



HAL
open science

Entretien avec Elisabeth Leuvrey

Amina Lamghari, Mathilde Mougin, Sarah Voke, Elisabeth Leuvrey

► **To cite this version:**

Amina Lamghari, Mathilde Mougin, Sarah Voke, Elisabeth Leuvrey. Entretien avec Elisabeth Leuvrey. Les chantiers de la création, 2018, 10.4000/lcc.1933 . hal-04012227

HAL Id: hal-04012227

<https://hal.science/hal-04012227v1>

Submitted on 7 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entretien avec Elisabeth Leuvrey

Amina Lamghari, Mathilde Mougin, Sarah Voke et Elisabeth Leuvrey



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lcc/1933>

DOI : 10.4000/lcc.1933

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Ce document vous est offert par Bibliothèque Sainte-Barbe - Université Sorbonne Nouvelle Paris 3



Référence électronique

Amina Lamghari, Mathilde Mougin, Sarah Voke et Elisabeth Leuvrey, « Entretien avec Elisabeth Leuvrey », *Les chantiers de la création* [En ligne], 11 | 2019, mis en ligne le 02 juillet 2019, consulté le 02 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/1933> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.1933>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2023.

Tous droits réservés

Entretien avec Elisabeth Leuvrey

Amina Lamghari, Mathilde Mouglin, Sarah Voke et Elisabeth Leuvrey

La Traversée (2006, 1h12)

Elisabeth Leuvrey : Ce film se déroule sur un bateau entre la France et l'Algérie. J'ai choisi d'y installer ma caméra le temps d'un été. La saison est importante parce qu'elle permet de rencontrer des générations différentes de passagers et plusieurs âges d'immigration. Je décide de rester délibérément à bord du bateau sans débarquer ni à Marseille, ni à Alger. Je souhaitais explorer cet espace qui est un véritable espace-temps, puisqu'il s'agit du temps d'une traversée et qui est aussi formellement un espace intéressant à explorer d'un point de vue cinématographique. J'essaie d'y sonder les émotions. Le souhait était d'ouvrir un champ d'expression sentimentale afin de voir, au gré des rencontres, comment ces passagers qui se déplacent entre la France et l'Algérie se débrouillent avec leur histoire. Généralement, quand on prend ce bateau c'est qu'on partage quelque chose de soi avec ces deux pays.

Sarah Voke : Le personnage de Ben dit : « L'Algérie, c'est comme une vieille tante malade que tu vas visiter, mais tu repars le dimanche car sinon tu te suicides si tu y restes... ». Ce témoignage pointe la difficulté d'une identité double : être à la fois émigré de l'Algérie et immigré en France. Pensez-vous que cette dualité de l'exilé est nécessairement synonyme de souffrances ?

Je n'emploierais pas le mot « souffrance ». La traversée révèle une situation complexe. De cette complexité naissent des stratagèmes déployés par les uns et les autres pour se débrouiller avec leur exil. Il est vrai qu'il y a des paroles ambivalentes. D'ailleurs, toutes les paroles dans ce film ont un statut très particulier. Il ne faut pas prendre pour argent comptant tout ce qui nous est dit. J'ai essayé d'en rendre compte dans la diversité des propos. Parfois, certaines choses sont dites ou suggérées. Il y a aussi des silences éloquentes. Chacun développe ses propres stratagèmes pour s'en sortir avec la façon qu'il a d'être bringuebalé entre deux rives. Le mot « souffrance » ne me vient pas spontanément, car le film laisse entendre de l'humour et de la dérision. Le bateau représente deux choses intéressantes d'un point de vue cinématographique : la traversée se fait ensemble, mais on est aussi très seul. C'est un moment de grande

