

MON TRAVAIL, C'EST D'ÊTRE DANS MA CHAMBRE

Entretien avec Céline Sciamma

*À l'occasion de la sortie aux Pays-Bas de son nouveau film *Petite Maman*, Céline Sciamma a accordé un entretien à l'Alliance Française d'Amsterdam. Dans la bibliothèque de l'Ambassade Hôtel près du Herengracht à Amsterdam, la réalisatrice française nous a parlé du conflit comme ressort scénaristique, du cinéma « qui frime » ou encore de l'expérience de tournage en studio.*

***Petite Maman* décrit une relation très complice entre une fille et son alter ego, qui se révèle être sa mère au même âge. Et vous, quelles étaient vos peurs, vos envies, votre « panthère noire » ?**

Je pense que ce portrait d'enfance, il le raconte. C'est un film qui est assez intime dans ses personnages et dans ses espaces. L'histoire est dans une espèce de réalisme magique, voire de science-fiction sentimentale qui évidemment n'est pas mon histoire. Je n'ai pas eu la chance de rencontrer ma mère enfant dans les bois [rires].

Mais j'ai tourné dans ma ville natale, la ville où j'ai grandi, dans les bois où je faisais des cabanes. J'ai construit cette maison, le film a été tourné en studio et j'ai construit, dessiné cette maison avec mes collaborateurs et collaboratrices comme une forme de reconstitution des intérieurs de mes deux grands-mères en faisant une espèce de fusion, comme ça.

Et cette petite fille, oui, sans doute qu'elle me ressemble, même si j'ai vraiment essayé de créer un film intemporel. C'est à dire qu'un enfant de 2021 peut tout à fait considérer que c'est son histoire. Mais un enfant des années 80 et 90 se réglera, parce que c'est ma génération et le film en a l'atmosphère. Mais j'avais vraiment envie de rendre hommage à cinquante ans de vestiaires enfantins, cinquante ans d'intérieurs français. Et j'espère que voilà, ces placards escamotés, leurs contenus, que toutes ces atmosphères et même ces sons, sont une culture commune de l'enfance dans laquelle tout le monde peut retrouver de soi.

Dans vos films, les décors et les costumes sont aussi méticuleusement choisis que les dialogues ou l'angle de la caméra. Le travail que vous aviez fait sur leur conception étaient brouillé pour que l'on puisse identifier plusieurs époques, pas une précisément.

C'est ça, exactement. En plus, on construit tout [en studio] donc on choisit le moindre interrupteur. On a ce désir que cet interrupteur puisse exister dans les années 60 mais qu'on puisse aussi le trouver, en faire l'acquisition aujourd'hui.

Donc c'est des contraintes qui sont celles d'un voyage dans le temps, dans un film de voyage dans le temps qui ne se passe pas dans une seule époque. C'est assez contre-intuitif mais je crois que c'est ce qui fait la singularité du film.



Bien souvent [le cinéma] nous fait vivre les choses à l'avance.



Dans *Petite Maman*, il n'y a pas de conflit. Les relations sont - à l'exception de la tension sous-jacente entre les parents - toutes apaisées. En comparaison avec *Tomboy* où les relations parents-enfants sont très verticales, ici les relations sont presque basculées, à pied d'égalité. Comment cette approche horizontale, non-conflictuelle des relations, vous est-elle venue ?

Effectivement, c'est un chemin de film en film où je tente de trouver une façon de créer de la tension, du suspense qui ne soit pas uniquement fondé sur le conflit ou la négociation entre les personnages.

D'autant plus quand on écrit pour des enfants, un film qui est aussi destiné aux enfants. Surtout pour



que enfants et adultes puissent le voir à égalité, puissent partager la même expérience de cinéma, sans niveau de lecture différent, vraiment dans une grande égalité, dans une grande horizontalité.



Dans les studios à côté des nôtres, il se passait des choses épiques !



