



Summer d'Alanté Kavaïté

Le ciel est à elle

par Gaspard Nectoux

Il faut peut-être, pour rendre justice à la beauté incongrue de *Summer* mieux que ne le fait son titre français si générique (en Lituanie il est titré *Sangailė*, du nom de son héroïne), prendre le film par sa fin, et par le sentiment avec lequel il nous laisse en sortant de la salle. C'est qu'après plus d'une heure déjà étonnante d'un roman d'initiation estival type *Monika*, où une adolescente solitaire vit une rencontre amoureuse avec une jeune fille de son village, le film prend un détour. La relation se termine, on s'y attend, mais c'est pour mieux laisser le film redémarrer sur son scénario secret, son tigre caché : le désir de Sangailė de devenir aviatrice. On en a vu, des films adolescents passant par l'activité physique pour métaphoriser la découverte du corps ; mais l'aviation n'est pas ici un à-côté de l'amour, c'est bien ce que vise le film en secret. Dans le dernier tiers, Sangailė s'entraîne à oublier son vertige, apprend le pilotage, puis s'envole sous les yeux impuissants de la fille qui l'aimait.

Les raisons de la surprise devant ce tournant (de l'érotique à l'aéronautique) sont multiples : c'est l'affirmation d'un désir de solitude dans les airs, contre le désir de couple du genre ; c'est une fin généreuse et risquée qui relance les enjeux pour le personnage et le spectateur, quand tant de récits se terminent sur des forçages scénaristiques ; et c'est aussi une manière de s'attaquer au monde. Sangailė n'est pas Monika, elle est moins va-t-en-guerre, et le film reste longtemps à l'échelle de l'intime ; mais cette transformation finale en aviatrice porte l'émancipation au-delà du domaine de la chambre, laissant Sangailė loin au-dessus de son village, seule femme voltigeuse des environs ; ce n'est plus à Bergman que l'on songe, mais à Grémillon : le ciel est à elle.

Dans le cockpit, le visage et le corps sont ceux de l'inconnue Julija Steponaitytė. Censée avoir 17 ans mais paraissant plus, c'est au cœur du film une longue ligne androgyne, un visage animal, une beauté

inquiète, une force d'incongruité fascinante, à la fois impassible et impulsive, réagissant toujours à contrecoup : sereine quand elle se scarifie chez elle, enragée lorsqu'elle se heurte aux moindres obstacles d'une relation pourtant idyllique. En face, le personnage d'Austė est le relais à l'écran de cette fascination. La rencontre des deux filles, aux premiers plans, lance le système organique du film. Austė offre tout ce qu'elle a : son regard, fixé sur celle qu'elle désire ; sa puissance de création, lui fabriquant des vêtements ; et son amour, inaltérable. Son dynamisme s'oppose à l'aboulie de Sangailė, et le film s'articule autour du transfert d'énergie entre elles, celui d'un amour venu de nulle part ramenant à la vie un corps atone. L'enjeu de leurs scènes est que Sangailė accepte ainsi de jouer le jeu ; et les plus belles sont celles qui la voient s'abandonner au désir d'Austė, mettant son corps fragile à disposition d'un regard qui le solidifie, la transformant en sujet : c'est la scène au bord de la rivière, où Sangailė joue avec un ver pour exciter le regard d'Austė ; celle où elle lui laisse son corps nu pour qu'elle prenne ses mesures ; ce sont leurs scènes d'amour, où la caméra se rapproche pour ne presque plus filmer que de la peau, de simples caresses qui ne suggèrent rien d'autre que le geste essentiel du toucher. Il est logique qu'à la bande-son (composée par Jean-Benoît Dunckel, de Air), le motif de la vibration fasse un retour fréquent, tremblement s'emparant

du film quand la fragilité de Sangailė est à l'épreuve. L'érotisme de *Summer* est dans la transgression de cette fragilité, et aussi dans le fait qu'elle n'est jamais traitée sur le mode du choc, mais sur celui du jeu.