solitude. Le film permet de rendre compte d'espaces d'intimité et de paroles intimes. La caméra essaye d'installer des situations qui sont un peu comme un miroir tendu. La traversée est un moment où l'on sent vraiment la force du collectif, comme avec la scène de danse. Sur le bateau, il y a deux mouvements : ceux qui, comme Ben, vivent en France et vont en Algérie, mais aussi – et j'ai pris soin de le rendre sensible dans le montage – ceux qui vivent en Algérie et viennent en France. La question de l'immigration nous renvoie à la place des immigrés dans la société française, mais ce phénomène d'immigration existe ailleurs. La perception change en fonction du lieu duquel on regarde. Toute l'ambition du film était de regarder ni depuis la France, ni depuis l'Algérie. J'avais envie de créer un espace qui me permettait de me situer entre ces deux rives. Un spectateur à Alger a commenté lors d'une projection : « On connaît les films français sur l'immigration, les films algériens sur l'immigration, mais on ne comprend pas d'où vous regardez vous ?... » – il soulevait la question du point de vue, qui lui semblait ni tout à fait français, ni ni tout à fait algérien. J'ai reçu cette intervention comme un magnifique compliment. J'ai eu besoin de retrouver cet espace le temps d'un film pour expliquer quelque chose de ma propre histoire qui est complexe.

Sarah Voke : L'espace est très important dans ce documentaire. Nous voyons l'espace de la mer Méditerranée, du bateau, de l'entre-deux (entre la France et l'Algérie), et c'est un espace souvent vide. Dans quelle mesure peut-on ici parler d'un troisième espace ?

Pour moi c'est l'espace artistique. Le cinéma permet de créer un espace sensible pour le spectateur. De fait, c'est un espace géographique entre deux rives, mais c'est un espace autre, un espace-temps. Le spectateur peut l'investir indépendamment de son histoire et ainsi accueillir ces autres récits libérés des conditionnements des deux rives. J'espère que ce lieu permet de mettre en contact des mondes. Il me plaît de travailler mon cinéma dans cet espace de rencontre tant dans le fond que dans la forme.

Amina Lamghari : Dans *La Traversée*, vous avez filmé le collectif. Comment s'est construite la relation avec les voyageurs ?

J'ai beaucoup réfléchi à comment faire pour approcher les passagers. Pendant le tournage, on a fait vingt traversées. Le bateau part avec 1500 passagers à bord. Vingt heures plus tard, ils descendent et 1500 autres montent. Il faut aller à leur rencontre à chaque fois. Je m'étais dit que ce serait bien venu dans ce moment-là où les gens sont disponibles, d'aller tout simplement se présenter sans la caméra. Pendant les temps d'escale, le bateau s'arrête entre quatre et six heures dans les ports. Le temps des débarquements et embarquements. L'ingénieur du son et le chef opérateur dormaient ou se reposaient, et nous partions avec ma co-équipière algérienne, sans caméra, sans dispositif de tournage, afin de rencontrer les gens. On avait rédigé un mot en français et en arabe qu'on distribuait. Il donnait les informations d'usage et nous permettait de répondre à toutes ces questions que chacun pouvait se poser en nous apercevant à bord. Il y avait une portée symbolique qui était forte, de surcroît dans un moment d'attente interminable souvent où personne ne venait s'intéresser à leur sort. Une sorte de relation simple s'instaurait car nous ne surgissions pas avec notre caméra pour filmer puis repartir. Cela nous permettait de nous différencier aussi d'une démarche plus journalistique. « Nous allons nous retrouver vingt heures ensemble, rencontrons-nous si vous le voulez ». Nous voulions savoir comment ces personnes vivent entre deux rives. « D'où venez-vous ? Avec qui voyagez-vous ? » Ce sont des questions que l'on se pose quand on est sur un bateau et qu'on ne se connaît pas, et qui permettent d'aborder par la suite tout ce qui est dit dans le film.

Mathilde Mougin : La représentation de la place de la femme dans la société algérienne a retenu notre attention. Dénoncez-vous la place mineure que la femme occuperait dans la société algérienne ?

