

## « MA VOLONTÉ EST DE CRÉER UNE ARCHIVE »

### ENTRETIEN AVEC CÉLINE SCIAMMA

*Dix-Huitième Siècle : Commençons si vous le voulez bien, sans surprise, par le Portrait de la jeune fille en feu (2019). D'où vient votre intérêt pour ce 18<sup>e</sup> siècle nourri par la peinture et par la musique ? Quelles ont été vos sources d'inspiration ?*

*Céline Sciamma* : Ma principale porte d'entrée reste la littérature parce que j'ai d'abord fait des études de lettres. C'est la formation que je mène à son terme avant de venir au cinéma. Les deux domaines ne sont absolument pas comparables pour moi et mon premier bagage théorique est donc avant tout littéraire. J'ai reçu un très solide apprentissage en la matière. En classes préparatoires, où l'on étudiait les romans du 18<sup>e</sup> siècle, puis à l'université de Nanterre. J'y ai fait un mémoire de littérature comparée, pas du tout consacré au 18<sup>e</sup> siècle, mais à *Belle du seigneur* d'Albert Cohen. Je voulais travailler sur Annie Ernaux, mais l'université a refusé. Vingt-cinq ans plus tard, je me réjouis que celles et ceux qui y sont inscrits puissent désormais étudier son œuvre et cette fois en toute légitimité. J'en ai été d'autant plus frustrée à l'époque que j'avais délibérément choisi Nanterre, plutôt que la Sorbonne, dans l'espoir de bénéficier d'une vraie latitude intellectuelle et de choisir sans contrainte les sujets et les autrices qui m'intéressaient. Le 18<sup>e</sup> siècle n'est donc pas la première période de la littérature à laquelle je me suis intéressée, mais il m'attire depuis longtemps parce qu'il marque à la fois la naissance du romanesque et celle des autrices : voilà une piste qui continue de me passionner, à mesure qu'on accède aujourd'hui à toujours plus d'archives et de textes.

C'est ensuite la décision de faire un film d'amour et un film historique, ou plutôt d'époque, qui me ramène au 18<sup>e</sup> siècle. Je suis alors

attirée vers lui par plusieurs signes : la musique – Vivaldi notamment –, la peinture et l'histoire des femmes artistes, ou plutôt des artistes femmes. J'ai alors, par intuition, envie de situer le film dans une période pré-révolutionnaire : c'est ma manière à moi de l'inscrire dans le présent et dans une sensation politique contemporaine. Je voulais proposer des lectures à la fois rétrospectives et antipatrides. Quelque chose vibre en tout cas autour de cette idée.

Je le comprends aussi parce que pour déterminer l'époque de ce film, je me suis composé une sorte d'histoire de l'art féministe : j'ai lu Linda Nochlin<sup>1</sup> – les premiers textes théoriques que j'ai trouvés venant évidemment du monde anglo-saxon – avec cette difficulté cependant que son approche théorique, bien qu'américaine, s'appuie sur des archives françaises et européennes. Il y a donc énormément d'artistes femmes à cette époque dont le travail problématise ou nuance la réflexion de L. Nochlin. Son manifeste cependant, à la fois contredit par le réel et politiquement juste, attire plus particulièrement l'attention sur les femmes artistes du 18<sup>e</sup> siècle parce qu'il existe alors une sociologie qui rend possible leur existence et qui autorise à en inventer une ; je préfère ce choix et cette liberté à la célébration d'une des multiples figures attestées qui ont, par obstination, par chance et surtout par opportunité sociale, réussi à devenir artistes. J'ai donc farouchement refusé de faire le biopic d'une artiste réelle de cette époque. Je suis très contente de cette décision, mais si j'avais su l'exigence qu'elle imposait, j'y aurais réfléchi à deux fois. Le cinéma en effet n'a que très rarement inventé des peintres : il doit alors produire de l'art crédible et vraisemblable, ce qui est extrêmement difficile.

Je me suis donc tracé une trajectoire à travers l'histoire de l'art, dans une perspective féministe, en cherchant partout, et notamment en Angleterre où les archives sont très accessibles grâce à l'absence de cet universalisme inventé par le siècle qui nous occupe... En Angleterre, il est très facile de trouver des livres féministes car les ouvrages y sont classés par thématiques plutôt que dans cet ordre alphabétique qui a gâché mon adolescence. Pour

---

1. Voir « Why Have There Been no Great Women Artists ? » [1971], traduit en Français sous le titre « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », dans *Femmes, art et pouvoir : et autres essais*, Paris, J. Chambon, 1993.

qui cherche des alternatives au récit patriarcal, l'ordre alphabétique rend en effet impossible toute curation personnelle. Je me suis donc plongée dans cette histoire de l'art féministe, jusqu'aux femmes impressionnistes, parce que regarder leur chemin, c'est y voir toujours une avant-garde et ses dynamiques à la fois contradictoires et bien connues : la cruauté absolue de l'effacement des femmes ou de l'impossibilité d'épanouir leur carrière, et la logique absolue de leur écrasement. Le moment où l'on commence à spéculer sur l'art coïncide en effet avec l'apogée de la domination masculine. On écrase donc toujours l'avant-garde, par définition précaire. Cette perspective politique a été première pour moi.