Summer est à son meilleur quand il ne se fabrique pas selon une logique conceptuelle (le moment de la douche, très beau, est peut-être trop abstrait, comme les scènes autour du vertige), mais en faisant se jouer quelque chose à l'écran, et en suivant ce jeu le plus loin (le plus haut) possible. Il aura fallu ce scénario d'élan à Alantė Kavaitytė pour trouver le souffle qui manquait à son premier film, *Écoute le temps* en 2006, trop clos sur lui-même. À l'inverse le chemin de Sangailė est ouvert, au-delà même de l'été, et déborde du film de part et d'autre, d'une dépression dont on attrape la fin au futur acrobate qui démarre. Que ce désir d'aviation prenne de vitesse le film, les personnages et le spectateur, comme si le secret révélé de Sangailė prenait le contrôle du récit pour l'emmener immédiatement dans les airs, tient d'un geste d'écriture précieux : pour bien finir un film, en commencer tout de suite un autre. Les regards arrachés du premier film n'en deviennent que plus puissants ; il faut voir Austė, après avoir tant misé sur l'amour de Sangailė, la regarder s'éloigner vers son appareil sans se retourner, mais heureuse : c'est qu'elle joue désormais son propre jeu. On repense alors au début du film, de longs plans, avant qu'aucun personnage n'apparaisse, où la caméra suit un numéro de voltige aérienne. Le désir documentaire n'est lié à aucun impératif de récit, c'est un simple regard porté sur un vol impressionnant qui ne trouve son écho qu'une heure et demie plus tard, quand une liberté prise en répond à une autre. Peu de films sont aussi tendus entre deux tangentes, entre deux libertés, comme pour mieux saisir la vibration d'un été amoureux, et la beauté des décollages qui s'y amorcent. ■

SUMMER

Lituanie, France, Pays-Bas, 2015

Réalisation, scénario : Alantė Kavaitytė

Image : Dominique Colin

Montage : Joėlle Hache

Musique : Jean-Benoit Duncel

Interprétation : Julija Steponaitytė, Aistė Dirziutė,

Juratė Sodytė, Martynas Budraitis

Production : Fralita Films, Les Films d'Antoine

Distribution : UFO Distribution

Durée : 1 h 30

Sortie : 29 juillet

Décoller

Entretien avec Alantė Kavaitytė

À quoi ressemblerait le scénario de *Summer* ?

J'avais un scénario assez court pour rester libre sur le tournage. C'est ce que j'ai retenu de mon premier film, *Écoute le temps* [sorti en 2007, ndlr]. Quand on réalise un premier film, la pression, l'angoisse, l'enjeu sont tels qu'on ne se donne pas de libertés sur le tournage. Or sur le tournage il y a une autre écriture à inventer, malgré le scénario. Même si on a conceptualisé un certain nombre de choses auparavant, même si on a un découpage en tête, être sur le plateau, avec les acteurs sous une lumière qu'on ne peut pas imaginer à l'avance, change complètement la perception que l'on a. Il faut se dire que l'écriture continue sur le plateau. Mais c'est difficile de convaincre les financiers avec un scénario court. Celui-ci faisait soixante pages, et j'aurais pu en faire moins, j'avais même grossi la taille des caractères. On m'a demandé si c'était suffisant pour un long métrage. Alors que ça a été plus que suffisant puisque j'ai même coupé quelques scènes.

C'était important, pour vous, de tourner en Lituanie et en lituanien ?

La question de la langue lituanienne s'est posée, parce qu'il est plus facile de financer le cinéma en France que le cinéma depuis la France en langue étrangère. Pour moi c'était une évidence de faire ce film en Lituanie et en lituanien. J'ai écrit une histoire liée à l'aviation parce qu'en Lituanie on est dingues d'aviation. Peut-être parce que c'est un pays très plat géographiquement, donc il y a une envie de s'élever, peut-être aussi parce que l'aviation avait une place importante dans les années 30, avant l'occupation soviétique, et tout ce qui date de cette période compte beaucoup en Lituanie parce que ça prouve qu'il y avait un pays avant l'occupation. C'est comme le basket. Mais quand bien même, je savais dès le début que cette histoire serait universelle,

avec des éléments lituaniens. Une autre chose importante, c'est que *Summer* est le premier film LGBT lituanien, et j'ai la conviction qu'il y a beaucoup de choses à faire sur ce sujet en Lituanie. Avant, le cinéma lituanien dépendait du ministère de la Culture, mais ils ont créé une sorte de CNC local et *Summer* est leur premier projet. La majorité de l'argent du film vient donc de Lituanie et on a eu une petite part de financement français. Je suis fière d'avoir fait le film en lituanien, avec beaucoup de difficultés et un tout petit budget. L'équipe était presque entièrement lituanienne sauf mon chef opérateur, Dominique Colin, qui a accepté de travailler avec l'équipe locale sans assistant. On a seulement fait la postproduction en France, notamment avec The Film Factory qui nous a beaucoup aidés.

L'image numérique est incroyable. Dès les premiers plans, c'est très beau.

