

# CONVERSATION AVEC MARGOT REUMONT, RÉALISATRICE DE CÂLINE

(par Alexis Hunot, directeur artistique du PIAFF, le festival international du film d'animation de Paris)

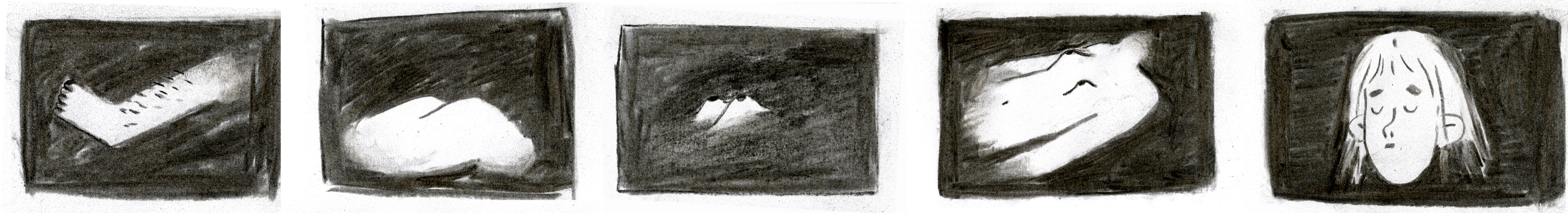


**Quand on regarde tous tes films, il y a une volonté de changer de style graphique et de genre cinématographique à chaque fois. Comment s'est fait le choix graphique pour ce film ?**

Dans mon travail, j'essaie de trouver la technique et le style qui pourrait le mieux servir le propos et l'histoire. Pour Câlina, j'ai beaucoup tâtonné et changé d'avis au cours de l'écriture et du développement. Comme je ne me sentais pas très à l'aise avec la couleur, je choisisais, plutôt par facilité, de produire des dessins en niveaux de gris ; mais ça donnait un côté très sombre à l'histoire qui ne correspondait pas à ce que je voulais transmettre. J'avais envie de belles couleurs chatoyantes pour rappeler l'été lumineux et les paysages de la campagne, une idée un peu fantasmée de l'enfance. J'ai demandé à Bruno Tondeur, réalisateur et illustrateur, de m'accompagner dans le développement graphique et de m'aider à choisir les couleurs. Cependant, le noir et blanc n'avaient pas complètement disparu de mes choix, puisque j'avais produit des dessins au fusain dont j'aimais beaucoup le grain à la fois doux et dur, une texture qui évoquait pour moi l'aspect sensitif que je voulais illustrer.

**Il y a un changement graphique très fort dans le film : le moment où tu ne veux pas cacher la scène de l'agression. Est-ce un choix que tu as fait dès le début de la conception du film ?**

Il y a des images qui sont présentes depuis les tout premiers croquis et la scène de l'agression en fait partie. C'était viscéral, je n'imaginai pas la dessiner autrement. Je ne voulais pas faire de métaphore ou de sous-entendu. Et en même temps, j'ai choisi de la représenter dans une technique très suggestive : l'animation fusain. Le choix du cadrage et de la composition de l'image est effectivement frontal, mais le graphisme est très éloigné du réalisme : il est davantage sensoriel. C'est d'ailleurs tout l'intérêt de l'animation au fusain : on laisse les traces du dessin précédent, comme les souvenirs laissent des traces qui ne s'effacent pas.





**A part quelques gros plans, tu filmes plutôt en plan moyen ou large. Tes personnages sont même régulièrement cachés par des premiers plans, tu avais besoin de cette pudeur de la caméra ?**

J'imagine que c'étaient des choix instinctifs ; mais c'est vrai aussi qu'il y a beaucoup de pudeur dans le film du fait même que c'est une histoire inspirée de mon propre vécu. Je pense que l'enjeu émotionnel du film était tellement grand pour moi que j'ai parfois eu du mal à me lâcher dans la mise en scène. D'où un aspect parfois ténu des émotions.

L'autre difficulté, qui est moins une question artistique, c'est que, quand on écrit un film, on ne connaît pas à l'avance les moyens dont on va disposer pour le faire. C'est la raison pour laquelle j'ai parfois été un peu sage dans le découpage, parce que je me disais que j'allais peut-être devoir tout animer seule et, de ce fait, je ne me suis pas permis des angles ou des mouvements de caméra que je n'aurais pas su animer.