Je suis donc allée voir de près la peinture de ces femmes, avant d'aller voir *la* peinture. Cette dernière a été l'enjeu du travail avec Claire Mathon, la cheffe opératrice. Toutes les deux, nous ne nous concentrons pas spécifiquement sur les peintres femmes, mais nous réfléchissons au style général du film et à nos compétences. Et avant que nous n'abordions ces questions d'ensemble, j'ai cherché une peintre, de façon un peu *mystique*. J'ai parcouru Instagram, profitant du retour de la peinture à l'huile dans la création picturale contemporaine. Je suis alors tombée sur le portrait d'une jeune femme qui ressemblait à Adèle Haenel, peint à l'huile par une jeune artiste d'une trentaine d'années, vivant à Lille. Je lui ai écrit en lui demandant à lui rendre visite avec un projet en lien avec le cinéma. Une semaine plus tard, je l'ai rencontrée et beaucoup appréciée. Elle a une formation très académique en peinture du 19<sup>e</sup> siècle, suivie à Florence pendant plusieurs années. C'est sans doute ce pas de côté qui lui a permis d'accepter mon projet : elle ne voit en effet pas d'autre enjeu que le plaisir ou l'apprentissage dans la peinture du 18<sup>e</sup> siècle. Cette liberté autorise aussi l'humour et nous savions qu'il nous en faudrait beaucoup pour croire à ce que nous étions en train de faire : la peinture en effet a totalement envahi la temporalité du film, jusqu'à certains enjeux de sa réalisation. C'est sur elle qu'ont porté les plus gros doutes : la création d'un portrait nécessite une vingtaine d'heures, or il faut en peindre deux pour le film, voire cinq et même six, si bien qu'il a fallu recruter plusieurs artistes. Tous ont d'abord échoué. Moi qui voulais que ce film soit un mausolée d'amour, je me suis retrouvée dans un musée des horreurs... Nous avons

cherché plusieurs solutions et finalement Hélène Delmer, ma peintre, reste la seule qui relève le défi. Elle s'installe alors dans le château, vit quasiment au milieu du décor et joue un rôle crucial : elle doit peindre les tableaux, toute la journée, et être également la doublure de Noémie Merlant.

Nous avons voulu, dans cette représentation de la peinture, montrer le travail plutôt que la virtuosité. Ce qui implique de respecter le temps de ce travail et de privilégier les très longues prises, anticipant la rareté des points de montage, afin de montrer une peintre effectivement en train de créer et à son rythme. L'effort a été énorme et a exigé que nous nous immergions en profondeur dans la vraie peinture, sans en faire cependant un enjeu de la caméra (matière, lumière, etc.) : nous ne l'avons regardée qu'avec nos yeux. Nous avons eu le Louvre pour nous toutes seules, parce que le scénario implique notamment la reconstitution du Salon. C'est le seul moment du *Portrait* où nous quittons le décor, que j'ai vraiment voulu minimaliste pour des raisons d'immersion, de croyance, de langue cinématographique et de moyens aussi. J'ai donc privilégié l'absence de faste et de mondanités, à rebours des choix habituels pour les films d'époque. Pour représenter le Salon dans cette perspective, le Louvre semble tout indiqué. Nous avons la chance d'y regarder très longtemps, et dans des conditions sonores exceptionnelles, toutes les œuvres de notre choix. Nous pouvons donc nous nourrir et laisser affleurer les orientations esthétiques importantes pour notre projet. Chardin nous marque beaucoup, Claire Mathon en particulier, mais aussi Vigée-Lebrun dont les mémoires ont été pour moi une documentation très importante. Ils sont cités *in extenso* dans le *Portrait* lorsque le personnage d'A. Haenel monte l'escalier de dos et que la peintre la scrute avant d'évoquer la manière de représenter l'oreille : cette réplique est une citation exacte, et créditée au générique, d'Élisabeth Vigée-Lebrun. Plus ponctuellement aussi dans les dialogues, lorsqu'il est question du nu masculin ou que le personnage de N. Merlant rappelle qu'elle griffonne dans ses cahiers au couvent, ce sont des détails véridiques empruntés, comme quelques autres anecdotes, aux lettres et aux mémoires de Vigée-Lebrun. Il faut également étudier les matières, avec le chef décorateur notamment, pour tenter de préciser la nature des toiles : leur dimension, leur

composition, leur environnement. Quels pinceaux choisir et plus généralement, comment procéder pour les accessoires ? Je tombe alors dans une terrible angoisse : j'ai peur du film de calèche, des costumes loués, d'un prêt-à-porter académique. Nous décidons alors de fabriquer nous-mêmes le chevalet, la palette, ainsi que les accessoires les plus visibles du peintre. Rares sont au final les objets, même les pipes jetables qu'on trouve partout aujourd'hui, qui sont des citations. Il y a, de notre part, une volonté très forte d'être extrêmement précis historiquement, plus encore sur les décors, les accessoires et les costumes, sans jamais tomber dans l'artifice.

*DHS : Avez-vous sollicité des conseillers historiques ?*

*CS :* Chaque corps de métier a fait ses propres recherches dans une double direction : documentaire – quelle était la réalité des matières, des coupes, des tombées au 18<sup>e</sup> siècle ? –, et cinématographique : comment le cinéma s'est-il déjà emparé de ce réel et quelles interprétations en a-t-il donné ? De mon côté, j'ai plus précisément travaillé avec une sociologue de l'art, spécialiste des peintres femmes du 18<sup>e</sup> siècle et qui fait sa thèse sur le sujet, Séverine Sofio<sup>2</sup>. Une fois le scénario écrit, lorsque toutes ces recherches ont été faites, j'ai poursuivi les investigations toute seule pendant plusieurs années : l'écriture de ce film m'a pris cinq ans au total. J'ai abandonné le projet une fois, mais jamais la recherche. Je me disais : si un jour je m'y remets, si je résous ce qui se pose à moi sous la forme d'une énigme – narrative, politique... –, je serai nourrie de cette matière. Même en ayant provisoirement abandonné le scénario donc, je lisais quand même l'histoire de la Bretagne au 18<sup>e</sup> siècle parce que cela m'aidait à faire des choix, tout en m'apprenant à regarder ce groupe, son organisation, etc. J'ai procédé de même pour les costumes. C'est la peinture qui reste la principale source d'information sur le sujet. Or pour tout ce qui touche les matières et les couleurs, la représentation du costume, toujours en soie, reste très aristocratique. Nous avons donc décidé, pour le film, que les costumes seraient en coton, ne réservant la soie qu'à une seule robe. Nous avons ensuite cherché

---

2. Voir Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

des tissus dont la trame respecte celle de l'époque et choisi des modèles répertoriés au 18<sup>e</sup> siècle.