Je ne formulerais pas les choses ainsi car il n'y a pas de ma part de jugement de valeurs. J'observe et j'essaie de prendre acte de la réalité telle qu'elle m'apparaît. Lorsque l'on veut parler de la femme en Algérie depuis l'Europe notamment, on s'appuie souvent sur des attendus occidentaux, et on voudrait à tout prix faire en sorte qu'ils soient la norme, l'étalon. Je pense là à nos postulats en termes d'émancipation. C'est un peu plus compliqué que cela : il existe dans la société algérienne une véritable société matriarcale où les femmes ont un réel pouvoir de décision. C'est tellement réducteur de calquer un mode de représentation occidental et de regarder à travers son prisme la société algérienne. Tellement facile et superficiel aussi. La rencontre avec l'autre implique d'accepter de se « déplacer ». Ce qui est certain, c'est qu'il y a sur le bateau une diversité de profils féminins. La vieille femme du début du film appartient à une histoire : c'est l'histoire coloniale dans toute sa splendeur. Elle a l'attitude, la posture et le vocabulaire qui nous racontent un autre temps, celui où les femmes de sa génération n'étaient pas forcément voilées. Je ne voulais pas prétendre observer un panel de personnages qui auraient attesté d'une quelconque représentativité sociologique. Je ne cherchais pas à trouver mes personnages à partir du moment où ils « représentaient » un profil. Les personnes que je rencontrais décrivaient indirectement des situations sociales et politiques. Au montage, on a tenu compte d'une diversité. Mais votre interprétation est juste. J'aime laisser au spectateur de la place afin qu'il puisse percevoir des choses à travers ce que je lui propose. Chacun y lit ce qu'il connaît ou reconnaît. Il y a des signes dans le film, et en fonction des degrés de connaissance de chacun on peut y rencontrer plus ou moins l'autre. Un certain genre de cinéma se situe dans la dénonciation et l'engagement, et à mon avis cela ferme des portes au lieu d'en ouvrir. J'ai envie que le spectateur se trouve là où il ne s'attendait pas à être, comme déplacé, au gré des rencontres.

Présentation de *At(h)ome* (2013, 54 min)

Elisabeth Leuvrey : *At(h)ome* est un film né de la rencontre avec Bruno Hadjih, citoyen franco-algérien qui a mené un travail photographique et une enquête sur le lieu du plus important accident qui se soit produit dans le Sahara algérien, à la suite de l'explosion de la bombe de Béryl le 1^{er} mai 1962. La France a réalisé treize essais atomiques en Algérie, principalement sur trois sites. Les premiers essais étaient atmosphériques, sur le site de Reggane. Les suivants se sont faits sous cette montagne que l'on aperçoit dans le film, dans un lieu sous-terrain, et les derniers essais sont des essais chimiques et bactériologiques. Bruno Hadjih s'est intéressé en particulier aux essais souterrains. Effectivement, des clauses des accords d'Evian tenues secrètes un certain nombre d'années prévoyaient de laisser à disposition de la France le Sahara algérien. Cet accident nous a paru intéressant à double titre : d'une part, car c'est une catastrophe écologique qui concerne l'ensemble des habitants de la planète, et d'autre part, car elle rend compte d'un épisode peu connu de l'histoire, lié à la guerre d'Algérie. Ce film a été un processus long : il s'agit d'une autoproduction s'étant étalée de 2010 à 2013.

Mathilde Mougin : Y a-t-il une dimension polémique et subversive dans le fait de traiter ce sujet du traumatisme nucléaire ? Il s'agit en effet seulement de la troisième production traitant de cette catastrophe¹, et que certains Algériens ignorent encore.

En France comme en Algérie, il y a une méconnaissance de ces événements. Je me suis aperçue que moi-même je ne savais rien quand j'ai commencé à découvrir le travail de Bruno. Il existe un tabou très ancré en France sur toutes les questions liées au nucléaire et à la radioactivité, et sur lesquelles l'État français est peu à même de communiquer. Ici un tabou supplémentaire se rajoute car on découvre que dans les années 1990, des citoyens algériens ont été faits prisonniers dans ces lieux irradiés et pollués. Les trois lieux dans lesquels ont été menées les expériences sont les mêmes que ceux où étaient incarcérés des citoyens algériens. Cet emprisonnement se fait dans le contexte des résultats du premier tour des élections législatives en décembre 1991, alors que le Front islamique du salut arrive en tête. L'État décide d'annuler le processus électoral démocratique. Des manifestations ont lieu dans tout le pays, au cours desquelles 24 000 hommes auraient été faits prisonniers et transportés dans ces camps. Il y a eu une véritable prise de risque de la part du photographe d'avoir mené cette enquête. J'ai voulu m'en emparer pour qu'elle trouve des prolongements dans un film qui proposerait de sortir d'une vision manichéenne. C'est l'exploration d'un véritable espace-temps : sur un même territoire, l'histoire contemporaine algérienne succède à l'histoire coloniale. L'histoire contemporaine algérienne est abordée comme une histoire faite de ruptures, de fragments sur lesquels on revient (la période de la présence ottomane, puis celle des guerres de conquêtes, puis celle de la présence française, puis de la guerre de libération, ...), mais rares sont les récits permettant une construction dans une continuité. Ce film permet de créer de la continuité et donne la possibilité notamment aux citoyens algériens de recoller des fragments. Ici cela se fait à travers de l'évocation d'événements tragiques. Nécessaires.

