

Entretien

N147 ligne de fuite

L'idée est de faire quelques pas dans ton cinéma, avec modestie et subjectivité. Je m'arrêteraï en chemin, heurtant des idées, des thèmes, des images, des répétitions, des différences. Tu prendrais le temps de réagir. Bien sûr, les thématiques se noueraient mais on ferait après coup notre petit montage de questions-réponses.

Ami entends-tu, rien qu'un titre et quel titre. On est du côté de la résistance, par le titre, dès le début. La résistance, dès le début, est silencieuse. Je voudrais que tu parles du silence.

Tu écris le mot silence et me vient à l'esprit immédiatement une phrase de Pasolini qui revient comme un leitmotiv dans une pièce que je travaillais en atelier de théâtre il y a bien longtemps déjà « ET POURTANT PERSONNE NE PARLAIT », écrite en lettres majuscules, je me souviens, cette phrase déclinée sous différentes formes revenait, martelait la page et le fil du dialogue. Un homme et une femme parlaient, c'était une sorte de rituel tragique avant l'amour, les deux se remémoraient leurs enfances, la vie à la campagne, les moments partagés, les fêtes, les tablées bruyantes, les repas, et cette phrase comme un couperet dans la description de l'agitation paysanne semait le trouble. Tout était vivant, bruissant, et pourtant personne ne parlait. Je pense à ce silence-là, d'abord.

... et que tu parles de résistance. Dans *Ami entends-tu* et *Brûle la mer*, il y a résistance à des pouvoirs nommés ou un peu moins faciles à nommer - plus contemporains. Avant de parler des situations politiques dans lesquelles tes films s'ancrent, peut-être dire un mot de ce à quoi, chaque fois, ils font face. A quoi ils s'opposent. C'est à dire : de quelle révolte ils naissent ? Question un peu différente : est-ce qu'ils sont des résistances eux aussi ? Et si oui comment le sont-ils ? Question subsidiaire : le nouveau film, qui s'annonce plus intime, encore qu'on essaiera de voir plus loin ce que cela veut dire, est-il aussi une résistance ?

... si l'on poursuit depuis le silence vers la résistance, cela me mène vers une autre figure littéraire, décisive pour moi, celle de Bartleby, le scripte dans la nouvelle de Melville qui dans son bureau se soustrait à l'activité quotidienne à laquelle il est sensé se consacrer en déclarant « *I would prefer not to* ». Une soustraction radicale. Qu'il va tenir jusqu'au bout, dans un calme et une détermination effroyable presque. Résister serait d'abord se soustraire à un ordre existant, se dérober à un devoir, à une tâche, à une fonction, à un milieu, c'est d'une puissance extraordinaire, ce petit homme gris dans son bureau qui dit avec beaucoup de détermination « Je préfèrerai ne pas ». La littérature m'a aidé à vivre, à penser des situations. Adolescente, elle fut une sorte d'éblouissement brutal et dès lors d'un secours constant, alors qu'il n'y avait pas de livres chez moi, qu'il fallait aller à leur rencontre. Certains livres ont silencieusement ouvert des mondes. Il y a un lien certain entre les mots tracés, le silence de la page qui ouvre vers le monde et la résistance. Plus tard encore, il y eut le théâtre, l'acte de parole, s'extraire du silence de la page, la faire sonore, habiter le noir et blanc du texte. J'ai commencé à faire du cinéma tard, mais on peut y voir aussi un mouvement, les mêmes

questions.

Il y a une variation autour du silence, oui.

L'absence de bruit, de sons, de paroles. Qui, au fond, est une abstraction. Et le silence qui serait un empêchement, un étouffement du mot, du cri.

Ce qui se tait et ce qui est tu.

Quand quelque chose s'extrait de ce silence-là. Cela a à voir avec la révolte, sûrement.

Pendant la période au Chalet Mauriac, face aux images enregistrées, sont revenues les chansons de Léo Ferré que j'écoutais à 15 ans, la pile de 33 tours qu'un prof du collège (première histoire d'amour) m'avait donnée. Dans ces pièces silencieuses et douces où les arbres tremblent derrière les vitres j'ai réécouté en boucle *Tu ne dis jamais rien*.