Je n'ai eu, sur ce sujet, que deux résistances : les manteaux féminins, qui ne me satisfaisaient pas, et les chapeaux. J'ai donc imposé un manteau masculin pour le personnage de Marianne, la peintre. Ce choix m'a permis de croire davantage à cette histoire car de nombreuses artistes à l'époque sont des filles, des nièces, des épouses, des sœurs ou des belles-sœurs de peintre : elles ont donc bénéficié d'une bienveillance paternelle totale. Le père d'Artemisia Gentileschi, par exemple, prend sa défense dans son procès pour viol. Je me suis donc autorisé la fiction de ce manteau et j'ai aussi choisi une cape, tout aussi crédible, pour A. Haenel. Les manteaux ont été pour moi l'occasion de prendre des décisions sur les silhouettes. C'est alors que j'ai souhaité que mes personnages féminins ne portent pas de chapeau. J'ai sollicité sur ce point un historien, auquel j'ai soumis plusieurs questions tandis que S. Sofio a lu mes scénarios et m'a signalé les passages qui suscitaient chez elle des doutes ou des réserves, y compris dans la note d'intention, autrement dit dans la dynamique politique du film : quand s'arrête-t-on ? Quand le *backlash* commence-t-il ? Nous étions alors exactement dans le même moment : c'est la raison pour laquelle le film m'intéressait. Évidemment que le *backlash* était anticipé pour ma part, mais il a été plus fort que prévu... À l'historien donc, je pose une série de questions qui concernent toutes la vie privée : je veux savoir comment on se drogue au 18<sup>e</sup> siècle, comment on avorte, ce qu'on fait quand on a ses règles, comment on prend ses repas, etc. Il se trouve, je ne sais pas pourquoi, que ce conseiller est médiéviste. Il n'a donc pas pu répondre à mes questions touchant les domaines les plus intimes ou les plus domestiques. Il s'est en revanche permis plusieurs commentaires par anticipation. Il m'explique notamment que les films américains sont historiquement beaucoup plus rigoureux que les films français, dans lesquels on prend trop de libertés ; que si donc mes personnages féminins ne portent pas de chapeaux, parce que je préfère symboliser leur liberté, je commettrai une erreur historique car les femmes, au 18<sup>e</sup> siècle, ne sortent jamais tête nue... Cela m'a mis dans une colère noire qu'un homme veuille encore décider ce qu'on porte sur la tête. C'est un débat très français.

DHS : *Mais dans ce film, comme dans Bande de filles (2014) par exemple, c'est moins l'étroitesse documentaire qui vous intéresse que le romanesque.*

CS : C'est vrai, mais dans le *Portrait*, j'ai vraiment cherché l'exactitude et pas seulement dans la reconstitution. Je voulais une exactitude affective afin de raconter une histoire possible ; ce qui supposait, techniquement, que la peintre soit douée et qu'elle connaisse son métier. C'est l'inverse de ce que j'ai fait auparavant et qui consiste davantage à créer des formes d'intemporalité. Dans le *Portrait* en revanche, j'ai voulu une situation très précise, à l'année près. C'était pour moi un désir politique : je savais que le film devait rétablir des existences.

DHS : *Aimeriez-vous refaire un film d'époque ? Sur la Révolution ou sur Olympe de Gouges par exemple ?*

CS : Absolument pas. On m'en propose beaucoup, mais cela ne m'intéresse pas précisément parce que je l'ai déjà fait. Parlant du *Portrait* avec Claire Mathon, nous nous répétions toujours, à la manière d'un mantra : « C'est un film sur le 21<sup>e</sup> siècle ». Nous avons donc fait des choix et ils ont porté leurs fruits je crois. Un historien de l'art m'a écrit, par exemple, pour me dire que la reconstitution du salon du Louvre lui paraissait l'une des meilleures qu'il ait jamais vues. C'est pour moi la preuve qu'il était très important d'avoir cette exigence.

DHS : *Qu'en est-il du désir dans vos films ? Il semble jouer un rôle central, bien plus que la sexualité, et vous conduire à privilégier les seuils stratégiques de l'existence : l'enfance, la jeunesse, le moment qui précède immédiatement la réalité du désir. Est-il important pour vous ? Et envisageriez-vous un film non plus sur la naissance du désir, mais sur son crépuscule ou sur ce moment où la norme sociale décrète un crépuscule, à quarante ou à cinquante ans par exemple ?*

CS : J'entends par désir non pas l'érotisme, mais la dynamique qui nous porte. Le désir est rarement éprouvé *pour* quelqu'un : c'est davantage son propre désir que l'on ressent. Je ne regarde donc pas mes personnages au moment où le désir surgit, car le désir ne nous arrive pas, mais au moment où elles ont une *opportunité* de le vivre. Il existe pour moi une constance du désir – nous avons tous,

par exemple, le désir d'aimer –, qui se distingue des opportunités de le vivre. Ce que je raconte – et c'est la raison pour laquelle je ne ferai jamais le film que vous décrivez (*rires*) – est cette constance du désir et cette quête ou cette difficulté de l'opportunité. On a souvent tendance à culpabiliser les gens en leur reprochant de se priver de toute opportunité, comme s'il existait en nous une pulsion morbide, alors que cette impossibilité est en réalité organisée : il existe des opportunités, mais elles restent verrouillées ou inaccessibles. De nombreuses personnes, par exemple, ont envie de jouer aujourd'hui alors qu'aucune place n'est donnée au jeu dans la société. Cela signifie-t-il que plus personne n'a le désir de jouer ? Ou qu'un désir qui n'a pas l'opportunité de s'épanouir n'existe plus ? Je ne crois pas. Le désir reste, y compris sous la forme d'une trace mémorielle : on se souvient que l'on veut. Comme tous mes personnages sont féminins, je les regarde toujours au moment où elles ont l'opportunité de vivre ce désir, ce qui est rare. Comme il est rare de rencontrer des choses ou des individus qui vous émeuvent : c'est une question de temps, de temps social quasiment, et pour les femmes, l'on sait très bien à quel point le temps leur est compté différemment.