Sarah Voke : Le titre du film « At(h)ome » juxtapose le mot français « atome » et l'anglais « at home », grâce à une parenthèse visible. Que contient ce titre pour vous ? Quelle est la valeur de cette parenthèse ?

Ce titre est porteur de beaucoup de sens. Il importait tout particulièrement dans ce travail de collaboration avec Bruno Hadjih, lui-même issu d'une histoire coloniale reflétant mon propre parcours familial. Il est né en Algérie du temps de l'Algérie française puis a émigré en France. Je suis née après l'indépendance en Algérie dans une famille d'Européens d'Algérie. Ma famille a fait le choix de rester y vivre après la guerre de libération. Nous avons donc une histoire en partage mais avec des mouvements différents. Dans le contexte d'une histoire coloniale, la problématique du chez-soi évoque d'emblée des enjeux politiques et soulève la question de la légitimité à occuper et partager un territoire. Ici il s'agit d'occuper un territoire pour y faire des essais nucléaires, car on ne souhaite pas les faire chez-soi. La question de réaliser ces essais en France s'est posée un temps au regard de la situation en Algérie. Des prospections ont eu lieu dans le massif des Écrins et en Corse. On l'oublie, mais c'est d'ailleurs ce qui a contribué à la naissance du mouvement nationaliste corse. La France imagine pouvoir aller faire ailleurs ce qu'elle ne veut pas faire sur le sol métropolitain. Le titre du film est effectivement un mot valise où l'on retrouve « home » et « atome. » Faire un film sur la radiation, c'est dire combien l'histoire coloniale en Algérie est lourde de conséquences sur le temps long. Il m'importe de voir comment cette histoire continue d'irradier les sociétés française et algérienne, au sens propre comme au figuré, tout ménageant de l'espace cinématographique au spectateur pour investir l'histoire.

Amina Lamghari : Nous remarquons notamment un travail énorme sur le montage pour rendre compte de la réalité de la nature morte de l'espace, même au niveau du son. Par exemple, vous avez essayé de faire entendre au spectateur le bruit du

craquement de la radioactivité. Est-ce que la mise en scène de l'espace et le travail de montage occupent une place particulière dans votre cinéma ?

Bien sûr, l'écriture cinématographique, c'est avant tout écrire avec des images et des sons. Donc, j'essaye toujours de me poser la question de la forme, pour qu'elle soit en adéquation avec le film. L'enjeu pour *At(h)ome* était de rendre visible l'invisible et de rendre audible le silence d'une parole qui n'a pas été recueillie, parce que recouverte par les non-dits, les mensonges d'État, les secrets... L'autre contrainte résidait dans le fait que je parlais d'un travail photographique. Ma matière première ici est la photo, l'image fixe, muette. Quelle pertinence cela pouvait-il revêtir pour aborder cette question de la radioactivité ? L'arrêt sur image, provoqué par l'utilisation de l'image fixe, permet ici au spectateur de commencer à entendre. J'ai par ailleurs enregistré séparément le témoignage sonore des personnes photographiées. Il est monté par la suite. Cette parole nous parvient d'une toute autre manière que si leur récit avait été filmé face caméra. Il s'agissait de ménager un espace particulier, décalé, comme en suspension, pour permettre une écoute allant au-delà de l'image.

Présentation de *Matti Ke Lal, fils de la terre*, 1998 (20 minutes)

