les ai réunies dans le même cadre, Adèle et Noémie, il y avait à la fois ce très grand contraste physique que je recherchais, et puis beaucoup d'égalité déjà entre elles, y compris l'égalité d'âge, de taille et d'intensité. Et une façon de collaborer, d'être assez solidaires. Quand les interprètes sont solidaires, elles peuvent prendre plus de risques.

La première fois que je les ai vues ensemble j'ai eu mon cœur qui s'est mis à battre, un truc de fou ! Et je me suis dit que le vôtre aussi, possiblement.



B. ÉCHANGE AVEC LA SALLE

1. Je veux vous rendre hommage, vous avez fait un chef-d'œuvre, vous avez mis tellement de poésie, d'émotions, c'est extraordinaire, je suis ébahie, c'est tellement magnifique, je ne sais pas quoi dire. Enfin un film fait par une femme, qui parle de la condition de la femme, notamment dans cette scène de l'avortement avec les enfants. Je n'en revenais pas qu'il soit possible de penser à cette scène en y intégrant un bébé, et que cette scène soit peinte. Pourriez-vous nous dire comment vous avez construit cette scène ?

Oui, avec cette scène de l'avortement, il y a deux choses que je voulais dire et montrer. D'abord il y avait l'idée de représenter un avortement, qui est une chose très rare au cinéma — enfin, il y a le film de Christian Mungiu qui a gagné la Palme d'Or en 2007, *4 mois, 3 semaines, 2 jours*, qui était un film autour de la question de l'avortement —, mais au final on a peu d'images, ce n'est pas représenté.

Mais je ne voulais pas uniquement le représenter, je voulais inventer une image qui allait s'intégrer à l'imaginaire du film, et cet enfant qui la console (ndlr : la servante qui se fait avorter) a cette vertu qu'on voulait donner au film : consolatoire.

Ce n'est pas parce que c'est une des premières fois qu'est représenté quelque chose qu'il ne faut pas se demander quelle est sa manière à soi de le faire, d'inventer une image.

Ensuite il y avait l'idée qu'on la représente (la scène de l'avortement) dans le film lui-même, et qu'on voit la peintre peindre la scène (d'ailleurs c'est Louise, la servante, qui dit à la peintre « regardez » pour pouvoir le représenter plus tard).

C'est ça qui a manqué dans le fait que les femmes n'aient pas eu l'opportunité d'être des artistes ou des artistes qui n'ont pas eu toutes les opportunités, c'est qu'on ne nous a pas transmis notre intimité. Il s'agit bien de cela, ne nous y trompons pas, bien sûr ça manque à l'histoire de l'art, leurs œuvres, parce qu'elles étaient belles et puissantes et intéressantes, mais surtout, on ne nous a pas transmis notre intimité, notre quotidien — l'avortement c'est notre quotidien — et ce sont des représentations qui manquent, c'est ce qui se passe quand il n'y a pas d'artistes femmes.

On est coupées, et donc isolées, dans la représentation de notre propre corps, de nos propres sensations, et c'est pour cela que c'est soulageant de construire ces images — enfin pour moi.

Pour moi, c'est ça aussi la responsabilité des artistes femmes, déjà d'y arriver, arriver à faire des œuvres, et puis inventer des stylistiques. Virginia Woolf, elle arrive, elle écrit un roman, elle révolutionne la littérature. Chantal Akerman, elle révolutionne le cinéma. Donc on n'est pas là pour prendre juste notre petite place, on n'est là parce que par ailleurs on a des trucs à dire et à inventer, surtout, qu'on veut sortir des conventions imaginées *pour* nous.

2. D'abord on pense que cet endroit est désert (cette île donc) et puis on se rend compte qu'il y a des femmes, qui surgissent, et puis on est complètement enveloppé, l'espace du film change totalement à ce moment-là, au moment où ces femmes se réunissent. D'où vient ce champ, cet espace ? Et comment vous avez construit cette scène, qui est risquée, puisqu'on passe du désert au peuplé, ça aurait pu faire « fausse note » et puis pas du tout en fait.

J'avais envie de polyphonie, de polyrythmie, mais qu'il n'y ait pas d'instrument. Je voulais aussi qu'il y ait l'idée de transe, l'idée d'un rythme soutenu. Cette scène est pensée comme une scène du quotidien, une scène de fête, des femmes qui se retrouvent dehors, et comme il fait froid elles font un feu. Et puis par ailleurs elles s'échangent des informations, elles sont herboristes, sages-femmes, etc.

C'est qu'on a appelé les sorcières, en fait : des femmes qui ont de l'autonomie, du savoir, qui se réunissent et qui boivent des coups.