Si l'on revient au premier film *Ami entends-tu*, dans le journal de Nadejda Mandelstam, elle dit combien, sous le régime de Staline, les mots étaient importants puisqu'on pouvait mourir pour un poème. Ossip Mandelstam le disait souvent, cela donnait pour lui tout son sens au fait d'écrire et de persister, quoi qu'il en coûte. C'est la voix de Natalia Gorbanevskaya qu'on entend au tout début du film. Je l'avais rencontrée à Paris, car j'avais pensé pour *Ami, entends-tu* qu'un épisode de « résistance » pourrait faire transition entre la période des années 30 et une brève séquence autour des années 2000 à 2008. Natalia avait connu Anna Akhmatova et était poétesse elle-même, exilée à Paris. C'est un épisode qui a eu lieu en 1968, moment de grande effervescence partout dans le monde pour la jeunesse et qui donnait une image directe et brutale du régime à ce moment-là, en Russie. Elle fait partie des huit personnes qui avaient décidé à Moscou de manifester contre l'entrée des chars soviétiques à Prague sur la Place Rouge, le 25 août. Cette manifestation a eu lieu, a duré deux minutes. Natalia y est allée avec son enfant dans un berceau dans lequel elle avait caché une banderole qu'ils ont pu déployer avant d'être toutes et tous arrêté.e.s et subir une terrible répression pendant plusieurs années. Sur cette banderole était écrit « POUR NOTRE LIBERTE ET LA VÔTRE ». Pour le film j'avais refait cette banderole en russe que j'avais filmée, je l'ai retrouvée en mars dernier lors de l'invasion de l'Ukraine, j'ai vu que par endroits sur des places, en Ukraine, ailleurs, cette inscription avait refleurie.

Peut-être peux-tu dire un mot de la technique, du format choisi et de la pellicule. Du geste de filmer. De ce que tant ce geste et sa manière et le format choisi font à l'image.

On peut penser d'abord à la dé-synchronie du son et de l'image. Quelque chose qui n'est pas immédiatement raccord. Qui commence par une dissociation.

Je tourne en pellicule, c'est une grammaire simple qui me permet peu à peu de voir venir le film. Avec la caméra Super8, je fais des brouillons, je crayonne, saisis des fragments de choses depuis des fenêtres, des gestes, la neige, la pluie, des arbres, des paysages, des mouvements depuis un train, un bateau, des visages. J'enregistre les premières images, par exemple à Moscou je guette les fantômes, les traces que la ville moderne ne laisse pas voir, je cherche une sorte de substance, d'arrière-pays, d'invisible. Je développe à la main et ensuite

j'extrait des photogrammes, il y a un écart entre ce que j'ai vu et ce qui advient, c'est comme si, déjà, des strates de mémoire s'inscrivaient, nous ne sommes pas qu'en 2009, mais aussi, bien avant. Il y a dans le corps argentique, la lumière et l'épaisseur du film, du temps qui s'inscrit et aussi du silence. Un paysage mutique apparaît, insoupçonné. C'est depuis là que s'écrit le film. Je ne sais pas bien moi-même de quoi il s'agit, mais si je pose quelques mots à côté de ces photogrammes, un film s'écrit. C'est simple, un film de papier. Ensuite, viendra la difficulté de réaliser en quelque sorte ce qui s'est déposé là, dans cette évidence première. Pour les trois films j'ai procédé comme ça. Puis sortie de cette solitude, je poursuis en 16mm avec un opérateur (magnifique) qui devient à son tour, celui qui invente sans le savoir le film à venir, guidé par quelques intuitions que je lui souffle.

Le trouble contemporain de l'emploi de ce médium c'est de renvoyer immédiatement à une forme de nostalgie. Pour moi, la quête serait plutôt celle d'un rapport à la persistance physique, dans l'œil, la rétine, donc d'une certaine façon dans l'esprit de celui qui regarde. Ce qui persiste ne meurt pas. Ne s'efface pas. Ou moins vite. Peut-être, c'est la tentative. Pour ce troisième film, avec mes proches, j'ai senti en les filmant ce vertige d'enregistrer ce qui ne sera plus jamais. Ce qui donne affectivement à ces images une forme d'importance très grande et en même temps, elles sont fragiles, parfois floues, décadrées. En vrai, elles ne sont aussi que ce brouillon de film qui cherche son passage pour trouver sa forme. Mais elles me mettent face à cette question de l'enregistrement et de la perte, il y a dans le geste de filmer le fait de vouloir garder (en vie) et en même temps au moment d'agencer les images entre elles, le constat que ça disparaît. Les êtres, les lieux.

C'est le propre du cinéma, puisque l'image à peine inscrite devient *passé*. C'est parfois douloureux à travailler cette matière qui semble vivante et qui n'est déjà plus que l'ombre, le fantôme de ce qui a eu lieu, et ne sera jamais plus.

(Il y aurait beaucoup à dire encore)

Commencer par le silence, c'était pour aller vers le poème. Dans tes deux premiers films, la poésie, celle d'Akhmatova, celle de Mandelstam et celle de Darwich, est infiniment présente. Tes films sont des films autant à lire qu'à écouter. Des films poèmes. Des films lectures. C'est très vrai de *Ami entends-tu*, parfois le poème est sur *du noir*, c'est à dire, et je reviens à la première question, sur une absence d'image - c'est à dire sur un silence de l'image, en quelque sorte. C'est vrai aussi de *Brûle la mer*, dans une forme différente, puisque les images qui sont celles qui accompagnent le poème incroyable de Darwich ont un statut spécial. J'aimerais bien que tu parles de tout cela. Je résume : le film comme poème ; les poèmes dans le film ; les poèmes sur les images ; les images le long du poème. Ça fait beaucoup, mais c'est passionnant. Une dernière question : pour *Ligne de fuite*, as-tu dès lors aussi, qui t'accompagnent, des poèmes ?