Elisabeth Leuvrey : J'ai beaucoup d'affection pour ce film-là, car c'est mon premier ! J'ai été l'assistante pendant dix ans d'un réalisateur avec lequel j'ai fait mon apprentissage² – je n'ai pas fait d'école de cinéma. Un an avant le tournage de *Matti Ke Lal*, j'avais accompagné Bruno Hadjih, qui faisait des recherches sur le soufisme en Inde. Nous avions du temps à passer à Delhi et Bruno Hadjih avait entendu parler d'un champion de lutte – Guru Hanuman³ – dans la presse anglaise. Nous l'avons cherché pendant des jours et des jours. On a fini par trouver son école, un soir, dans laquelle vivaient de véritables « colosses », des forces de la nature, présences étonnantes dans ce quartier très populaire de Delhi. Ils s'entraînent la nuit en raison de la chaleur. J'étais surprise de découvrir l'importance historique de leur maître, le Guru Hanuman. Un an plus tard, j'ai obtenu une bourse du G.R.E.C., peu importante à l'époque, mais la création naît aussi de la contrainte ! Une fois achetés les billets d'avion pour mon assistant, le chef opérateur et moi-même, il ne restait quasiment plus rien de la bourse, et j'avais envie de tourner en pellicule. J'ai alors dû beaucoup négocier, me chargeant d'une partie de la production. Nous avons cinq jours en Inde et l'équivalent de deux heures de pellicule super 16. Le film aujourd'hui fait vingt minutes. J'ai donc dû penser en amont la structure du film et la forme adéquate au regard de la vie de cet homme et de son école. Ce premier film constituait donc un véritable défi.

Mathilde Mougin : Vous avez réalisé deux films sur l'Algérie, sujet qui vous importe beaucoup, compte tenu notamment de votre histoire personnelle. Ainsi, pourquoi avoir choisi l'Inde comme sujet de votre film ?

Je ne suis venue à l'Algérie que bien plus tard. J'ai été très impressionnée par le combat de cet homme dans sa lutte pour l'indépendance. Ce qui m'a fascinée dans ce lieu, c'est la présence centrale de la terre. L'Akhara est un carré de terre, lieu des combats mais aussi des entraînements, autour duquel est organisé l'école. Cette terre est retournée continuellement à l'aide de pioches par les élèves dans un exercice qui renforce leur capacité musculaire, leur souplesse et leur souffle. Aucun élément visuel ne permettait de dater l'époque. J'ai tourné en noir et blanc. Il y avait quelque chose d'intemporel dans ce lieu, qui relève de l'allégorie, de la symbolique de la lutte aussi bien physique qu'intellectuelle, mais également du combat pour l'indépendance. Il faut croire que

l'histoire algérienne était déjà présente pour moi à ce moment-là. C'est toujours a posteriori lorsque je regarde mes films avec les spectateurs que je comprends ce que j'ai « fabriqué ». Il y a toujours des intentions premières, mais le lien entre *Matti Ke Lal* et l'Algérie, je l'ai réalisé bien après.

Amina Lamghari et Sarah Voke : Dans la séquence d'ouverture, vous effectuez un mouvement de caméra sur un mur où se trouvent collés des billets de banque. On entend la voix off du personnage qui dit : « Ce qui est léger s'envole. Seul demeure ce qui est solide comme la pierre ». Est-ce que l'image renvoie à aux paroles ?

L'ordre des valeurs est effectivement interrogé. Ce sont des convictions personnelles qui trouvent là leur écho dans des propos que j'ai choisis de recueillir et de mettre en place. Quand on gagne un tournoi en Inde, on repart avec des colliers de billets. Au-delà des honneurs, des prestiges et des récompenses, ce qu'enseigne le maître à ses élèves orphelins, ce qui compte, c'est la lutte pour la vie, la manière de faire face à l'adversité. Cet argent n'est pas utilisé. Les coupes sont en argent ou en or, mais ce sont des trophées, pas des biens marchands.

Amina Lamghari : Le protagoniste ajoute ensuite que ses enfants constituent sa richesse.

Il existe une grande spiritualité en Inde, et elle se retrouve dans l'enseignement. On apprend une technique, certes, mais également le combat. Ce qui me plaisait justement dans ce mot français de « lutte », c'est que cette dernière est physique mais aussi morale. Ce film joue sur les deux niveaux, tant sur l'image que la narration. Cet homme s'est construit en trois temps : la préparation, le combat et la récupération. Le récit de sa vie suit cette temporalité et ses genèses, tout en prenant du recul.

Amina Lamghari : Dans ce film vous avez fait un montage alterné qui montre tantôt le personnage principal, tantôt l'action des athlètes. Quant à la voix over du maître, elle contribue à la mise en relief du portrait de votre personnage.