S'il y a toujours eu une intrigue amoureuse dans mes films, le *Portrait* est en revanche le premier qui soit consacré à l'amour, à l'amour romantique, voire à ce moment précis qu'est l'*innamora-mento*. J'ai voulu y observer ce processus avec les outils du cinéma, c'est-à-dire en rêvant que ce sentiment touche vraiment le corps des spectateurs et des spectatrices. Je serai toujours guidée par cette recherche, je l'espère du moins, d'autant qu'elle n'engage pas un type d'histoire particulier, ni une époque, ni même un genre. Le cinéma est mon langage naturel, celui pour lequel j'ai des idées, mais cette quête engage également toutes les disciplines et tous les modes d'expression.

Peut-être aussi que dans l'attachement sentimental que ce film entretient avec le 18<sup>e</sup> siècle, la langue a joué un rôle. Au-delà d'un grand pont chronologique possible sur ce que signifie être amoureux entre l'Ancien Régime et aujourd'hui, la langue, qui charrie une sentimentalité et une forme de romanesque, éloigne et rapproche tout à la fois. Elle ancre les personnages dans le 18<sup>e</sup> siècle, et dans sa sentimentalité propre, tout en retraçant



un amour possible entre deux femmes qui réunit les temps, les inclut et rapproche de nous les personnages et leurs sentiments. C'était pour moi une manière de donner toute sa richesse et toute sa profondeur temporelle à ce que vivent ces deux femmes. Au 18<sup>e</sup> siècle, la langue est riche de plusieurs possibles : la poésie, le dialogue, le vousoiement... Un discours amoureux très français. Comme le film voyage beaucoup, je vois bien que le vousoiement est très important pour les non-francophones. Le passage du « vous » au « tu » est ressenti partout, car le film n'est pas doublé, mais il est ressenti comme une frustration par celles et ceux qui ne parlent pas français. Je regrette pour ma part, à l'orée d'une rencontre dans mes films ou dans ma vie, ce classicisme un peu figé de la langue française, si beau soit-il.

*DHS : Quels rôles accordez-vous aux communautés de femmes ? Dans tous vos films en effet, le Portrait et Bande de filles notamment, les femmes vivent entre elles et souvent de manière généreuse et solidaire. Dans Bandes de filles, elles rient, elles courent, elles jouent au foot ; dans le Portrait, elles fument, elles boivent, elles avortent et se comprennent sans même se parler. Est-il pour vous important de filmer cette sororité et cette proximité naturelle ? Y a-t-il des réalisatrices qui vous auraient inspiré ?*

CS : Toutes les femmes qui ont pris une caméra jusque dans les années 1970, principalement dans le champ documentaire, ont représenté cette communauté ou lui ont donné un espace. Je pense notamment à Chantal Ackerman, Agnès Varda, Marie-Claude Treilhou, Lizzie Borden ou Martha Coolidge. Ma réflexion sur l'histoire de l'art au féminin m'a conduite à explorer le cinéma après la peinture. Le plus important consiste toujours à ouvrir des espaces-temps. Tout se passe en effet comme si le changement des représentations restait une question purement visuelle ou un enjeu d'attitude. C'est d'ailleurs ainsi que les pessimistes, les cyniques ou les conservateurs surtout discréditent ce changement : en le rendant policier ou minable à force de prudence. Je voulais donc moi aussi donner à ces femmes un espace-temps. La question alors n'est plus de savoir si elles se comprennent : dans la grande scène domestique du *Portrait* par exemple, on voit trois femmes en silence pendant deux minutes. Ce plan dans lequel elles cuisinent, dont l'enjeu

est aussi bien la reconstitution de l'alimentation qu'une abolition de la lutte des classes et de la notion même de classe, est surtout du temps : il contient et retrace une histoire. Il est nécessaire que le cinéma montre du temps qui passe et confère une profondeur temporelle aux images, sans quoi elles ne sont pas vécues. Dans le *Portrait*, les images étaient pour moi des séquences de temps, des cartes postales, des tableaux quasiment fixes. C'est encore plus le cas lorsqu'on filme le contemporain : c'est ce qui me le fait aimer d'ailleurs. Voilà tout ce qui se joue en marge du verbal.

*Portrait* est aussi un manifeste en faveur de l'égalité entre des personnages et c'est pour moi un manifeste *réaliste* : il n'évoque pas une utopie, mais ce qui peut advenir dans les espaces-temps qui l'autorisent ou ceux que j'ai eu la chance de trouver. Le film explore donc cette idée et le temps qu'il donne à l'épanouissement de la relation entre ces deux femmes est aussi un temps propice à la versatilité de toutes les places : être modèle ou peintre, échanger autour d'une création collective. C'est d'autant plus réaliste que c'est ma propre expérience. Chaque fois qu'il me manquait une information documentaire ou une idée de cinéma, je me disais : « Pense à ton cœur, pense à ta pratique d'artiste, pense à la manière dont toi, tu collabores. Fais une lecture féministe de ta propre pratique et considère que ces personnages sont proches de toi. » Une telle démarche implique de donner de soi.