**Mais justement cette pudeur de la caméra ne permet-elle de mieux mettre en avant ton envie de montrer cette réconciliation avec soi-même ? Tu la montres sans l'imposer...**

Oui, peut-être. Tu parles de quelque chose que je n'ai, en tout cas, pas du tout conscientisé. Mais c'est intéressant de l'aborder comme ça maintenant.





**Y a-t-il eu beaucoup de versions du scénario, du story-board, avant de trouver le ton juste pour le film ?**

Oui beaucoup ! La toute première version avait un angle documentaire. J'avais beaucoup aimé travailler à partir de témoignages dans mon film Si j'étais un homme et j'avais envie de retrouver ça. Sans doute, toujours, aussi, parce que j'avais peur d'écrire des dialogues... J'avais donc interviewé des enfants qui parlaient "câlins". C'était hyper mignon, marrant ! Les enfants ont une sorte de vision sans filtre, ce n'est ni de la candeur, ni de l'innocence : juste quelque chose d'un peu brut.

J'avais donc écrit l'histoire de Coline, une histoire qui était ponctuée de ces témoignages, dont celui d'un enfant qui avait dit : « J'aimerais bien faire des câlins à mon frère, mais lui ne veut pas. Peut-être que, quand il sera plus grand, il voudra bien. » Mais le sujet de l'inceste créait un malaise et c'était difficile de faire cohabiter câlins et inceste dans un même film.

Quoi qu'il en soit, il y a deux événements qui m'ont fait beaucoup avancer dans l'écriture.

Tout d'abord, #MeToo. Ce mouvement m'a permis de me rendre compte que ça concernait tout le monde. Auparavant, je n'étais pas très à l'aise avec le fait de raconter cette histoire... Mais je voulais aussi qu'il y ait, dans ce que je racontais, une tentative de réconciliation, quelque chose de l'ordre de la

réparation davantage que de la dénonciation. Pas pour jouer la carte de la "belle histoire", mais parce que c'est ainsi que je le ressentais.

Ensuite, il y a eu ce moment où mon père nous a demandé de faire le tri dans la maison où nous avons grandi, avec mes frères et sœur, et j'ai trouvé que c'était un cadre idéal pour raconter l'histoire. Le lieu et les objets constituaient une vraie colonne vertébrale autour de laquelle je pouvais faire s'articuler les différents souvenirs. Et puis ça résonnait vraiment bien avec l'idée qu'il est impossible justement de faire le tri dans ses souvenirs, d'en jeter certains et de ne garder que les meilleurs, puisque chacun d'eux fait l'adulte que nous sommes. En plus, la période de l'adolescence, c'était un aspect que j'avais développé dans une ancienne version du scénario, mais je l'avais mis de côté afin de resserrer l'histoire. Par exemple, j'avais écrit une scène de boum, avec des ados un peu sales qui découvrent maladroitement la séduction et la sexualité : ainsi, Coline se vantait d'avoir embrassé un garçon plus âgé qu'elle, alors qu'on venait de voir qu'elle n'avait pas consenti à ce baiser. Avec ce mensonge, Coline tentait de s'intégrer au groupe ; mais ses copines se retournaient contre elle, en la traitant de pute et de mytho.

**Parle-nous un peu, maintenant, de la création de Si j'étais un homme... C'est un film d'autant plus intéressant que, comme dans Câline, tu parles d'un sujet fort, mais en essayant d'y apporter un ton et un visuel un peu "légers"...**

Si j'étais un homme, c'est mon premier film, et c'est surtout ma première expérience de rencontre avec un public.

Au départ, je me rendais pas du tout compte de ce que j'abordais : l'identité de genre. Je pensais juste poser une question naïve à des femmes autour de moi, puis m'amuser graphiquement avec les réponses, par exemple en leur dessinant une moustache. Mais en faisant les interviews, je me suis rendue compte que c'était beaucoup plus compliqué que ce que je pensais. J'ai néanmoins gardé cette spontanéité de départ : poser une question a priori simple, puis être amené, à travers les réponses, à réfléchir sur son rapport aux identités de genre. De fait, ça a été ma première prise de conscience féministe.