C'est une démarche qui procède différemment d'*At(h)ome*. Souvent quand j'écoute des sons, beaucoup d'images me viennent en tête. L'image ce n'est pas juste ce que je suis en train de regarder. Je voulais absolument retrouver cette impression de nuit que j'avais eue quand j'ai découvert le lieu. Je me suis dit que c'était peut-être la nuit coloniale... Le groupe électrogène loué est arrivé, de la taille d'un tracteur. Il s'est garé devant l'école. Il fonctionnait à l'essence et le raffut qu'il produisait interdisait toute prise de sons directs. Ainsi, tout le film est post-synchronisé. Il n'y a aucun son direct. C'est ce qui a permis d'installer dans la nuit des lumières comme celles-là. Les fumées qui apparaissent à un moment du film, c'étaient celles du groupe électrogène. C'est une contrainte que j'ai très vite eu envie d'intégrer à mon film. Et puis je n'avais que deux heures de pellicule. Pas question de laisser tourner. Je voulais montrer la vie de l'école et entendre la vie de cet homme. La dissociation de l'image et du son était due aux circonstances, mais correspond précisément à la manière dont je souhaitais raconter cette histoire.

Amina Lamghari : Est-ce qu'on peut dire que la parole est une source d'inspiration ?

La parole fait naître des images. Les sons aussi. Pour *La Traversée* on a beaucoup travaillé la prise de sons. Pour chaque scène, on a capté des climats, des atmosphères, des ronrons de moteur rassurants, ou pas ... des atmosphères sonores qui préparent, accueillent ou accompagnent la parole des personnages. C'est à la fois une attention à la parole dans un désir de la mettre en image, mais aussi une écriture sonore qui prépare le terrain pour que cette parole soit entendue.

Amina Lamghari : Le choix du noir et blanc et la position de la caméra dans une voiture me rappellent des films comme *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais ou *Les mains négatives* de Marguerite Duras.

Les exemples que tu cites ce sont des exemples qui installent des climats. Ils laissent au spectateur la place d'investir les choses. Le noir et blanc provoque ce décalage aussi. En plus, on a toujours pour l'Inde cette vision très colorée. Et moi, je ne voulais pas de ça. J'essaye de réfléchir à l'image pour qu'elle puisse conduire le regard et l'écoute. Je ne voulais pas qu'on soit dans le pittoresque. Et ce lieu, je l'ai découvert la nuit. Après, je ne cherche pas vraiment à expliquer pourquoi je fais ce que je fais. J'ai fait ce film comme j'ai senti qu'il fallait que je le fasse. Et puis, la lutte – bien que s'inscrivant dans un cadre géographique et une époque – est intemporelle. J'aime travailler des formes métaphoriques.

Questions transversales :

Mathilde Mougin : Certains thèmes semblent fédérer votre production, comme la dénonciation du colonialisme (français dans vos films sur l'Algérie, et anglais dans votre film sur l'Inde, où le personnage raconte les tortures qu'il a subies de la part des colons) ; la question de l'identité aussi, et enfin, celle de l'attachement à la terre (explicite dans le titre du film *Matti Ke Lal – Fils de la terre*). Confirmez-vous cela ? Et tissez-vous d'autres liens entre vos œuvres ?

Oui, je pense que ce sont des choses qui traversent mon travail. On a chacun une histoire. Je suis marquée par mon histoire familiale, par l'héritage d'une histoire coloniale et d'une enfance passée en Algérie algérienne. C'est un double héritage qui fait se poser des questions en permanence sur les rapports de légitimité, de domination, et qui m'invite à placer au cœur de toute chose la dignité de l'être humain. Je crois que c'est ce qui m'importe, que ça se passe en Inde ou sur un bateau. Ce qui m'intéresse, c'est d'explorer des espaces qui mettent en contact les mondes. *Matti Ke Lal* est un huis clos. On est dans un espace de rencontre entre l'Histoire et les générations. *La Traversée* est par excellence un lieu de rencontre aussi. *At(h)ome* est aussi un espace-temps. Il y a un même territoire pour une histoire qui dure et qui a ses répercussions. J'ai aussi fait le film *Oh, tu tires ou tu pointes ?* (2013) dans le cadre d'une manifestation culturelle qui s'appelait Marseille Provence 2013 où on m'a demandé de réfléchir à la question du territoire et à la notion de culture. Une école de danse a été construite à Marseille sur un territoire où régnait « en maître » un club de pétanque : j'ai fait se rencontrer ces deux mondes socialement distincts et en tentant d'inverser les rôles – les joueurs de pétanque devenant en quelque sorte les danseurs. Donc il y a les thèmes que vous évoquez qui reviennent de façon récurrente et aussi les espaces de rencontre qui mettent en contact des mondes différents.