*DHS* : *Est-ce qu'il vous importait, justement, de donner à voir cette vie entre femmes, cette vie au féminin avec ses enjeux propres, ce qui était peut-être peu présent dans une certaine historiographie et ce qui finalement n'avait pas encore été tant illustré au cinéma ?*

*CS* : Ma volonté est quasiment de créer une archive. Et je crois que c'est vécu comme ça. Donc d'inventer ces personnages en pensant à toutes. Je dois dire que le travail d'Arlette Farge m'a beaucoup émue et guidée, dans sa politique et dans sa sentimentalité, notamment son livre sur les suppliques<sup>3</sup>, qui est très beau. C'est un livre sur les regrets, la mélancolie du peuple qui décide

---

3. « *La capucine s'adonne aux premiers venus...* » : récits, suppliques, chagrins au XVIII<sup>e</sup> siècle, texte d'Arlette Farge, dessins de Valérie du Chéné, Droue-sur-Drouette, Éditions La Pionnière, 2014.

de s'adresser au roi. Ce livre m'a donné confiance pour rêver à ce niveau d'exigence et de rigueur. Comme nous avons vécu une nouvelle vague féministe, nous avons vécu une nouvelle démocratisation de nos archives et c'est un moment incroyable. Par ailleurs le film est né à ce moment-là et avait aussi la volonté de donner un imaginaire et une langue aux luttes. Il n'a pas été fait en conscience qu'il y aurait une prise de parole politique sur l'abus de pouvoir et les violences sexuelles dans le cinéma de la part de son actrice principale, mais il a décidé d'héberger cette parole-là. Ensuite on nous a mises dans une position où nos corps sont devenus des symboles actifs, et le film était aussi pensé dans cette dynamique, comme le poème d'un peuple qui a toujours existé. Pour moi, créer une archive, c'est créer de la continuité, ce n'est vraiment pas créer une capsule temporelle, c'est donner à nouveau de la continuité. C'est ça que nous vivons. Ma génération, et nous, contemporains de ce moment, avons la chance d'accéder à tout ce savoir. Sauf que maintenant, la grande tristesse, c'est que nous vivons aussi la fermeture et la réaction.

*DHS : Justement, vous venez d'en parler un peu, la liberté des femmes est une question qui vous tient à cœur, dans tous vos films, et pas seulement dans le Portrait. Il est frappant de voir à quel point tous vos personnages féminins, qui sont majoritaires, se heurtent très tôt à des normes, notamment vestimentaires. On le voit très bien dans Tomboy (2011) : Laure veut aller se baigner et sort son maillot de bain de fille, qui ne lui convient pas, il faut le couper. Dans le Portrait, il y a une très belle scène où Marianne saute du bateau pour récupérer ses dessins. Une femme n'est pas censée plonger ainsi, donc elle a un corps, avec des vêtements, souvent compliqués. Est-ce quelque chose qui vous tient à cœur, la difficile liberté du corps des femmes ?*

CS : Mais vous le savez très bien, vous le savez comme moi, ce n'est pas une question que vous posez vraiment (*rires*). Ce que vivent les femmes, c'est une domestication perpétuelle de leur corps, mais aussi de leur esprit et de leur perception d'elles-mêmes, qui les entraîne fatalement, autoritairement en tout cas, sous peine de punition, parfois sous peine de mort, vers des formes impersonnelles d'elles-mêmes. Pour certaines, elles se connaissent et elles ne se vivent pas ; pour d'autres, elles ne se connaissent pas. Pour moi,

il est important de montrer des personnages qui se rencontrent eux-mêmes, qui ne sont pas empêchés, qui à un moment ont la possibilité de se rencontrer et le courage de le faire. C'est une ambition, une façon pour moi de me donner cette ambition, comme une personne qui veut « grandir ». C'est important car c'est une dynamique qui se précise de film en film. Effectivement la dynamique de groupe et de solidarité se précise également. Parce qu'il y a une progression de ma conception de la dramaturgie dans les films et une espèce d'éloignement de la langue patriarcale du cinéma, avec laquelle je dialoguais et qui, à partir du *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), devient pour moi une langue paternelle que je ne parle plus, que j'essaie de ne plus parler. C'est ce qui rend longue et laborieuse l'écriture. Parce qu'écrire un film sans conflits n'est pas difficile, mais contre-intuitif. C'est comme s'il n'y avait que cette façon-là d'écrire des histoires. Donc c'est se rebeller et passer par un possible isolement.

Je n'écris pas du tout mes films en pensant aux personnages. Ce n'est ni un point d'entrée, ni quelque chose qui m'émeut même particulièrement. Ce sont les situations, les idées qui m'émeuvent, et surtout l'impact que vont avoir les idées. Par exemple, je ne me dis pas : il faudrait que ce personnage soit libre. Je ne me demande jamais : qu'est-ce qu'elle penserait, où irait-elle ? Souvent elles n'ont pas de prénom, il n'y a pas de *backstory*. Quand on me demande des nouvelles d'elles, je dis qu'elles n'existent pas. Ma dynamique, c'est le langage et l'impact émotionnel, affectif, vital qu'ont les idées. Le cinéma est l'art à la fois le plus jeune, quasiment, et un art morbide, qui a étouffé ses avant-gardes et même sa propre naissance en entrant très vite dans une logique industrielle et dans un dialogue avec la peinture, le roman, les vieux langages, qui l'ont complètement vampirisé et qui ont utilisé cette invention scientifique pour persister. Je me concentre sur la jeunesse de mon langage, alors même que tout le monde raconte que le cinéma va mourir. Le langage du cinéma ne mourra pas, en tout cas moi j'ai toujours le désir de le parler. En revanche le langage des vainqueurs, celui qui a le droit d'être sur les grands écrans, et cette organisation spéculative, industrielle, capitaliste, a l'air d'être assez mal en point et c'est un peu de sa faute. Le *Portrait* a vraiment été

un geste libérateur, pensé comme une libération collective, donc un geste très immodeste !

*DHS : Parce que politique.*

CS : Parce qu'avec une volonté de changer la vie des gens, et c'est ce qui s'est passé. Le film m'a dépassé, il a changé ma vie, aussi ma vie privée. Le film a eu beaucoup d'impact sur la vie des gens et j'ai reçu beaucoup de témoignages sur leurs décisions de peindre, d'aimer, de quitter des existences et sur leur rapport à eux-mêmes.