Et si oui, sont-ils liés à cette histoire à cheval entre deux siècles, celui dans lequel tes parents et nous-mêmes nous sommes nés et celui dans lequel nous évoluons maintenant ? Sont-ils liés, ces poèmes, à l'espace temporel et géographique qui est le nôtre ?

Finalement la question du poème (ou de la littérature) est arrivée avant qu'elle ne soit posée. Et c'est bien que tu la soulèves car si c'est une sorte d'évidence pour les deux premiers films, à cause aussi du théâtre qui était pendant de nombreuses années ma pratique, et on peut dire une forme de pensée. Le prochain film est plus éloigné déjà de cette pratique et n'est pas habité de la sorte. Sinon quand même au cœur par une sorte de révolte rimbalde, « *la main à plume vaut la main à charrue, quel siècle à mains, je n'aurais jamais ma main* », un peu romantique, adolescente. Fuir la grande maison grise au bord de la nationale pour voir le monde. Et la volonté aussi, dès le départ de faire de ce film une sorte d'élégie et non un documentaire (de société disons). Comment conjuguer ces questions sociales et cette force poétique qui peut se dégager des images. C'est ce que je guette. Ça a à voir avec la composition. Je dis ça de façon très modeste car des cinéastes sont allés tellement loin et de façon tellement radicale dans la construction des films, des œuvres, que je me sens maladroite par rapport à tout ça. En tout cas c'est ce que je souhaite mettre à l'œuvre et expérimenter cette composition. Je tourne autour de choses très documentaires et je ne peux m'empêcher d'y créer de l'écart, de la distance, du silence. C'est de l'épreuve de cette tension que naissent des lignes de force, ou de fuite, c'est selon ... Un poème documentaire, qu'est-ce que ça peut être, j'interroge ça. Cela peut aussi par moment rejoindre la fiction. Recréer ce qui a eu lieu, après coup, avec les protagonistes. Je pense que si *Brûle la mer* reste d'actualité par rapport à la question des frontières, du départ, de la migration, du refus d'hospitalité, c'est parce qu'il ne s'est pas effacé du paysage des images, qu'il a créé du temps, a pu s'inscrire au-delà de l'événement particulier (ici la chute de Ben Ali et les soulèvements en Tunisie) et persister dans les mémoires, et donc il continue de résonner avec le présent.

Je suis habitée parfois par des langages, des langues opposées. En temps de lutte, de mobilisation il est nécessaire d'aller vers un langage très direct, sans nuance, frontal, parfois juridique, technique pour gagner des choses. C'est nécessaire de les poser comme telles, et je peux pleinement participer à cela, mais je ne peux jamais totalement séparer en moi l'obscurité du poème, sa puissance silencieuse, de transformation, ses strates, la complexité du monde qui ne se résoudra jamais à un slogan, échappe.

Du coup, ça fabrique des films qui peuvent faire souci aux militants ou... aux poètes !

Certains pensent que les questions militantes referment soudain le sens. J'ai entendu l'inverse aussi, la déception de certains militants qui sont venus voir *Brûle la mer*, qui avaient participé à cette lutte avec les jeunes harragas et qui n'y avaient pas trouvé leur compte, parce que le film ouvrait plus largement ailleurs.

Cette intersection crée aussi un déplacement chez les spectateurs et ouvrent des directions neuves, j'aime bien ça. J'ai besoin des deux, ça fait des objets-films qui sont « impurs » ou bancals, d'un point de formel. Il s'agit d'approches parfois incompatibles, qui ne s'accueillent pas.

En tout cas c'est la tentative et je l'interroge. Pour le nouveau film, je suis allée par

exemple consulter les cahiers de doléances de 1789 dans la région de Niort et aussi les cahiers de doléances de 2019 qui ont été déposés aux archives départementales des Deux-Sèvres lors du mouvement des gilets jaunes. Interroger ce que peut être la revendication, la plainte politique, à différentes époques et voir ce que cela peut ouvrir dans ce film où il est question du peu d'archives familiales, de son absence. Les documents administratifs, les feuilles de paye, uniques traces du labeur.

L'espace géographique de chacun des films, donc. Et chacun des cadres politiques. L'URSS des années 30, le stalinisme qui a séparé Ossip Mandelstam de sa femme, Anna Akhmatova de son fils, et la Russie de 2002. Par ailleurs, l'Europe de 2011, qui a entamé alors, depuis longtemps déjà, sa grande fermeture criminelle et organise la séparation de parents et d'enfants qui prennent et brûlent la mer. On est au lendemain des printemps arabes quand tu fais ce film. Peux-tu parler rapidement des deux situations et de ce qu'elles remuent en toi ? Je profite de cette question pour en envisager une autre : *Ligne de fuite* sera un film qu'on dira plus personnel puisqu'il envisage de s'intéresser à la vie de tes parents et à la maison dans laquelle tu as grandi - comment en définirais-tu le cadre politique ?

Brièvement je dirai, ce sont des cadres d'oppression.