**Pour en revenir à Câlina, quand as-tu ressenti que c'était le bon moment pour faire ce film ? L'idée est-elle vraiment venue après les témoignages des enfants sur les câlins ou bien la nécessité de parler de cette histoire était-elle déjà présente ?**

Depuis longtemps, j'avais envie de parler de l'enfance et de la nostalgie, et c'est juste après avoir terminé mes études à La Cambre que j'ai eu l'idée de l'évoquer par le biais des câlins. De fait, c'est le titre qui m'est venu en premier, comme souvent dans mon travail. Avec cette idée de départ, je suis partie, en 2015, en résidence d'écriture à Meknès, au Maroc. À ce moment-là, j'opérais une sorte d'enquête : qu'est-ce qui change, quand on devient adulte, sur le plan affectif et physique ? Qu'est-ce qui avait changé pour moi ? J'avais le souvenir que j'aimais beaucoup les câlins (et encore maintenant avec mes proches), mais à l'adolescence il y avait eu confusion et tout était devenu sexuel. Non pas qu'il n'avait pas de sexualité dans l'enfance, mais elle est tournée uniquement vers soi.

A Meknès, j'ai été accompagnée par Delphine Maury, qui est scénariste et productrice. Elle a un côté très maternel et très vite je me suis sentie en confiance. Je lui ai parlé de mon envie, de mes idées, et très rapidement, sans vraiment l'avoir prévu, je me suis confiée sur mon histoire personnelle. Elle m'a alors encouragée à raconter cette histoire-là.

**Quand on réalise un film aussi personnel, on s'entoure de personnes particulières, afin d'avoir des retours appropriés, ou bien préfère-t-on avancer seule ?**

En fait, j'ai eu des producteurs qui m'ont fait totalement confiance dès le début. Ce qui était très rassurant. Mais je crois que ce sont surtout les retours de lecture des différentes commissions, dans le cadre de la recherche des financements, qui m'ont aidé, même si ce n'est pas toujours facile à recevoir et qu'il faut aussi savoir faire le tri...

À part ça, j'ai beaucoup avancé seule, pour l'écriture en tout cas, moins pour le graphisme. Le plus dur, surtout, a été de me faire confiance : j'étais facilement déstabilisée parce que c'était mon premier film en-dehors de l'école et, à l'occasion, il m'est arrivé de changer le récit pour suivre les avis des commissions. Avec le recul, je me rends compte, cependant, que je revenais toujours à mes premières idées.

Ensuite, comme le film est inspiré d'une histoire personnelle, il fallait régulièrement que je me recentre sur moi-même, afin de ne pas me perdre et de réussir à rester concentrée sur les éléments du récit qui concernaient les relations entre les membres de la famille. De fait, je crois que la temporalité narrative, très spécifique, du court métrage nécessite de faire des choix très marqués, de rester simple sans pour autant tomber dans des facilités ou des clichés. C'est ce que réussit, à mon sens, à faire Špela Čadež dans *Steakhouse* : raconter une histoire très simple, qui néanmoins décrit toute la subtilité des violences psychologiques.

Finalement, je suis convaincue que réaliser un film, c'est mener un constant jeu d'équilibre entre points de vue extérieurs qu'on reçoit sur la base du scénario ou de l'animation et film qu'on a dans la tête et qu'on essaie de faire.





**Est-ce qu'il y a eu des hésitations pendant la création, la fabrication du film ?**

Jusqu'à la fabrication du film, c'est-à-dire une fois les dialogues enregistrés et l'animation montée, j'ai eu plein d'hésitations dans l'écriture et plus encore dans le graphisme. J'ai fait recommencer plusieurs fois Bruno qui réalisait les décors et les

couleurs. Il a été assez patient avec moi. Pour ses films, il fait des choix de couleurs très osées et moi je suis plutôt sage, il fallait donc trouver un juste milieu : qu'il fasse des choix que je n'aurais pas faits, mais qui soit cohérent avec mon univers et le ton du film. Nous avons mis un peu de temps à nous accorder. On a fait beaucoup d'allers-retours de dessin : il faisait des croquis et je les redessinais,

en me les réappropriant. C'est très chouette à faire ! Cependant, une fois que la fabrication a commencé, il n'y a pas eu de d'improvisations : j'avais préparé le travail en amont, j'avais besoin de beaucoup contrôler les choses.



**Tu dis que tu avais besoin de “beaucoup contrôler les choses”, est-ce que c’est ta façon de travailler tout le temps ou est-ce que c’était particulier à ce film qui revenait sur ta propre expérience, ton vécu ? Était-ce une façon aussi de ne pas trop se poser de questions pendant la fabrication ?**

Je n’ai pas toujours travaillé comme ça. Pour Si j’étais un homme, ça avait été beaucoup d’improvisation sur une base fixe de montage son. Mais, depuis que je suis sortie de l’école, et pour ce film en particulier, j’avais vraiment besoin de le visualiser avant d’en commencer la fabrication. Ça me rassurait et ça m’aidait à ne pas remettre en question, par la suite, des choix préalables, ce que je trouve très épuisant... Et puis, il y avait aussi le fait que je ne travaillais pas seule. Par exemple, pour les scènes d’animation au fusain, j’avais juste préparé des images fixes comme base de travail pour Ornella Macchia, qui les animait, alors que c’étaient, soit dit au passage, les séquences les plus personnelles du film. De fait, j’ai tout pré-animé à la tablette graphique, avant qu’elle n’anime sous la caméra. Finalement, peut-être que si j’avais animé ces séquences moi-même, j’aurais davantage improvisé.