*DHS : Puisque vous parlez du « privé » et de l'influence sur le « public », et réciproquement, nous voulions vous interroger sur cette frontière poreuse. Vos films sont très intimes, semblent dévoiler une part autobiographique, tout en développant une réflexion politique engagée – sur l'identité dans *Tomboy* (2011), *Bande de filles* (2014), *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), sur la famille et la parentalité notamment dans *Petite Maman* (2021), sur les classes sociales et les carcans sociaux surtout dans *Bande de filles* – ce qui fait que les spectatrices et les spectateurs se reconnaissent dans cette sincérité et dans cette communauté. Comment parvenez-vous à « négocier » ce que vous révélez de vous-même et des autres ? Comment cultivez-vous la distance et l'art de l'éloignement pour vous ménager, éviter le film « à thèse » et libérer l'espace de la création et de l'imagination ? Existe-t-il des seuils que vous vous interdisez de franchir ?*

CS : Moi je n'en ai jamais vu, des films à thèse ! On en parle tout le temps, mais ce sont des films comme ceux d'Eisenstein par exemple ? Des chefs-d'œuvre donc. Ça m'intéresse, ce n'est pas pour vous reprendre, mais pour vous répondre d'ores et déjà ! (rires) Je ne « négocie » pas du tout, car je ne raconte pas mon histoire. Je donne toujours des nouvelles de moi au présent, mais il y a très peu de caractère autobiographique dans ce que je raconte. C'est beaucoup plus impudique que cela, je donne à voir mon cerveau. Il n'y a rien de plus intime que d'inventer quelque chose. Ce que je dois négocier, c'est plutôt d'être identifiée publiquement, c'est l'espace public. Mes films ne cachent pas des secrets ou des anecdotes. *Petite maman* (2021), davantage, parce qu'il y a un fantôme à l'intérieur, qui est celui de ma grand-mère. Mais

sinon, ce que je montre avant tout, c'est où j'en suis. Les films deviennent des parts impersonnelles de nous-mêmes.

Ma vie, c'est de faire des films. Ce n'est pas l'inverse, je ne mets pas ma vie dans mes films. Des peurs, des doutes ou des empêchements, je n'en ai pas du tout. En revanche, le « film à thèse », c'est ce qu'on vous fait, la façon dont le film est reçu. Ce n'est pas forcément difficile à vivre, à partir du moment où vous décidez de regarder en face qui parle, et si vous acceptez de renoncer à être aimé, voire de vivre parfois sous une forme de menace, de pression. Maintenant, je l'accepte. Mais c'est ça qui est le plus dur à vivre. On vous accuse de gâcher des fêtes, alors que c'est vous qu'on agresse. Et puis beaucoup de gens se mettent à compter sur vous. Pour moi, la question de la vie publique a à voir avec la politique et l'athlétisme qu'elle demande, et pour le coup, la solidarité qu'elle requiert. Mais je suis contente de mon équipe.

*DHS : Le texte de Virginie Despentes, les affiches-collages dans les rues « Merci Adèle Haenel » ont suscité une vague politique très solidaire qui dépasse le cinéma.*

CS : Oui, mais qui a pour conséquence qu'Adèle Haenel ne fait plus de cinéma par exemple. Je considère *Petite maman* (2021) comme mon dernier film dans le système, car il y a des endroits qui ne sont pas praticables ou cela implique une très grande cohérence. Quand on dérange, globalement, on montre une voie, que certains ne veulent pas inspirante, et qui parfois est inspirante, mais nous ne pouvons pas tous faire ces choix. C'est une position qui réclame du temps pour la comprendre. C'est aussi pour cette raison que j'ai pris un temps infini à faire ce film, le *Portrait*, parce que je savais qu'il y aurait un avant et un après. Je n'aurais jamais pu dire quoi, mais je savais que c'était décisif pour moi, pour le coup dans ma vie, mais c'est une bonne sensation.

*DHS : Il y a une douceur dans vos films. Vous évoquez la violence que vous avez subie, surtout quand on s'engage, comme vous le faites, sur ces questions, et en ce moment, car il y a l'envers, la réaction. Pourtant vos films ne sont jamais appuyés, n'explicitent jamais un message, vous filmez les personnes et leurs corps en prenant le parti de la douceur et de la tendresse.*

CS : En fait ce qui est subversif, ce qui dérange est ce qu'on en fait, l'idée que mes films seraient dans une lutte avec le monde. Il faut

observer que ce sont des gestes de douceur perçus comme menaçants. C'est bien la cruauté d'une certaine réception. Je n'ai pas écrit *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) comme un manifeste du regard féminin. J'ai bien sûr inclus ce regard, mais ma volonté était avant tout de faire un film d'amour, et d'amour de l'art. Ce que j'ai fait. Les *Cahiers du cinéma* m'ont attribué la note de zéro le lendemain de la projection du festival de Cannes. Zéro, c'est perçu comme une agression. Je crois que tous les films féministes créent des espaces de douceur, mais je pense que les gens ne les voient pas, ne les connaissent pas. Quand on parle de « films à thèse », je ne connais pas ces films encore une fois, je ne sais pas ce que ce sont ces films, peut-être un film comme *Novembre* (2022) de Cédric Jimenez sur les attentats. Où est le « film à thèse » sur les violences policières, le racisme en France ? Où sont les « films à thèse » féministes ? Je ne vois que des « films à thèse » sexistes. Il faut vraiment faire attention. C'est une réception qu'on ne fait pas à tout le monde. On ne demande pas la ligne politique de tout le monde. À chaque fois que quelqu'un se déclare « apolitique » au cinéma, il est de droite. Tout le cinéma bourgeois se déclare « apolitique ». Un film comme *Qu'est-ce qu'on a tous fait au bon Dieu ?* (2021) de Philippe de Chauveron, il faut le regarder. Il dit à la fin que tout le monde est raciste en France et surtout que tous les racistes se retrouvent pour être contre les Roms. C'est un « film à thèse », qui fait plusieurs dizaines de millions d'entrées. Je ne fais pas de « films à thèse », je fais un film avec des idées, qui sont par ailleurs à explorer, poétiquement. Je n'ai jamais lu de « poésie à thèse ». Sartre toujours pour le roman, ou Aragon en poésie, cachent la politique et le réel de leur pratique et de leur comportement derrière un romantisme de façade et des Muses. Je n'ai aucun rapport avec les Muses, je ne sais pas ce que c'est. Je cherche quelque chose devant moi, donc je n'ai aucun rapport d'inspiration lié au passé.