Le film fait même le trajet de passer de la verticalité à l'horizontalité, c'est peut-être sa première magie. Clairement, pour être inspirant, pour inspirer d'autres types de rapports, puisque le cinéma a une grande responsabilité dans la façon dont il inspire nos vies, parce que bien souvent il nous fait vivre les choses à l'avance. Donc voilà, on va voir des gens tomber amoureux avant de tomber amoureux, on va voir des

gens, des personnages s'aimer, se construire, se confronter à leurs désirs d'abord sur un écran avant de pouvoir soi-même passer à l'acte. Donc c'est très important, quand on parle de nouvelles représentations. En réalité on parle de nouvelles inspirations, de nouvelles dynamiques et encore plus avec les enfants où dans la collaboration avec les enfants acteurs, je n'ai absolument pas envie de les mettre dans les situations de violence. Je l'ai fait, dans mon passé et ce n'est pas du tout agréable. Il y a des choses qu'on ne ferait plus. Et dans *Tomboy* il y a même de la violence physique. Je n'ai pas tellement apprécié tourner ça, et maintenant j'essaie aussi de m'écouter, de tourner des scènes que j'ai envie de tourner, dans lesquelles on se sent bien.

En fait le cinéma frime beaucoup, il y a comme un défi à créer de la violence, à créer du carambolage, c'est même un peu comme ça qu'on pourrait assoir sa crédibilité de metteur en scène, rentrer dans une histoire du cinéma comme un lieu d'épate, un lieu d'action, de surenchère d'action et moi j'essaie de développer un autre axe qui se fonde sur les opportunités.



On ne porte pas que notre enfance, on porte aussi l'enfance de nos parents.



Sur les opportunités de partager du temps, de partager du sentiment, et c'est sûr que quand on s'épargne le conflit, il y a la possibilité d'une très grande surprise. Parce que si les personnages sont d'accord, alors l'aventure prend un autre niveau. J'avais à cœur dans ce film – parce que c'est un film sur la famille, sur les rapports familiaux, intergénérationnels - de vraiment ouvrir des nouvelles mythologies affectives. On est quand même tous et toutes en train d'analyser nos structures familiales ou nos rapports affectifs au prisme de mythologies très anciennes, qui sont des histoires qui ont des milliers d'années. On va prendre Œdipe comme exemple le plus cliché, le plus opérant. Ce sont des relations familiales conflictuelles. On est en train d'apprendre à se comprendre, à se pardonner et à se soigner à travers la rivalité affective en disant : la famille c'est la rivalité affective. Et ça c'est une mythologie.

Si d'un coup, plutôt que de se transmettre nos enfances traumatiques ou nos enfances heureuses, on crée une mythologie où on se regarde, on partage du temps ensemble, on se comprend dans des dialogues qui sont honnêtes, profonds, où tout le monde donne toute son intelligence et où il n'y a pas de mauvaise foi, on est clairement dans la fiction. Moi, je fais de la fiction.

Nelly et Marion construisent des souvenirs ensemble. La scène au lac de Cergy, renforcée par la musique qui dit « être un enfant avec toi » juste avant qu'elles ne se séparent semble être l'un de ces souvenirs inoubliables que nous avons de notre enfance. Cela m'a fait penser à cette scène avec Marianne et Héloïse dans *Portrait de la jeune fille en feu* lorsqu'elles partagent les moments dont elles vont se souvenir, les recréant ainsi, leur donnant de nouvelles significations. Dans votre cinéma, les

souvenirs ne sont-ils donc plus une question de chronologie ?

Oui, complètement. Le film cherche aussi à créer un voyage dans le temps, non pas comme une possibilité de visiter le passé ou d'en apprendre sur son futur selon les deux positions des personnages, mais vraiment comme l'opportunité d'un temps partagé. Donc, si on a l'occasion de partager du temps - par exemple là, nous avons l'occasion de partager - qu'est-ce qu'on en fait ? Alors ce n'est pas tant que l'on se fabrique des souvenirs, mais c'est la question de comment ce qu'on a partagé va nous animer. Comment ces souvenirs ne vont justement pas « passer ».