**Bien sûr l'histoire principale est celle de cette petite fille ; cependant, en filigrane tu brosse aussi le portrait de parents débordés qui ne font pas assez attention à leurs enfants mais qui viennent, malgré tout, s'excuser tous les deux à la fin...**

Oui, c'est vrai.

Le rôle de la mère a fait l'objet de beaucoup de discussions, notamment la scène de la dispute dans la voiture. C'était important qu'elle ne soit pas accablée. Elle n'est pas présente au moment où il le faudrait, mais c'est comme ça, c'est la vie. Les parents sont tous défaillants à un moment et à un autre. C'était aussi une manière de dire qu'il n'y a pas d'environnement familial plus propice qu'un autre à une agression sexuelle : ça arrive même dans un milieu qui semble plutôt aimant et privilégié.

Autre point, le dialogue de fin avec le père : il m'est venu très tard dans l'écriture, juste avant de commencer le film. Au départ, on trouvait que le

personnage du père était un peu encombrant et passif ; mais c'est vrai que c'était un prétexte pour lancer l'histoire : ce père, envahissant, qui demande à Coline de faire le tri dans ses affaires. Ensuite, il se trouve que j'avais eu assez récemment ce même dialogue avec mon père ; je me suis alors dit que c'était un évènement du réel qui pourrait s'intégrer au scénario et donner ainsi plus d'épaisseur à ce personnage. Par ailleurs, c'était intéressant que ce ne soit pas uniquement la mère qui prenne la parole et que le personnage masculin s'exprime également. D'un point de vue dramaturgique – et je trouve ça très puissant – l'inceste entre un frère et une sœur instaure un conflit interne très fort pour les personnages des parents car ils sont, à la fois et indirectement, victime et coupable. Mais il y a quelque chose que je n'avais pas anticipé : le fait que les parents qui voient le film s'identifient beaucoup aux personnages du père et de la mère.

**Ce qui marque dans le film, c'est le ton. Il est, bien évidemment, loin d'être léger vu la dureté de ce qui est vécu ; mais tu as voulu montrer que, malgré tout, on peut tenter de passer à autre chose. C'est symbolisé de manière très forte par le plan final, que tu gardes d'ailleurs sur le générique : l'image des deux boîtes du frère et de la sœur côte à côte.**

Oui, c'est ce que je voulais transmettre avec ce film : une réconciliation avec soi-même, un début de réparation et un récit plus complexe que ce qu'on pourrait imaginer dans ce genre de situation. Certes, une souffrance sera toujours présente, mais dénuée de colère, comme une forme d'acceptation qui permet d'aller de l'avant.





**Ce qui s'ajoute à ce ton spécifique, c'est également la musique qui, la plupart du temps, est presque aérienne, douce... Pourquoi ce choix ?**

À part le titre du générique de fin, qui est une chanson des « Flying Chairs », le groupe de Lia Bertels et Marion Castéra, toute la bande originale du film a été composée par Daniel Bleikolm.

Pour la musique, je voulais quelque chose de très chaleureux, pour illustrer la douceur et l'atmosphère des souvenirs d'enfance. J'aimais bien l'idée de la polyphonie des voix, qui ramène aux corps, à la sensualité, à quelque chose qui vient de l'intérieur : un peu comme si c'étaient tous les membres de la famille qui chantaient ensemble.

Mon idée de départ, aussi, c'était d'avoir un thème qui accompagne les scènes de câlins et que ce même thème devienne dissonant au moment de l'inceste. Finalement, la scène de l'inceste n'a pas de musique, ce qui lui confère une atmosphère très froide, et c'est la scène qui suit, celles avec les morceaux de corps qui flottent et la mère qui cherche à les recoller, qui est accompagnée d'un chant similaire à celui de la première scène de câlins, sauf que cette fois-ci, la tonalité est plus sombre et profonde.