Ensuite on raconte le quotidien de ça, puis on suggère tout cet imaginaire des sorcières en basculant dans ce champ qui est une forme de transe et de collectif qui accompagne et pousse les personnages dans leur élan amoureux.

Avec cette scène, effectivement, cette île, cet endroit, on regarde les choses de façon très concentrée. Pour moi il y a sur cette île des hommes, des chiens, du monde, mais il y a une décision de cinéma de regarder uniquement ces personnages-là, de faire croire que le monde a disparu. Parce que leur histoire elle ne peut exister qu'à l'abri du monde.

C'est pour ça qu'on ne montre pas les hommes, parce que si on met un homme dans le cadre, on raconte d'emblée le cadre : le regard auquel elles ne peuvent pas se soustraire. Et d'ailleurs quand le rameur revient à la fin, vous avez toutes et tous un peu les boules, alors que c'est juste un type dans une cuisine qui dit bonjour, sympathique par ailleurs, on ne lui en veut pas, mais c'est une mauvaise nouvelle, parce que c'est le retour à l'ordre.

Et ça, ce qu'on met dans le cadre et ce qu'on ne met pas dans le cadre, ce sont des expériences de focus, de zoom, d'attention, qui en fait nous déplace. Et c'est super rare de passer deux heures dans un monde sans hommes, mais en fait ils sont là, ils sont juste à côté, au bord du cadre, et les autres aussi, ces femmes dans cette scène que vous mentionnez.

En même cette scène, elle fait pivot, le film bascule ensuite dans un autre rythme et ne s'arrêtera plus, et, en même temps, il fait silence. Le but, c'est que vous entendiez les autres autour de vous respirer et être émus.

Et cette scène, c'est aussi la première fois qu'elles se sourient, et il faut attendre une heure vingt. Ça participe aussi à une forme de soulagement de cette scène.

D'ailleurs sur le plateau j'ai dû beaucoup me battre, on me disait chaque fois, mais tu ne veux pas qu'on fasse quand même une scène où elles sourient. Mais moi je voulais les montrer au travail et qu'elles

soient concentrées. Les femmes passent leur vie à sourire, c'est une in-jonction constante.

Donc quand elles se sourient, dans le film, ça veut vraiment dire quelque chose.

Quelqu'un m'a dit une fois « tiens c'est la première fois qu'Adèle Haenel, elle sourit au cinéma » (rires); mais pas du tout, mais c'est super qu'on ait l'impression que c'est la première fois !

3. Je voulais juste dire que j'ai été époustoufflé par la photographie et par l'usage de la lumière, c'est remarquable. Il y a des scènes de clair-obscur magnifiques, et dans la journée, le soleil qui caresse les cous, c'est superbe. Je n'ai pas d'autres souvenirs de ce genre de photographie.

Merci, on a beaucoup travaillé pour faire cette lumière, et évidemment, c'est le travail de la cheffe opératrice, Claire Mathon. Si vous avez aimé son travail, il y a le film *Atlantique* de Mati Diop qui va bientôt sortir.

On a décidé de donner beaucoup de temps – c'est-à-dire au cinéma, de moyens – à cette lumière. Ce n'est pas toujours évident pour le metteur en scène parce que parfois on peut attendre deux heures la bonne lumière.

On était dans un château qui était classé : nous ne pouvions donc pas accrocher de projecteurs et devions tout éclairer par l'extérieur, avec des plateformes, des grues, c'était Hollywood ! On réglait les projecteurs de l'extérieur pour que le plateau puisse être vide de projecteurs.

Et puis, en cinéma, et c'est ça qui est beau, c'est qu'on doit inventer des choses, des dispositifs pour faire de la lumière.

Tout l'enjeu de l'époque c'était la bougie, le bougeoir, le chandelier, le feu. On pourrait catégoriser les films d'époque en fonction de cette question : qu'est-ce qu'on fait de la putain de bougie ?! Est-ce qu'il y a un type qui la tient, est-ce que c'est juste un bras qui sort du mur, comme chez Cocteau, ou est-ce qu'il y a juste des chandeliers de ouf, des lustres, etc.

Il faut donc inventer des choses pour « faire bougie ». Parfois, pour juste une bougie qu'elle tient à la main, tout autour, c'est Noël ! (rires) Vraiment, c'est Noël, il y a des bougies dans des bols pour faire le miroitement de la flamme, le plateau devient un dédale ! Il y a eu trois morts par électrocution (rires) Paix à leur âme ! Mais c'est quand même moins que sur un film de Luc Besson, donc ça va !