Il y a une petite bande dessinée de Snoopy, je suis une très grande fan de Snoopy [rires]. Schulz¹ est un très grand philosophe ! Et Snoopy questionne « pourquoi on appelle ça le passé, si ça ne passe pas ? ». Il y a l'idée de changer notre conception, de rendre à tout le monde son corps d'enfant. Parce que c'est du cinéma et c'est donc une expérience physique. Et de se dire : mais pourquoi est-ce que l'on fait comme si l'enfance appartenait toujours au passé, comme si l'enfant que nous étions était mort ? Alors que c'est le même corps ! C'est presque du déni de notre vieillesse.

Ça veut dire quoi, que cet adulte-là va ensuite mourir au profit d'une vieille dame ? Ici, il y a cette idée de créer plutôt de la fluidité, de la continuité, de considérer qu'on est la même personne qui vieillit.

Il y a vraiment l'envie de redonner à l'enfance toute sa force, et donc pas en célébrant son innocence ou son caractère éphémère, mais au contraire, en lui redonnant tout : tout le sérieux, l'individualité, toute la puissance aux individus qu'on est enfant. On ne porte pas que notre enfance, on porte aussi l'enfance de nos parents !

Ça n'est donc pas de la nostalgie ?

Non, ce n'est pas de la nostalgie, mais par contre il y a un pouvoir consolatoire dans les souvenirs. Pour moi, les souvenirs sont chauds, les souvenirs irradient, les souvenirs brûlent. Ce n'est pas du tout un caillou dans la poche !

Après le retentissant *Portrait de la jeune fille en feu*, vous avez choisi de faire un film aux airs de conte fantastique, qui traite du deuil, de l'amour, de la communication entre les enfants et les parents. Pourtant, entre ces deux films très différents, on reconnaît un goût pour les

¹ Charles M. Schulz (1922-2000), dessinateur de *Snoopy*.



phénomènes d'apparitions, de disparitions. C'est surprenant après votre premier cycle cinématographique plus naturaliste. Cet attrait pour le fantasmagorique est-il récent ?

Je ne sais pas, en tout cas ce qui est récent, c'est que je me l'autorise. Je cherche autour des idées qui aient cette part de magie. Et je crois de plus en plus au fait que les films ont un pouvoir. J'essaie de mobiliser tous les outils du cinéma, de ne pas considérer qu'il n'y en a que quelques-uns qui sont à ma disposition. Ça peut être des irruptions fantastiques dans un film qui a plutôt l'air d'un film d'époque, ou ça peut être un argument... *Petite Maman* est un film avec un « *high concept* », comme on dit, qui pourrait être *remaké* par Hollywood comme à la fois une comédie ou une forme de *Retour vers le futur* enfantin. Et là, il y a une modestie du film. On pourrait pourtant moissonner ou rentabiliser cette idée si on veut, justement si on rentre dans les dynamiques de conflit, de paradoxe spatio-temporel.

On peut avoir cette idée fantastique, et par ailleurs la traiter de façon assez naturaliste, sans machine à voyager dans le temps. Tourner en studio : je n'ai jamais eu autant de machinerie, jamais eu autant de lumières. Tout ça pour filmer une petite fille qui mange des Chocapics ! Dans les studios à côté des

nôtres, il se passait des choses épiques, bon, des choses très théâtrales aussi. Mais on est dans du film d'époque, de la reconstitution, vous voyez, généralement il y a du pognon [rires] ! Là, c'est vrai que c'est un film qui devrait plutôt se tourner dans un appartement, mais on choisit de mobiliser les outils du cinéma comme dans un cinéma primitif. Je pensais aux pionnières du cinéma, à Germaine Dulac, à Alice Guy, à ces femmes qui ont inventé le cinéma de fiction et le réalisme magique dans des studios. Me dire que j'ai les mêmes outils qu'elles et peut-être que je peux avoir la même liberté aussi.

Vous parliez de *Retour vers le futur*, mais ici il n'y a pas de voiture ou de machine à remonter le temps. Il y a une mystérieuse forêt à la Tim Burton, mais la magie se cache surtout dans le montage. Comment avez-vous procédé pour le réaliser ?

Et bien justement, en considérant que la machine c'était le film et que la magie était dans la coupe, justement comme ce cinéma premier. Ça implique un film qui repose sur le montage comme effet de substitution et effet de magie. Mais en même temps c'est un montage qui s'écrit : les coupes sont vraiment écrites au scénario. Donc, ce n'est pas un film de montage dans le sens où le montage va

amener de la réécriture. C'est le montage comme écriture solidaire avec le script et la mise en scène.