*DHS : La famille, que vous représentez souvent dans vos films, est toujours un espace bienveillant. Alors que Dieu sait si elle peut ne pas l'être, s'il y a un endroit a priori de violences possibles...*

*CS : Je ne suis pas tout à fait d'accord, cela m'étonne que vous le perceviez ainsi. Dans *Tomboy* (2011), il n'y a absolument pas de*

bienveillance par rapport à la proposition de l'enfant. La petite sœur couvre le personnage de Laure, le père est compréhensif au début, mais la mère frappe sa fille, l'oblige à mettre une robe. On m'a plutôt beaucoup reproché l'hostilité parentale. À mon avis, il faut montrer des images qui inspirent. Si je peux représenter des espaces de tendresse, je le fais, systématiquement. Maintenant, je ne représenterai plus de violence. À l'époque, je le faisais. Je ne peux pas répondre à vos questions sur la permanence de mes films, car ce corpus est pour moi séquentiel. Lire d'ailleurs les thèses ou les articles sur mes films m'intéresse parce que je rencontre le cerveau de quelqu'un, mais je n'ai pas du tout le sentiment de me rencontrer. Mes films sont du passé. Il y a des choses que je ne ferai plus, des choses que je peux regretter.

*Petite maman* (2021) est un film sur la dépression maternelle, l'absence, la transmission de traumatismes. Mais il crée quasiment l'espace d'une nouvelle mythologie psychanalytique, qui justement décide de dénoncer le récit du conflit et de la rivalité dans la famille comme constitutif, et à travers duquel on doit non seulement se comprendre, mais aussi se soigner et se pardonner, pardonner à soi et aux autres. Le film propose à l'inverse le récit d'un âge et d'un temps partagés. Si vous voulez, ce sont des mouvements de révolte. Mais j'essaie de trouver des chorégraphies de possibles et de la profondeur des possibles. J'évacue les obstacles car je veux donner du temps et un temps pensé pour vous. À chaque fois, c'est comme une nouvelle maison.

*DHS : Vos films choisissent l'engagement allié à la douceur, malgré la colère. Certains films jouent plutôt sur l'humour. Votre premier mouvement est la tendresse.*

*CS :* Transformer la colère en humour est exactement comme la transformer en amour. En amour du langage, des gens et en soin des gens. Le cinéma est un art avec lequel, quand on n'est pas un homme blanc, on est obligé d'entretenir parfois un rapport masochiste. Quand on est une spectatrice, on est obligé dans tous les chefs-d'œuvre, à un moment, d'avoir un petit déni sur certaines parties des films. Ma tendresse et ma logique sont de respecter le corps des gens en face de moi.



Encore une fois, le cinéma revient à fabriquer des illusions. Le cinéma part de l'amour de l'illusion. C'est la science de l'illusion du mouvement. Je me demande toujours quelle illusion je suis en train de créer. Si tout le monde se posait la question en ces termes, si nous devions même défendre notre travail ainsi, si un acteur devait dire : « Moi, j'ai décidé de collaborer à cette illusion », vous comprenez comment l'éthique des choix serait absolument différente. Je me pose la question de cette façon. Quelle est l'illusion unique que peut produire le langage du cinéma ? Que peut-on apporter d'unique aux gens par ce langage ? Comme la musique, la peinture, la littérature nous apportent des choses uniques et ne nous accompagnent pas de la même manière dans la vie. On crée une illusion en pensant aux conséquences. Pour moi, c'est ça la politique, ce n'est pas de dire « À bas le patriarcat ! ». C'est de donner à vivre des espaces où l'on vit l'utopie. Sans avoir même besoin d'en parler. Et personne ne prend l'escalator de l'UGC en disant : « Dites donc, c'était anti-patriarcal ce film. » (*rires*). Après, on m'oblige à parler de ces choses-là, donc on en parle. D'ailleurs j'adorerais faire l'expérience de ne pas parler politique ! Mais justement, comme je politise mon existence, j'en parle, pour faire circuler les idées. Je préférerais une expérience sensuelle des idées. Il y a beaucoup de gens qui n'ont pas besoin qu'on leur explique. Si je peux expliquer, assumer et représenter, j'y vais.

*DHS : Un des points d'entrée du Portrait de la jeune fille en feu est la littérature. Certains romans en particulier ont-ils particulièrement nourri votre imaginaire ? Des titres précis, ou est-ce plus vague ?*

*CS : Catherine Bernard<sup>4</sup> notamment, que j'aime beaucoup. Banalement, Manon Lescaut de Prévost, toute la clique ! Voltaire, Rousseau, Madame de Sévigné. Mais c'est très lié à mes études. Le film m'a mise dans des dynamiques bibliophiles. J'ai beaucoup cherché des femmes poètes, dans les anthologies de poésie, des textes de Louise Labbé et bien sûr avant de Sappho.*

---

4. Catherine Bernard (Rouen, 1663 – Paris, 1712) poétesse, romancière et dramaturge française.

*DHS : C'est intéressant de parler de poésie pour le 18<sup>e</sup> car ce n'est pas un siècle communément considéré comme très poétique.*