Littéralement, dans ces deux cas, on ne peut sortir de sortir du cadre sans prendre un risque. Un risque définitif, où la vie est en jeu.

Il s'agit dans les deux cas, de rester et lutter avec ses armes, et ce sont parfois des mots, ou partir pour se sauver.

Sauve qui peut la vie.

C'est sans jugement. Se sauver c'est aussi un acte de résistance. Cela a des conséquences lourdes pour sa vie future, si on réussit à s'en sortir. C'est une rupture définitive souvent avec tout ce qui constituait son milieu, son ambiance.

Si on prend la situation actuelle à l'Est, je suis admirative des jeunes Ukrainiens qui entrent en résistance par les armes, mais aussi des jeunes Russes (ou même Ukrainiens d'ailleurs) qui refusent d'aller se battre. Je suis très touchée par cette fuite énorme hors des frontières qui s'est improvisée lorsque Poutine a déclaré à l'automne la mobilisation. Peut-être il s'agit oui de ça, la décision de rompre avec un ordre existant. D'enfreindre les lois, les codes. De trouver une voie, autre.

Pour le nouveau film, ce n'est pas si tranché. Le contexte politique y est comme un fantôme, un spectre et c'est son absence qui est difficile à appréhender justement. Cela rejoint peut-être Pasolini « Et pourtant personne ne parlait ». C'est devenu peu à peu à la mode, ou d'actualité, ces dernières années, cette question des origines sociales soulevées par des intellectuels, des écrivains qui sont issus des classes populaires. Peut-être le mouvement des gilets jaunes a encore mis en avant cet écart de classe, de pensée et chacun y est allé de son analyse pour saisir ce qui se produisait. Avec beaucoup de mépris, parfois. Pour moi ce qui émergeait là, dans cette lutte, était un milieu familial où je reconnaissais des paroles, des plaintes. C'est peut-être à ce milieu-là (qui ne se situe pas à l'extrême de la droite non plus) que j'ai eu envie de rendre grâce en initiant ce film. Ce n'est pas tant la rupture qui m'intéresse

ici, je ne sais pas encore, je suis partie assez jeune, sans grande violence mais les études éloignent forcément, la distance géographique aussi, et plus profondément peut-être la distance dans les rapports.

Ce qui m'intéresse là serait plutôt la re-composition du milieu, revenir et rendre modestement quelque chose, qui m'a été donné, avec beaucoup d'amour aussi.

Il y a une chose qui me paraît évidente et lumineuse dans les deux films jusque-là : la présence. Ta présence sur les lieux. L'importance d'être sur les lieux. La présence des lieux à l'image et ta présence dans les lieux.

J'ai travaillé pour les deux premiers films à disparaître. Ça ne veut pas dire que je suis absente. Je hante les lieux par toute cette recherche préalable qu'il y a en amont des films. Ce n'est pas spontané, je lis, je m'informe, je m'inquiète, je recoupe des choses, recueille des images. Et je fais confiance : cette matière brassée qui n'apparaît pas du tout dans le film donnera de l'épaisseur à ne serait-ce qu'une image. C'est beaucoup espérer et un peu naïf aussi... Je donne deux exemples concrets, et ils se ressemblent au fond. Le plan du sillon dans le brouillard au début d'*Ami entends-tu*, suite au poème de Mandelstam, la sortie de la nuit. C'est un plan tourné dans un bateau qui va vers Kronstadt. Le spectateur ne le saura pas, je voulais y aller parce que je lisais beaucoup autour de la révolution russe en faisant le film et que quelque chose du processus révolutionnaire s'était sans doute arrêté par là... avec cette ultime révolte et son écrasement par les bolcheviks en 1921 (ce sont des débats encore en cours aujourd'hui). Ce paysage figé dans la brume comme « *la glace qui brise la mer gelée en nous* » faisait aussi un écho à cette phrase de Kafka dont on trouve d'ailleurs au tout début du film, un autre extrait de lettre. Je pourrais parler presque de chaque plan ainsi. C'est peut-être par manque d'expérience pour ce premier film, mais j'ai arpenté l'histoire qui est colossale, qui me dépasse totalement, avec ce souci là, interne, de vivre des ramifications invisibles, de nouer des choses... ça a bien sûr des limites (visibles)... Mais je les appréhende mieux maintenant.

Et l'autre plan que je voulais évoquer dans *Brûle la mer*, c'est celui du récit de Shaharedin Saidi, de la traversée de la Méditerranée depuis le sud tunisien jusqu'à Lampedusa, puis l'Italie jusqu'à Paris, pour lequel nous n'avons pas d'image enregistrée. Nous sommes revenus en Tunisie faire un long plan séquence depuis le port de R'cifet. Le spectateur ne sait pas que c'est le lieu concret du départ de beaucoup de jeunes harragas, de celui qui parle. Mais après maints essais de montage, il est apparu que ces mots ne pouvaient s'inscrire que depuis ce port d'attache.