4. D'abord merci de nous avoir offert un film de cette qualité-là. C'est très rare qu'un film européen raconte les relations entre femmes de cette manière-là, sans tomber dans les clichés. Je ne dis pas que c'est inexistant mais c'est rare. Est-ce qu'il y a une volonté de votre part de participer un peu à la création d'un « matrimoine », je dirais, d'histoires qui n'ont pas vraiment été très racontées avant ? Est-ce que vous voulez constituer un corpus pour l'avenir ? Je pense par exemple à une révolution faite au début du XX^e siècle par des femmes écrivaines qui ont discuté vraiment, d'une manière presque programmatique, de recréer consciemment une mythologie féminine qui n'avait pas été créée avant ? Vous inscrivez-vous dans cette démarche ?

Oui, mais ce n'est pas tant sur les histoires, bien que je m'y connaisse assez en scénario, que sur les images manquantes.

Il y a un courant à l'heure actuelle qui va vers ça, par exemple sur Wikipedia, un courant très organisé, public, qui cherche à créer un maximum de fiches de femmes qui ont compté. Il y a déjà une belle arborescence, mais avec pas mal de trous aussi : sur certaines fiches, la seule chose qu'on sait sur ces femmes, c'est leur date de naissance et de mort. Pourtant, elles ont l'air d'avoir fait plus que ça.

Par contre je ne cherche pas tellement à faire des images pour le futur mais à impacter le présent. Mais c'est sûr qu'en faisant un film on travaille pour le temps.

Un des trucs qui m'a rendu le plus heureuse, c'est d'avoir travaillé avec cette sociologue de l'art que j'ai déjà évoquée, et qui, lorsqu'elle a vu le film, a été émue de voir aussi précisément ces femmes sur lesquelles elle travaille, alors qu'à la base elle craignait que ce soit un peu « madame la marquise ». Et ça, je crois que ça opère.

Le but c'est vraiment de mener une bataille culturelle. Moi, je suis obsédée par les récits et les images qui nous manquent, et donc il faut aussi que ces images soient inventées, pour ne pas travailler uniquement sur l'histoire de l'art. Pour ma part, je fais quand même un film au présent, et ce n'est pas pour relativiser ce que je dis mais pour aller complètement dans ce sens-là.

5. Vous disiez que quand vous aviez filmé vos actrices vous aviez le cœur qui battait et c'est vrai que, par exemple, la scène finale est vraiment époustouflante au sens littéral du terme, elle est très prenante, très émouvante. On a ces Quatre saisons de Vivaldi qui sont tellement puissantes. Je me demandais si vous plongiez Adèle Haenel dans cet univers musical au moment de tourner cette scène, pour qu'on ressente à ce point cette communion avec la musique ?

Oui. On était dans un théâtre à Versailles dans la loge qui était celle de Marie-Antoinette, — comme ça, à l'époque, elle pouvait *gossiper*¹ — la loge où on ne voit pas le spectacle mais où on voit la salle. Et donc il n'y avait pas d'orchestre, mais il y avait la bande-son. Après, ça reste

1. Commérer, cancaner...

du cinéma, c'est-à-dire que pour filmer quelqu'un dans un siège on va mettre deux personnes à côté et puis on a un peu inventé au son.

C'était la scène où il y avait le plus de monde, de figuration, on était là pour y croire, c'est une scène extrêmement difficile à tourner, parce qu'il y a une grue, il faut s'approcher, ça dure 2'50 et il faut avoir le point. Vous savez le flou, au cinéma, il y a quand même toujours un type qui est là pour calculer la distance entre l'objectif et le personnage, c'est pas automatique, donc sur des plans comme ça c'est balaise d'avoir tout le temps le point. En plus, Adèle est « seule », moi je suis loin. On a tourné trois prises.

Cette scène, c'est un plan-séquence et je n'ai pas donné beaucoup de consignes à Adèle. Je lui ai expliqué quelques étapes, mais pas toutes. Je lui ai juste dit à un moment qu'il fallait qu'elle ferme les yeux, et à un autre moment qu'il fallait qu'elle prenne une inspiration. Et sinon le plan est composé de quatre étapes qui sont chronologiques mais dont le temps n'est pas vraiment délimité :

1. être émue d'entendre la musique ;
2. être émue du souvenir (à partir de cette musique) ;
3. être émue de cet amour perdu ;
4. être émue d'écouter la musique.

Mais c'est un plan pensé pour *vous* faire de la place. Pourquoi c'est un plan-séquence, pourquoi c'est si long (et qu'il vous empêche un peu de respirer) ? Parce que ça se dévoile comme plan de cinéma. À un moment elle regarde Héloïse, puis à un moment c'est vous, vous êtes dans ce siège, vous êtes au spectacle et c'est vous qui regardez Adèle Haenel qui joue cette scène, parce que c'est du cinéma, et alors qu'elle est émue par la musique, vous êtes émue par l'idée du cinéma. Et dans cette distance il y a de la place pour que vous, spectateur, vous pensiez à quelqu'un. Parce que je suis sûre que tout le monde pense à quelqu'un, et ça c'est beau.