*CS : Et pourtant il y a eu de la poésie ! Il y a des exemples dans les anthologies. Même quand vous ne trouvez que trois autrices, c'est énorme, comme transmission. Nos archives féministes, et y compris les archives lesbiennes spécifiquement, c'est la poésie, puisque c'est une forme fragmentaire. Ces textes vibrent de quelque chose qui ne s'est vidé de rien. C'est même l'une des choses les plus pleines à lire. Le parcours de la transmission des cœurs et du désir, « à chaud », est passionnant. Voir comment les femmes racontent ce désir. Renée Vivien<sup>5</sup> m'aide à penser le cœur de ces femmes. Dans la poésie réside l'intemporel des désirs de ceux qui les parlent, et en l'occurrence des désirs des femmes. Pour le coup, c'étaient des cris. Ce n'est pas Baudelaire, les lesbiennes et « la pâle clarté des lampes languissantes » et compagnie, je le connais quand même par cœur ce poème, car on est obligé de parler cette langue-là, pour se rêver un peu. Mais c'est incomparable avec le caractère torride de la poésie des poétesses d'antan, qui est incroyable. Et bien sûr, toutes les recherches universitaires sur le 18<sup>e</sup> siècle m'ont été précieuses, j'ai bénéficié des recherches des autres. Mon premier travail dans la vie, c'était documentaliste sur le web, à l'époque où le web est né quasiment. J'ai gardé ce plaisir de la recherche. Ces temps-ci, par exemple, je n'écris pas. Mais j'étudie, toujours. C'est pour ça que je n'ai pas besoin de faire des films comme prétextes. Je n'ai pas envie de me plonger dans des époques, mais plutôt de continuer à explorer la mienne. Je peux découvrir chaque matin une nouvelle voix d'aujourd'hui, généralement très jeune, inspirante et apaisante. Moi ça m'apaise les gens qui luttent. Et en même temps rencontrer une nouvelle dame « indigne » d'avant. Je ne voudrais pas vivre une autre époque !*

*DHS : Et une question très accessoire sur Portrait : pourquoi Héloïse et non Julie ? À cause d'Abélard...*

*CS : Le prénom Héloïse n'a jamais changé, j'ai des rituels autour des noms. L'héroïne a toujours un prénom dérivé du même prénom, sauf Laure dans *Tomboy*, mais sinon c'est *Marie*,*

---

5. Pauline Mary Tarn, alias Renée Vivien (Londres, 1877 – Paris, 1909), surnommée « Sapho 1900 », poétesse britannique de langue française.

*Marieme, Marianne, Marion.* Quant au choix du prénom en face, Héloïse, m'a toujours semblé *le* prénom littéraire. Quand j'écrivais des alexandrins, à dix-huit ans, le personnage s'appelait toujours ainsi, Héloïse. C'est complètement parodique.

*DHS : Nulle influence de Rousseau ? Mais sur le désir, Rousseau, c'est exactement « le choix du poète ». Dans La Nouvelle Héloïse, ils font l'amour une fois et s'en souviennent toute leur vie.*

*CS :* C'est vrai. Mais la politique de Rousseau, plutôt sa position vis-à-vis des femmes, me déprime tellement et m'a tellement fait de mal, que ce n'est pas pour lui ! Ceci dit, ça fait longtemps que je ne me suis pas plongée à nouveau dans Rousseau.

*DHS : Est-ce que le concept de « genre », qui est le titre de ce numéro de Dix-Huitième Siècle, vous est utile, est-ce une notion dans laquelle vous vous reconnaissez, ou voyez-vous au contraire des limites à cette notion ?*

*CS :* Bien sûr. Le féminisme français, que l'on découvre à travers le monde anglo-saxon, a été déterminant pour moi. Monique Wittig notamment. Le concept de « genre » était pour moi un outil avec lequel j'étais familière, en tant que lesbienne. C'était dans le champ lexical de la promotion du film *Tomboy*, au moment où le mot lui-même se démocratisait. J'étais dans ce mouvement, pas à l'avant-garde, mais j'accédais à ces idées au moment où elles étaient transmises. Elles m'aidaient à penser, me permettaient d'élucider certains éléments et donc d'inventer, d'être créative. C'est toujours ainsi que j'envisage les outils théoriques, dans leur capacité à nous aider à nous transformer. Comme le cinéma est un art qui joue du « genre » dans le sens fictionnel du terme – le *polar*, le film d'époque – il cache aussi une grande machine à fabriquer le genre, c'est-à-dire la binarité du monde. Le cinéma est un art quasiment dédié à cela. Tous les arts ont eu cette vocation à un moment d'influencer l'*eros* dans un sens qui conviendrait aux dominants. Mais le cinéma a vraiment célébré cette vision. Par cette illusion et son caractère visuel, il a développé d'autres types de langues de plaisir et de plaisir liés à l'oppression et à l'objectification. Les films sont souvent des célébrations, souvent même inconscientes, de ces désirs, purement par amour du langage du cinéma donc par volonté d'en être et de célébrer des souvenirs. Il

y a une volonté systémique à laquelle on participe, sans le savoir, à partir du moment où l'on considère que l'on est immunisé.

Pour le *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), Deleuze m'a beaucoup aidée à penser le cinéma. Sans doute parce que c'est l'un des rares philosophes qui a formulé des idées encourageantes sur le cinéma. Et globalement, les essais. J'essaie de lire beaucoup de pensées et de perspectives féministes sur différents sujets : l'écologie, le nationalisme, la santé. Ce sont des formes d'accès au savoir et de partage de savoirs, des formes de recherches. C'est un prisme qui vous rend très active et quasiment investigatrice. Les traductions de bell hooks<sup>6</sup> et le fait que sa philosophie de l'amour et de la volonté de changement soit accessible vont aider à penser la vie en général et l'art. J'essaie d'apprendre encore et de ne pas être trop déprimée par la façon dont on réduit les idées dynamiques à des choses qui restreignent.

DHS : *Vous êtes en mouvement.*

CS : Ah, toujours !

Propos recueillis à Paris, le 26 janvier 2023,  
par Stéphanie GENAND, Élise PAVY-GUILBERT et Alain SANDRIER

---

6. Gloria Jean Watkins (Hopkinsville, 1952 – Berea, 2021), connue sous son nom de plume « bell hooks », universitaire et militante américaine théoricienne du *black feminism*.