Ce sont des moments où on tourne en 16mm. Où on construit vraiment la charpente, c'est l'architecture du film. Je suis par là, aux aguets pour saisir quelque chose que mon ami, l'opérateur, ignore encore. Et il saisit souvent magistralement les lieux. Allant parfois au-delà, il cadre une attente encore innommable. Il devance parfois.

Ma présence visible dans le film se construit surtout au montage. Dans *Brûle la mer*, on me voit, j'écoute, j'accompagne les témoignages et à un moment, devant la préfecture, je prends parole, je me situe politiquement, sensiblement, dans cette histoire, je deviens témoin

à mon tour.

Les derniers plans des films : Lena, l'amie russe, regarde le fleuve de dos et dit ces vers de Mandelstam « *et ce qui adviendra simple promesse* » puis l'ombre d'un bateau en mouvement sur la mer avec l'ombre des passagers, retravaillé à la Truca, ralenti avec un rythme particulier en 16mm. Ce plan je l'appelais « le plan russe » c'est le premier que j'ai fait avec ma caméra super8 et je l'ai fait lors d'une traversée de la Méditerranée.

C'est un hasard cette fin et le film qui suivra, *simple promesse*, on ne pouvait pas savoir, qu'on rencontrerait Maki, c'est toujours un petit miracle d'arriver à construire, à bricoler un bout de vie et à lui donner forme qui dure.

La fin de *Brûle la mer*, Maki de dos, devant un rideau de pluie et un fond d'arbres verts. Le prochain film, je pense, commence avec un son de pluie.

J'entends de la pluie.

Après les lieux, les temps. Il y a quelque chose de programmatique, c'est le poème de Mandelstam, qu'on entend au tout début de *Ami entends-tu*, c'est à dire au début de toi qui fais du cinéma, en quelque sorte. Le poème est celui qui évoque le siècle chien-loup. Les souffrances d'un siècle charnière, entre le 19ème et le 20ème. Tout ce qui blesse les groupes et, à l'intérieur des groupes, les personnes, chacune des personnes, chaque mère (celle de Maki dans *Brûle la mer*, celle qui insulte les responsables russes après les événements de 2002 à Moscou, Anna Akhmatova qui passe son temps devant la prison pour voir son fils qu'elle ne peut pas voir). Du siècle charnière de Mandelstam, tu passes à un autre siècle charnière. Tu juxtaposes les temps. Tu vas jusqu'en 2003. Peux-tu parler de ces temps successifs, surtout au regard de ce qui se passe aujourd'hui en Ukraine ?

Un théâtre a été bombardé récemment à Marioupol. Une répétition. Une nouvelle couche, une nouvelle succession. Du Stalinisme à 2002 à Poutine 2022.

C'est le hasard de l'histoire qui m'amène en Russie en 2006, on me propose de travailler le rôle de Cassandra dans l'*Agamemnon* d'Eschyle avec une troupe russe à Moscou. Les premiers mots que j'apprends en russe sont *smiert smiert smiert* la mort la mort la mort hélas ici... premiers mots de la partition, dire ça aujourd'hui, à l'aune de ce qui continue d'avoir lieu, fait un peu froid dans le dos. Cassandra voit avant tout le monde la destruction de Troie, les images, les violences, personne ne la croit. Je découvre que Mandelstam en 1917 a écrit un poème dédiée à Akhmatova : « A Cassandra ». Je suis ce fil pour composer un premier film, avec les personnes que j'ai rencontrées à Moscou. Et aussi en sourdine, avec ce qui a lieu au présent qui est silencieux ou étouffé. Ce qui a lieu, ne se voit pas, c'est une répression sourde de toute contestation, tout contre- pouvoir. Poutine, la guerre en Tchétchénie, des attentats instrumentalisés. Des hommes, des femmes, jeunes, anarchistes qui sont tués parce qu'ils sont opposés au pouvoir, à la guerre. Et pourtant la vie semble tranquille à Moscou, on peut circuler, sans ennui. Je m'attacherai dans le film seulement à

quelques moments d'actualité qui m'avaient marqués fortement, et aussi en suivant les textes de Anna Politkovskaia, journaliste qui couvrait la guerre d'alors et qui fut, elle aussi, assassinée le 7 octobre 2006 à Moscou dans son hall d'entrée (précisément le jour de l'anniversaire de Poutine, qui a donné lieu cette année-là en Tchétchénie à une énorme cérémonie festive orchestrée par le jeune et sinistre Kadyrov, dont on a pu voir les troupes de mercenaires en route pour l'Ukraine au printemps dernier). Dans cette séquence du film assez brève à la charnière du nouveau siècle, ce sont des archives du temps présent qui remontent à la surface en écho aux poèmes des années 30. Des Cassandra du temps présent. Des cris, des sursauts, une manifestation de colère.