Moi j'aime penser les fins des films comme quelque chose, plutôt qui se rapproche d'elle, comme quelque chose qui se rapproche de vous, où il y a de la place pour vous.

Et le film il est pensé comme ça globalement, il essaie d'avoir un autre regard sur les choses y compris parce qu'il essaie d'engager votre regard autrement, et que vous vous sentiez autorisé, jamais voyeur, toujours avec, et que vous puissiez partager l'expérience plutôt que d'être purement dans des questions d'identification, qu'il y ait toujours de la place pour vous et que votre regard soit actif.

Et ça passe aussi par votre écoute, bien sûr. Qui, je crois, dans les salles que j'ai rencontrées, est toujours très intense, parce qu'il y a une qualité de silence incroyable et que ça fout la pression, quoi !

POUR NE PAS CONCLURE...

Comme on le devine, cet échange avec la cinéaste Céline Sciamma aurait pu encore se prolonger, même si la soirée était déjà bien avancée. En soi, il constitue une analyse approfondie du film en articulant de manière originale le point de vue cinématographique à une réflexion féministe et sociétale, tout en explicitant l'actualité de son propos alors que l'histoire mise en scène semble appartenir au passé.

L'entretien révèle en outre une dynamique qui reste souvent inaperçue au cinéma et que l'on pourrait résumer ainsi : la vision d'un film ne s'achève pas avec la fin de la projection et le défilé du générique ; un film — surtout quand il impacte les spectatrices et spectateurs — est une invitation au dialogue, dialogue avec les autres spectateurs et spectatrices, ne serait-ce qu'en buvant un verre après la projection, dialogue avec soi-même si l'on est plus solitaire, dialogue avec l'auteure du film quand c'est possible comme lors de cette rencontre.

Ce type de rencontre est sans doute particulièrement formateur dans la mesure où le point de vue de la cinéaste est — par son parcours, par sa formation, par son travail... — tout à fait différent de celui du public qui voit seulement un « produit fini ». Ce point de vue de l'auteure n'est pas en outre explicité en tant que tel dans le film et doit être inféré par les spectatrices et spectateurs. Il peut s'agir d'idées (au sens large) mais aussi de tout ce travail en amont qui se fait de manière souvent intuitive, sur le moment, mais qui permet de comprendre les choix effectivement posés. L'exemple de la lumière abordé au cours de la rencontre est particulièrement significatif dans la mesure où cet aspect est certainement perçu par le public mais est très rarement pensé en tant que tel (si, du moins, l'on n'est pas photographe, cinéaste ou éclairagiste).



CENTRE CULTUREL LES GRIGNOUX
(ÉCRAN LARGE SUR TABLEAU NOIR)
9 rue Sœurs de Hasque B 4000
Liège (Belgique) 32 (0)4 222 27 78
contact@grignoux.be
<http://www.grignoux.be>

Une analyse publiée avec le soutien
d'Europa Cinemas, une initiative du
programme Media des Communautés
Européennes,
de la Ville de Liège,
de la Région Wallonne,
de la Fédération Wallonie-Bruxelles, en
particulier de l'Administration Générale
de la Recherche scientifique, Service
général du pilotage du système éducatif
et du Service de l'Éducation permanente



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



CONSEIL SUPÉRIEUR
de l'ÉDUCATION et des MÉDIAS



Wallonie



On remarquera encore à ce propos que les interventions du public sont en général caractérisées par un ressenti intuitif et émotif: les réponses de la cinéaste permettent alors de donner sens de manière développée à ce ressenti. Bien entendu, de telles réponses ne constituent pas la « Vérité » du film, ni encore moins celle des réactions personnelles des spectateurs ou spectatrices, mais elles apportent un point de vue élaboré sur des éléments du film dont la genèse reste généralement inaperçue. Comme on le constate à plusieurs reprises, les analyses de la cinéaste ne sont jamais purement « formelles », et elles articulent constamment la « forme » et le « fond », le travail cinématographique et la réflexion sociale, historique et féministe.

Enfin, la rencontre permet un dialogue avec le public qui se différencie nettement des interviews éventuellement publiées dans la presse. Alors que celles-ci sont en effet orientées par le point de vue des journalistes spécialisés, il s'agit ici de favoriser l'expression de personnes dont les préoccupations individuelles et sociales sont multiples et diverses.