Enfin, il y a un peu de musique intra-diégétique, dans la cabine d'essayage, au skate-park, pour rappeler les musiques de mon adolescence et ramener des moments de légèreté.



**Pour la fabrication du film, tu t'es entourée de gens que tu connais bien, tant au niveau de l'animation que dans l'écriture musicale avec la chanson finale. C'est un penchant naturel pour toi ou était-ce encore plus important, nécessaire, pour ce film ?**

Au départ, je voulais même que Lia compose toute la musique du film ! Mais elle n'était pas disponible et elle m'a conseillé Daniel. C'était une super rencontre.

Mais, de manière générale, c'est vrai, je m'entoure de gens que je connais déjà. Je trouve ça rassurant, même si travailler avec ses amis peut impliquer d'autres difficultés. Par ailleurs, en Belgique, le milieu de l'animation francophone est assez restreint et l'école de La Cambre contribue à créer un réseau assez solide de relations, même si je trouve qu'on n'y apprend pas assez à collaborer artistiquement : on reste, en effet, très seul au moment de concevoir nos divers films d'études.

Ensuite, pour cause de coproduction, j'ai aussi été amenée à travailler avec des personnes que je ne connaissais pas et qui ont été, je me répète, de superbes rencontres. Je pense notamment à l'équipe du Studio Train-Train, à Lille, et plus particulièrement à Cynthia Calvi et Gilles Cuvelier. La collaboration s'est faite très naturellement. Au bout d'un moment, durant la fabrication, la genèse du film et le sujet n'étaient plus particulièrement abordés avec l'équipe. On se concentrait vraiment sur l'aspect artistique et technique. A ce stade, j'avais donc une certaine distance un peu froide avec le film : il était devenu un objet très extérieur à moi, ce qui m'a permis de pouvoir donner des directives d'intention, sans avoir l'impression de constamment me dévoiler à des inconnus.

**Tu dis que le film était devenu un objet extérieur à toi, est-ce que cette distance était indispensable ? L'as-tu même recherchée ?**

Oui, je pense que, pour faire des choix, il faut pouvoir se détacher même si ça n'a pas été possible à 100%. Je m'accrochais encore parfois à des détails, qui n'étaient pas forcément nécessaires dans le scénario ou dans la mise en scène.