Ce qui se passe aujourd'hui, il faudrait beaucoup de temps et je ne pourrais dire que des banalités je crains, mais ce que appris de cette période où j'ai arpenté la littérature, les documents, j'y vois comme une continuité. Nous sommes-nous effarés de ce qui avait lieu en Tchétchénie ? C'est la même politique de destruction et de reconquête qui était à l'œuvre, Poutine n'a pas changé de direction, il suit la même obstinément. Là évidemment ça fait plus de bruit, parce que d'une part ça se rapproche géographiquement, que les puissances alliées s'en mêlent davantage, et parce que les enjeux économiques sont importants et stratégiques. Et qu'une forme de fraternité historique rend encore plus aigües et indémêlables de nombreuses situations, qui font penser davantage à une guerre civile. On pourrait parler aussi de l'intervention russe en Syrie par exemple, ce qui s'y exerce, sans que cela nous (occidentés) nous trouble plus que cela. C'est un même geste qui se poursuit depuis son accession au pouvoir. C'est d'une violence inouïe.

Peut-être évoquer deux faits qui sont à l'ombre de l'actualité et qui m'ont frappée. Des Ukrainiens se sont réfugiés massivement en Europe mais certains aussi en Russie pour échapper à la guerre. Il y a plein de raisons à cela, la langue, déjà, et beaucoup de personnes de Marioupol par exemple qui n'avaient simplement pas les moyens d'aller en Europe, d'y vivre, ont été de ce côté-là, comme réfugiés puis « déplacés » (il y a aussi bien sûr de nombreux rapports sur toutes les déportations forcées) contre des promesses d'allocation, et se sont retrouvés certains à l'Extrême-Orient de la Russie, à Vladivostok ou d'autres villes de l'oblast à des milliers de kilomètres de tout, sans pouvoir revenir en Ukraine, ni ailleurs, ni s'échapper des centres. Avec l'obligation d'adopter la nationalité russe, ils se retrouvent bloqués dans cette zone, où la Russie a historiquement une longue pratique de déportation. Les camps, la Kolyma.

Et au-delà des horreurs qu'on sait de l'agression russe, dans l'ordre plus symbolique, en Ukraine les statues de Pouchkine ont été déboulonnées, dans de nombreuses villes. Sa poésie est au cœur d'un partage ancien, riche, et forcément complexe en chacun. Mais Pouchkine est russe. Le temps de guerre, impose un langage sans ambage où il s'agit aussi, malgré tout, d'abandonner une part de soi. Ça ne manquera pas de faire des dégâts aussi.

L'immobilité et la circulation. Dans tes films, ça bouge, ça circule. Que ce soient les voitures, les bateaux, les lumières ou les corps. Combien les visages sont importants, dans les deux films. Une image qui revient d'un film à l'autre : le personnage (ils sont deux dans

Brûle la mer, filmés de dos), parlant, devant la ville. Mais alors, ce n'est pas la ville qui s'agite. C'est la ville où on vit. Les immeubles. J'avais écrit : la ville devant et le corps entre toi et la ville. Ton regard derrière. J'avais noté aussi : le corps qui rompt. Je crois que c'est au moment où ça éclate, dans la parole. Tout d'un coup, une personne se dresse et va parler. Je ne sais pas si cette remarque sur les corps mobiles dans l'immobilité des lieux, ou bien immobiles et de dos dans l'immobilité des lieux t'inspire une remarque. Des corps qui font leur éclat. Un moment d'éclat.

Où se place la caméra. La géométrie des corps dans l'espace. Des corps en rapport avec le paysage. Le visage rapproché avec le paysage. Le rapport entre l'incertitude et l'affirmation aussi. Les mots et les routes. La difficulté d'improviser. Le cinéma que nous pratiquons est précaire, nous sommes deux à faire le son synchrone et l'image en 16mm, et cela induit aussi la forme, ce ne serait pas le cas peut-être pas en numérique, on pourrait se laisser surprendre davantage. Dans l'immobilité il y a aussi une question, une gravité qui vient tout naturellement, sans effort, parce que la vie se suspend un peu, on touche quelque chose de profond, qui parfois semble artificiel, figé, mais il y a là aussi des strates *d'être* qui apparaissent, qu'on ne voyait pas, pas immédiatement. Quand on se regarde, on ne se reconnaît pas de suite, *c'est pas moi ça*, on y voit un étranger à soi, un peu raide. Oui, on cherche, la lumière est partie, tout s'assombrit, le visage, on recommence. C'est parti et on ne pourra plus refaire ce plan. C'est le manque d'expérience aussi tout ça, je tiens à le dire, et pas comme une coquetterie ! Et ensuite vient le travail au montage, et ce mouvement qu'on observe chaque fois, au début on camoufle un peu, on atténue l'arrivée sur un plan qui semble bancal, trop rigide, problématique, on fait des pansements, on ajoute du son, et puis, à un moment, on se dit : soit on renonce à ce plan soit on le garde comme il est. On accueille sa fragilité comme tel, tel qu'il a été fait, et paradoxalement c'est à ce moment là, quand on le dépouille, qu'on l'affirme, qu'on retrouve de la puissance.

De cette immobilité surgissent des éclats, oui, des révolutions, des femmes, des hommes, des colères souvent. Ça déchire le tissu calme du temps, son épaisseur. Comme pour rompre le cours du temps, l'indifférence.