Finalement, c'est un film qui se monte très facilement si ça marche. Mais là, c'est mon cinquième film, il est temps que ça marche ! Donc, on peut miser dessus. C'est un film qui ne se cherche pas au montage. Mes films se cherchent rarement au montage. J'écris assez précisément, c'est comme ça que j'aime travailler : à fabriquer la vie plutôt qu'à l'espérer sur le moment.

C'était mon film le plus facile à monter, en tout cas le plus rapide à monter. Mais oui, c'est des paris, parce que pour le coup on n'a pas de poignet, on est à l'os d'un principe. Mais il y a ces effets de magie qui marchent tout de suite au tournage. Il y a des effets de télétransportations notamment des corps ou d'un espace à l'autre qui sont uniquement liés à la coupe. C'est comme dans *Ma sorcière bien-aimée*, ça marche très bien ! Ça a fait ses preuves, ces trucs-là !

Vous êtes ici à Amsterdam, pour la sortie aux Pays-Bas de votre film. Le succès de *Portrait de la jeune fille en feu* a créé une communauté d'admirateurs et d'admiratrices de votre travail tout autour du monde. Votre relation au public étranger s'en est-elle transformée ?

Oui, bien sûr, ça change et ça a changé énormément de choses. Mais en fait j'ai enchaîné les deux films et entre-temps on est restés enfermés. La rencontre physique avec le public et le post-*Portrait de la jeune fille en feu* se fait donc ces jours-ci. C'est quelque chose que je suis encore en train de vivre.

C'est vrai que j'ai vécu une tournée internationale avec *Portrait de la jeune fille en feu* qui m'a fait rencontrer ce public. Puis il y a les réseaux sociaux, je reçois beaucoup de courriers de témoignages, je vois les initiatives de cette communauté.

Ce que ça m'a appris, et l'endroit où ça impacte mon écriture, c'est que les films ont du pouvoir, les films ont un impact culturel et sentimental sur les gens. Je reçois beaucoup de témoignages de gens qui ont changé de vie, soit parce qu'ils se sont mis à faire du cinéma, soit parce qu'ils sont tombés amoureux différemment, soit parce qu'ils ont quitté quelqu'un, soit parce qu'ils ont décidé d'assumer leurs désirs. Et que leur désir, c'était par exemple de devenir chirurgien du cerveau.

Oui, bien sûr que ça change, parce que quand je me suis lancée dans *Petite Maman*, je me suis dit : déjà on

sait qu'on va avoir une plus grande audience, qu'on va être plus regardé. On a plus de responsabilités, et puis se dire : quel impact ? Quel impact on veut avoir sur la vie, sur le cœur des gens, de quoi on veut parler ? Effectivement, le film a créé beaucoup d'adhésion, mais il y a eu aussi du rejet. Dans le grand *backslash*² que vivent les féministes il a évidemment pu prendre quelques coups. Comment fait-on en sorte que cette conception du cinéma, ou que la façon dont je fais des films, puisse irradier toujours plus, toujours plus fort. Comment faire entrer de plus en plus de gens dans le manège ? Qu'on ne laisse personne sur le bord de la route. J'étais très contente notamment de faire un film avec un garçon, par exemple, ce personnage de père. J'étais contente qu'à un moment - puisque les gens ont souffert qu'il n'y ait pas d'homme dans le film précédent - on puisse continuer notre chemin ensemble.

De quoi va-t-on consoler les gens cette fois, comment va-t-on parler de sentiment ? En regardant le sujet de la famille, de plusieurs générations de femmes : on sait qu'on est en train de regarder quelque chose qui n'est pas trop regardé, comme d'habitude. Cette histoire d'une petite fille qui traîne avec sa maman petite, franchement, quand elle m'est arrivée en tête, j'avais l'impression que... je suis sûre qu'elle existait déjà ! Elle n'est juste pas arrivée jusqu'à nous. Les histoires de mères et de filles, c'est Bergman, et pour le coup c'est intense, cruel. Et donc quand on sait qu'en plus il y a plein de cœurs battants : comment va-t-on s'adresser à ces cœurs battants, comment va-t-on en prendre soin, les animer ?