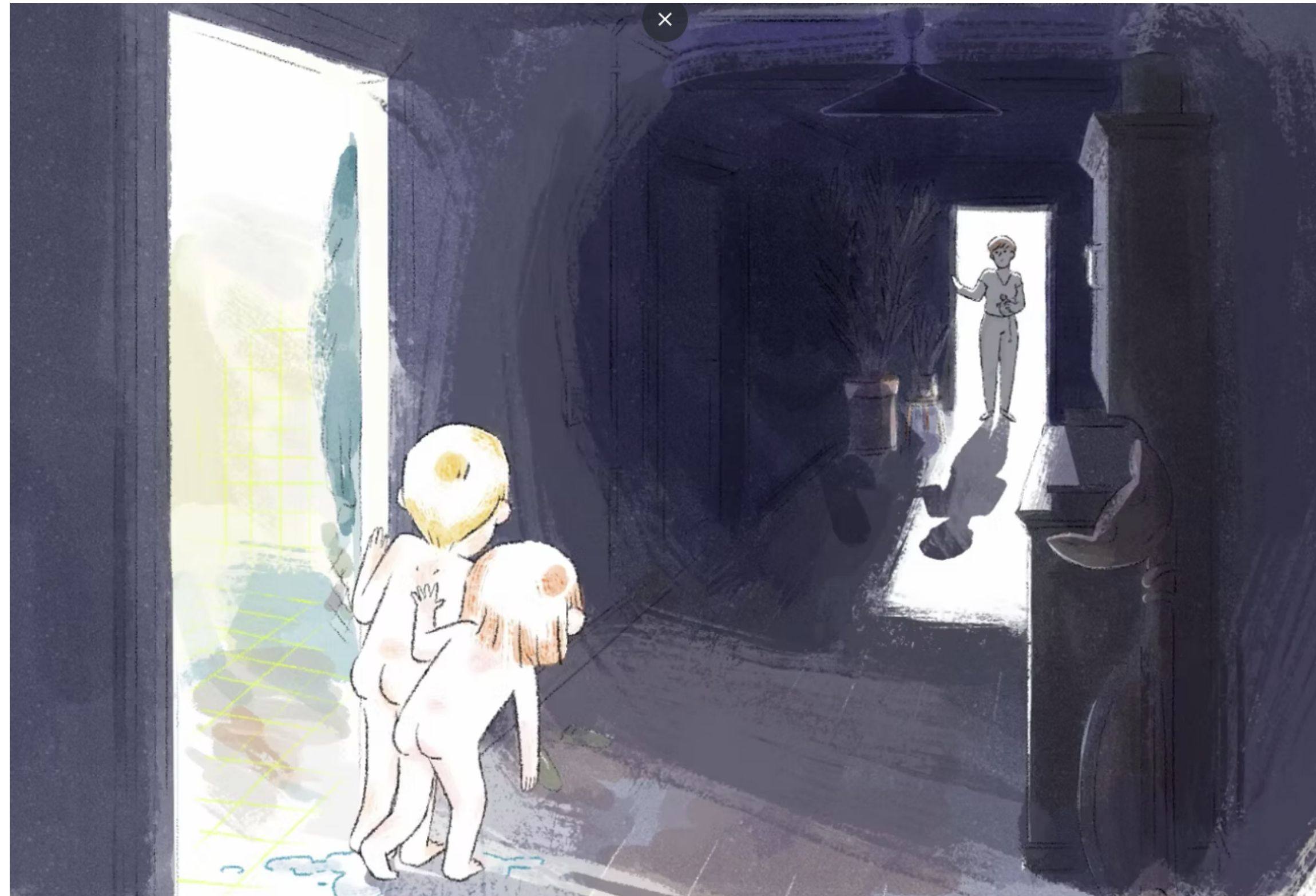


**Est-ce que tu penses que le cinéma, et l'art en général, possède un rôle thérapeutique, permet de traiter de traumatismes ou bien aide les gens à prendre ensuite la parole ?**

En ce qui me concerne, je ne sais pas si ce film m'a beaucoup aidé. Je crois que j'avais déjà réglé pas mal de choses avec moi-même et c'est justement ce qui m'a permis de le réaliser. De fait, c'est cet apaisement que j'avais envie de partager. En tout cas, ce que j'ai peut-être appris, c'est qu'on ne règle jamais vraiment ses traumatismes. C'est un peu bateau à dire, mais c'est une forme d'acceptation qui dure toute une vie et je pense surtout que c'est en regardant, en lisant, en écoutant des œuvres qu'on peut avancer, comprendre et parfois guérir un peu. Mais c'est vrai aussi qu'on apprend toujours quelque chose en créant une œuvre : moi, j'ai appris à faire un film ! Un film dont j'aimerais, et même si c'est un peu présomptueux de le dire, qu'il soit thérapeutique pour les gens qui le voient et dont, je crois, je parle bien mieux maintenant qu'il est fini et projeté que lorsqu'il n'était qu'à l'état de vague projet.

**Et justement, quels sont les retours du public sur le film ? Les gens viennent-ils te parler de leur propre expérience ?**

En général, les gens me disent qu'ils sont très touchés par le sujet et par le ton du film. Ainsi, il y a une personne qui m'a écrit pour me proposer de se rencontrer, parce qu'elle avait vécu la même expérience. Elle m'a dit que voir le film lui avait donné le courage de parler à ses parents après vingt ans de silence. Ça m'a beaucoup touché. Mais je crois, quand même, que les gens n'osent pas trop venir me voir après les projections. Avec Si j'étais un homme, j'avais le souvenir que le public venait beaucoup plus me solliciter. Il faut dire que le film était plus léger aussi. Pour Câlène, je pense qu'il y a beaucoup plus de pudeur qui s'exprime.



**Tu avais des références pour Câlène ?**

En matière de graphisme, une de mes principales références, c'était le travail d'Isabelle Arsenault, notamment avec son album Louis parmi les spectres. Avec Fanny Britt, sa scénariste, elle traite d'un sujet dramatique, l'alcoolisme d'un père, dans un style graphique très doux, tout en niveaux de gris avec des touches de couleur qui explosent.

Sinon, pendant l'écriture, un de mes livres de chevet était Neverland, de Timothée de Fombelle. C'est un livre dans lequel il part à la recherche de son enfance et en parle comme d'une chasse aux papillons insaisissables. Certains passages raisonnaient très fort avec les sentiments que j'essayais de retranscrire dans le scénario. Après, pour la mise en scène, je me suis beaucoup inspirée du Tree of Life, de Terrence Malick ; mais aussi du travail photographique de Sally Mann. Elle était une de mes références car elle capture des images de ses enfants dans une dimension très charnelle, sans toutefois glisser du côté érotique. C'est très puissant.