L'indifférence s'étale, s'étale sur ta blessure mortelle

Le silence, tu me demandais au début ... l'immobilité a à voir aussi avec le tragique.

Je pense à la pièce de Maeterlinck *intérieur*, quelqu'un vient de mourir, quelqu'un vient annoncer cette mort et se retrouve face à la maison, aux fenêtres éclairées à travers lesquelles on voit la famille dans une grande quiétude vaquer à ses occupations du soir, et cette image est très intense, ce silence, cette tension immobile entre le calme et la déflagration que va provoquer dans quelques instants cette terrible nouvelle.

Il y aurait à dire aussi sur les ciels, sur les corps qui ne sont pas ceux des personnages, buissons, villes, théâtre, oliviers, champs, mer. Une cosmogonie.

Oui une l'attention à tout ce qui nous entoure, tout ce vivant qui passe, sous nos yeux, ce qui rejoint la méditation dont tu parlais plus avant.

Une question importante. *Brûle la mer*, vous l'avez écrit et réalisé à deux. Le réalisateur associé est l'acteur et aussi le protagoniste de l'histoire qui est celle que vous deux vous racontez. En revanche, dans *Ami entends-tu*, tu réalises seule, et les personnages ou protagonistes que sont Nadja Mandelstam et Anna Akhmatova sont interprétées par des actrices (merveilleuses). Quelles sont les questions (éthiques et pratiques) que posent ces dispositifs, ? Dans le nouveau film, *Ligne de fuite*, comment vas-tu prendre ces questions, puisque le personnage principal, le protagoniste, c'est bien ou toi, ou tes parents, ou ta maison, ou ta mémoire, ou la leur ? Quelles nouvelles questions ce nouveau film pose-t-il, et comment ?

Je rencontre Lena et Tina en Russie, en lien avec le travail que j'y faisais. Et c'est à elles que je propose de poursuivre l'aventure de Cassandre-Mandelstam par un film, celle que je brouillonnais à l'ombre du Kremlin (hi ! c'est vrai que le théâtre était en plein centre-ville et nous étions tout près à pied de la place rouge). Je leur ai proposé de dire ces textes, j'avais pensé à la lecture ou quelque chose parlé-lu. Pour Tina, traductrice de français, qui était âgée et lisait des extraits du journal de Nadejda Mandelstam, je ne savais pas bien comment nous allions procéder, mais le jour où nous avons tourné elle nous a stupéfaits, elle connaissait déjà un peu par cœur le texte, alors que nous avions parlé d'une lecture. Elle l'avait souhaité l'apprendre, et je ne suis pas intervenue. Je n'ai pas eu tout à fait conscience de ce que ça allait engendrer comme trouble ou question éthique. Ce qui fait que, dans le film, Tina devient un peu Nadejda Mandelstam, et pour certains spectateurs tout à fait. Pourtant on est en 2009, il ne s'agit pas d'une archive, c'est visible, elle dit qu'elle a rencontré Mandelstam en 1919, soit cent ans avant, elle aurait alors environ 120 ans... Tina en a alors 40 de moins... J'ai pensé que c'était clair. Partant du théâtre, et de la fiction d'une histoire passée, chaque figure prenait sur elle de dire des paroles qui n'étaient pas les siennes. Mais l'image n'agit pas comme ça, cela devient réel, c'est de la fiction or comme le dispositif documentaire n'est pas explicité : *je ne suis pas Nadejda Mandelstam, je prête ma voix à son expérience*. Ça a posé problème à des personnes, des programmeurs. Moi je ne crois pas que ce soit un souci, cet artifice, je fais confiance à l'intelligence du spectateur. Et lors du tournage quand Tina à la fin lisait la lettre à Ossip, je pense que c'est son histoire de femme soviétique qui a traversé le siècle qui résonnait. Tina était très attachée au communisme, une Komsomol accomplie mais elle a dit oui tout de suite quand je lui ai proposé de dire ces textes. A la fin du film, elle lit cette lettre et elle soupire à la fin de l'épreuve de la lecture, que se passe-t'il pour elle, elle ne m'a rien dit, mais l'histoire est remontée jusqu'à elle, c'est sûr, elle a donné à entendre une lettre jamais reçue, une lettre qu'on écrit des milliers de femme à un frère, un mari, un père et pas seulement Nadejda. Une part d'invisible se joue là, un soupir... pffff.

Lena était actrice au théâtre, mon double russe Cassandra, on passait du temps ensemble, on marchait, elle m'emmenait dans des endroits qu'elle aimait. Quand on a fait le film, c'est vers ces endroits où elle m'avait guidée sans savoir, que nous sommes allées. Un jour de septembre, elle m'a emmenée vers un immeuble gris, nous sommes entrées au rez-de-chaussée, elle avait les clés. Les couloirs dégouлинаient de tristesse et elle a ouvert la porte d'un appartement puis d'une chambre sans lumière et m'a dit, voilà, c'est là où vivait ma mère qui est morte cet été. La pendule était arrêtée, tout était là, réuni : le frigo, la télé, le meuble vitrine avec les verres de vodka, les bibelots, la pendule et la vie arrêtée, suspendue. C'était la minuscule pièce d'un appartement communautaire encore habité par d'autres locataires. Je suis restée longtemps sur le petit lit à couverture de laine, saisie, par la pauvreté de cette chambre modeste où tout était sur le même plan, tout un pan de la grande histoire m'arrivait de plein fouet. Lena et moi parlions peu, à cause de la langue, aussi. Cet instant a scellé un pacte qui ne figure pas dans le film.