Puisque mes personnages sont essentiellement féminins, l'espace public se conquière.



² « contrecoup » en français.

Ça amène la question du regard dans le cinéma et l'importance du discours qu'on a. Dans une interview à la Berlinale vous disiez que « *queer readers are great readers* ». Ça me fait penser à Alice Coffin, à Virginie Despentes. Dans quelle mesure le fait d'être queer, d'avoir été un « *gay kid* » a changé ce regard-là, l'a sculpté, sans pour autant essentialiser ce que vous faites ?

De toute façon, c'est évident que les enfances queer nous mettent dans des dynamiques de lecture du monde avec plus d'investigation que la moyenne. On ne se voit pas, on se cherche, et en même temps on a l'impression d'inventer toujours quelque chose puisqu'on est seul. Ça nous met dans des dynamiques d'imaginaires et avec un appétit qui n'est pas comblé, qui fait qu'on peut se retrouver en position d'être créatif, de se donner, de créer.

Mais aujourd'hui, je me dis que toutes les enfances sont queer. La grande machine à nous soumettre commence à ce moment-là. Franchement, quand je vois ce qu'on fait au cœur des petits garçons, que ce soit des enfants queers ou pas queers, gays ou pas gays. Les enfants sont la grande classe des dominés, quel que soit leur classe. Plus ça va et plus on se rend compte que le système s'acharne sur les membres les plus rebelles le plus tôt, mais que finalement il s'applique à tous et à toutes.

Souvent, on retrouve vos personnages en duo sur un lit (*Naissance des Pieuvres, Portrait de la jeune fille en feu, Petite Maman*).

C'est vrai, il y a toujours des lits. Dans *Tomboy* il y a un long plan séquence où elle joue au jeu des portraits justement dans le lit. Toujours.



Il y a dans la chambre
la possibilité de
l'intimité, du secret,
et donc, d'être soi...



Pourquoi cette constante se retrouve-t-elle autant dans votre caméra ?

Globalement, parce que je regarde les « chambres à soi »³. Je fais des films en chambres qui en même temps ont des échappées dans l'espace public, qui sont toujours des aventures. Puisque mes personnages sont essentiellement féminins, l'espace public, de toute façon, se conquière.

Et il y a dans la chambre la possibilité de l'intimité, du secret, et donc, d'être soi... et d'avoir des personnages qui se confient. Moi, au final, mon travail, c'est d'être dans ma chambre. C'est depuis là qu'on modélise, quand même. En plus il y a une vraie dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les films et puis de l'intérieur *dans* l'intérieur. C'est-à-dire il y a la maison dans laquelle vous vivez avec les autres, et puis il y a votre chambre, si vous avez la chance d'en avoir une.

Et ces plans de lits, c'est aussi une façon de réunir les personnages dans le même cadre. Moi je ne suis pas trop dans des dynamiques de champ / contre-champ, comme celle que l'on vit là. Si vous étiez à côté de moi, cette scène n'aurait rien à voir, parce que vous seriez là, déjà. Donc c'est vraiment ce qui fait le dialogue, et comment on « réunit ». Et souvent, d'ailleurs, ce sont des *top shots*, notamment dans le *Portrait de la jeune fille en feu*, c'est-à-dire qu'ils sont faits du haut. Il y a quelque chose même graphiquement, qui met les personnages à égalité, dans l'échange. Par exemple, j'ai tourné *Bande de filles* en Cinémascope parce que tout d'un coup il ne s'agissait plus de deux personnages, mais de quatre.

Oui, la plupart de nos aventures sont en chambre, en vrai. Surtout considérant les derniers mois. Certes, on se reprojette dehors dès que l'on peut, mais on a habité nos chambres, et ça nous a changés.

Entretien réalisé le 2 septembre 2021
Propos recueillis par : Hélène Le Corre
Mise en page par : Xiao

³ Référence à l'œuvre de Virginia Wolf.