Amina Lamghari : Nous remarquons que votre cinéma se distingue par une écriture personnelle qui favorise la création au niveau du montage et de la mise en scène. Est-ce que ce parti pris vous pose des problèmes en ce qui concerne la production et la diffusion de vos documentaires ?

C'est un peu compliqué parce que je ne suis pas complètement dans un circuit. Je suis un peu à la marge en terme de production, mais c'est le cas pour beaucoup de ceux qui travaillent le cinéma documentaire. Toutefois, je n'ai pas le sentiment d'avoir encore trouvé mon mode de fonctionnement. Je ne me donne pas suffisamment les moyens de mettre en place une production qui accompagnerait mon travail. Ça viendra mais c'est

une chose que j'apprends encore. On a parfois le sentiment que c'est un processus tellement intime qui rend compliquée la mise en production.

Et en ce qui concerne la distribution, *La Traversée* a eu la chance de sortir en salle. *Matti Ke Lal* a fait un très bon parcours dans les festivals. Pour *At(h)ome* c'était un peu délicat parce qu'il y avait tous les ingrédients dans le film pour que ça le soit : d'abord la radioactivité – les gens n'ont pas toujours envie qu'on aborde des questions difficiles –, ensuite, l'Algérie et la guerre et enfin le fait que c'est un film fait à partir de photographies, forme pas évidente à mettre en avant. En amont je n'ai pas vraiment fait un travail de production à la hauteur du projet. J'ai respecté la démarche du photographe qui était en train de travailler en mettant à jour des éléments d'enquête qu'il fallait garder confidentiels. L'argent que j'ai pu réunir, je l'ai trouvé une fois le film terminé. Et puis on a travaillé une distribution avec ma propre structure « Les Ecrans du Large » qui accompagne mon travail. On l'a fait un peu à notre façon, et ça s'est d'ailleurs bien passé. *At(h)ome* a eu une diffusion confidentielle mais a vraiment réussi à trouver son public.

NOTES

1. *Vive la bombe !*, téléfilm réalisé par Jean-Pierre Sinapi en 2006 ; *Gerboise bleue*, documentaire réalisé par Djamel Ouahad et sorti en 2009
 2. Elisabeth Leuvrey a été assistante de réalisation aux côtés de Jean-Luc Léon, pour la société Album Productions, lors des tournages d'*Un tramway à Moscou*, *Les Lapirov passent à l'Ouest*, *Le marchand*, et *L'artiste et le collectionneur*.
 3. Guru Hanuman (1901-1999), entraîneur et champion de lutte, décoré à deux reprises par la République indienne (récompense du Padma Shri et du *Dronacharya*).
-

RÉSUMÉS

Née en 1968 à Alger, Elisabeth Leuvrey est une documentariste française qui vit aujourd'hui entre Marseille et Alger. Elle a collaboré avec Jean-Luc Léon en tant qu'assistante de réalisation de 1991 à 1998 avant de réaliser ses propres films. L'entretien que nous avons mené avec elle s'intéresse à trois films de sa filmographie : *Matti Ke Lal – fils de la terre* (1998), *La Traversée* (2006 – sortie nationale 2013) et *At(h)ome* (2013). Ces deux derniers films sont produits par « Les Écrans du Large », société de production et de distribution basée à la Friche La Belle de Mai à Marseille. L'entretien a été réalisé le 20 juin 2018 à Marseille.

Born in 1968 in Algiers, Elisabeth Leuvrey is a French documentary filmmaker who now lives between Marseille and Algiers. She collaborated with Jean-Luc Léon as a director's assistant from 1991 to 1998 before directing her own films. The interview we conducted with her focuses on

three films from her filmography: *Matti Ke Lal – fils de la terre* (1998), *La Traversée* (2006 - national release 2013) and *At(h)ome* (2013). These last two films are produced by "Les Écrans du Large", a production and distribution company based at the Friche La Belle de Mai in Marseille. The interview was conducted on June 20, 2018 in Marseille.