Dans *Brûle la mer* le pacte de réaliser ensemble avec Maki a été en jeu vite, comme un préalable, et c'était une décision très forte. J'avais justement gagné un prix à Lisbonne fin 2011 pour *Ami, entends-tu*. Et je lui ai proposé un jour de commencer par partager ce prix et d'essayer d'écrire ensemble un film à partir de son histoire, puisqu'il m'avait dit qu'il n'y avait que celle des grands qui s'écrivait, *nous on n'existe pas...* En commençant par des conversations, depuis la lutte qu'on avait vécue ensemble et aussi sa traversée, ce départ, cette rupture, ce moment révolutionnaire où Ben Ali a quitté le pouvoir. Il y aurait beaucoup à dire sur le comment, et chaque étape, les récits, le son, je ne sais pas si c'est un dispositif dans ce cas-là, mais plutôt une disposition à faire ensemble, à batailler ensemble pour tenir jusqu'au bout notre pacte. Petit à petit nous sommes arrivés à composer, à construire, nous avons bâti le film-maison que nous voulions, travaillé ensemble à L'Abominable à développer les films, été à l'écoute de ses amis, à les faire entrer dans le film, à avoir de l'argent du CNC, à partager tout également, puis pour lui à obtenir parallèlement des papiers, et enfin revenir en Tunisie, donner consistance « en cinéma » à l'attachement qu'il avait pour son pays, ses proches.

Pour le film à venir, c'est cette histoire qui m'a ramené vers ma famille, en quelque sorte. J'ai eu envie de revenir, pensant aussi, peut-être à cette chambre où Lena m'avait silencieusement conviée, à celle où Maki et ses huit frères et sœurs dormaient enfants, à cette petite maison où ma mère avait vécu, avec sa mère très pauvre aussi, et ses nombreux frères et sœurs. Je me suis dit qu'il était temps de rentrer à la maison. Mais cela ne va pas de soi.

Tout naturellement, on en arrive à la question de l'intime. Tes films, progressivement, te présentent, de plus en plus. Cela va du livre feuilleté dans *Ami entends-tu* (si ce n'est pas toi qui feuillettes, si ce n'est pas ta main, c'est bien ton livre), du port altier, grave, lumineux et tragique à la fois de l'actrice qui parle et marche dans *Ami entends-tu* encore (qui serait ton double blond) à, dans *Brûle la mer*, la scène où tu feuillettes (encore ce geste de feuilleter) les photos de la lutte des Tunisiens, cette fois on te voit, on t'entend. Dans *Ligne de fuite*, cette présence, ta présence sera-t-elle confirmée ? Qu'est-ce que l'intime ? Comment

l'approcher ?

Merci pour cette image de « feuilleter », je n'avais pas vu ça. J'ai toujours la tentation de disparaître et dans ce prochain film, cette présence ne se construit pas de façon évidente. Aussi toute cette problématique de la biographie, de ce petit moi encerclé, de la famille, m'empêchent d'avancer sereinement, je n'ai pas envie de raconter ma vie, il n'y a pas grand-chose à dire et ni envie d'exposer trop vivement les miens. Je suis à ce carrefour où je dois bâtir la charpente pour y voir, sinon tout s'effondre. Mais je chemine. Je relis Annie Ernaux, son discours prononcé pour le prix Nobel dans un salon doré *la promesse que je me suis faite à vingt ans de « venger ma race »* ... quelle force.

Si on avait encore du temps, on parlerait de la nostalgie commune de ceux qui brûlent et de ceux qui restent. Leur élan de vie et d'émotion commune. Si on avait encore du temps, on dirait un mot de la jeunesse. Des jeunesses. Dans ton film nouveau, *Ligne de fuite*, il sera question de *revenir*. Est-ce qu'on revient ? Comment ? Avec quelles failles ? D'où ? Dans chacun de tes films, il y a une maman séparée de son enfant. Sur le mode tragique, la mère du fils mort dans le théâtre à Moscou dans *Ami entends-tu*. Sur le mode joyeux mais qui aurait pu être tragique, la mère de Maki et Maki. Magnifiques retrouvailles dans *Brûle la mer*. Et dans le film nouveau, tu l'as dit, c'est toi qui rentres à la maison.

Je pense à Bernanos, qui est un auteur que tu aimes bien, on peut finir comme ça, non ?

C'est la fièvre de la jeunesse qui maintient le reste du monde à la température normale. Quand la jeunesse se refroidit, le reste du monde claque des dents.

Entretien réalisé par Marie Cosnay