On entend souvent des gens dire qu'ils ne tourneront jamais en numérique, parce que ça ne vaut pas la pellicule et le mystère que le grain apporte à l'image. C'était peut-être vrai il y a quelques années, mais aujourd'hui avec les caméras et les optiques qui existent, on peut tout à fait mettre du grain en postproduction, et c'est ce qu'on a fait. La difficulté du film, c'était les avions et les images aériennes, qui sont importantes parce que je voulais qu'il y ait des envolées, comme un avant-goût de ce que ça pourrait être si le personnage principal, Sangailė, faisait le premier pas et montait dans un avion. On a tourné avec un octocoptère, un drone destiné à la prise de vues, mais dans des formats qui sont beaucoup plus petits, donc le défi du film, comme pour les images tournées à l'intérieur de l'avion, c'était de mélanger ces prises et de les harmoniser. On beaucoup travaillé à l'étalonnage avec mon chef opérateur, qui a la particularité de venir de la photo, donc qui connaît très bien la photochimie

et qui n'a pas peur du nouveau. Il s'est formé à l'étalement numérique pour ce film et a donc pu faire un travail très long et très approfondi, ce qui est assez rare pour un chef opérateur, alors qu'il connaît l'image du film mieux que personne.

On sent que dans le film, l'image, le son et la musique sont pensés ensemble.

Qui dit sensation dit rapport entre l'image et le son. J'ai fait les Beaux-Arts, je suis plus attirée par le cinéma expérimental, et ce qui m'intéresse, c'est le cinéma comme langage, comme une langue étrangère qu'on pourrait apprendre, et pas les histoires, pas le cinéma comme support des dialogues. Cinéma comme langage ça veut dire vraiment la signification d'un plan fixe, d'un plan-séquence... Je suis un peu gênée de le dire mais je sens que la tendance actuelle n'est pas à ça, et je me sens un tout petit peu seule à réfléchir à des choses qui me semblent pourtant essentielles. Donc, j'apporte beaucoup de soin au son aussi, à la musique, alors que dans mon premier film il n'y en avait pas. Là, le travail s'est fait surtout en studio avec Nicolas Becker [avec qui nous avions réalisé un long entretien, dans les *Cahiers* n° 703, ndlr]. Malgré sa grande expérience, il a toujours envie de tenter, d'expérimenter. On se disait : « On est dans un bac à sable, on essaie, on dit des bêtises mais ne se censure pas, on essaie. » On a essayé les choses les plus bêtes et on s'est surpris. Il y avait une grande jouissance, parce qu'en faisant, on découvre.

La scène d'amour dans le champ est incroyable. Il y a une musique orgasmique, qui fait penser au psychédélisme et à certains films pornographiques où la musique accompagne la montée vers l'orgasme. Le lien image-son crée un érotisme. Le tissage entre la musique de JB Dunckel et les sons est lié au tissage de sensations que vous vouliez décrire.

Ça me fait très plaisir parce qu'on a énormément travaillé cette scène. Le mot « orgasmique » est le mot que j'employais tout le temps avec la monteuse. J'ai été vraiment dure avec Nicolas Becker et JB Dunckel, et le résultat est un peu monstrueux, et pas tout à fait éthique, puisque la musique de JB a été mélangée avec une autre musique. Il y a pas mal de musiques préexistantes dans le film, et la tâche de JB était de donner une harmonie d'ensemble. Mais je n'arrivais pas à me satisfaire de ce que j'avais pour

cette scène orgasmique. Dans ce que JB avait proposé, on y était presque, mais pas tout à fait, et par ailleurs il y avait quelque chose que j'aimais beaucoup dans le morceau d'un Américain, une sonorité, comme un grincement, quelque chose de « j'y étais presque » dans ce que je voulais faire, une espèce de montée. Comme avec Nicolas, on n'avait aucune censure, l'idée est venue de mélanger les musiques, et la magie a opéré. Au mixage on a joué sur les deux morceaux, parfois on entend plutôt l'un, ensuite plutôt l'autre. Ça a été un choc pour JB, mais je crois qu'il est très content du résultat. Au début il disait qu'on ne pouvait pas mélanger ces deux morceaux qui n'ont rien à voir, et en fait si, on peut, puisqu'on est à la recherche de sensations.

Au début de la scène il y a un côté soft, avec le spectre de David Hamilton, et peu à peu on est pris, il y a un truc assez dingue de sensations pour le spectateur, quelque chose d'extrêmement érotique alors qu'il n'y a pas grand-chose de montré. Ça passe uniquement par le travail formel et c'est ça qui est troublant. On est emporté, et puisque le film parle de l'envol, on voit bien que c'est l'enjeu. Ce n'est pas tant de l'excitation que la sensation que le cœur bat plus vite.

Je suis ravie parce que c'était l'enjeu du film. J'ai eu beau essayer d'écrire ça dans le scénario, j'avais la conviction que seul le langage du cinéma pouvait traduire ce que j'avais en tête. Ce film est un pari formel. Dès l'écriture j'ai pensé à deux films qui sont pour moi des films-poèmes, *Un chant d'amour* et *Pink Narcissus*. Je me sens aussi très proche de certains films de Gus Van Sant. Je lui ai d'ailleurs rendu hommage dans la scène de la douche, car c'est un moment qui m'a ouvert les yeux : et pourquoi pas marier deux tonalités différentes ? Et pourquoi pas jouer avec la surexposition et la sous-exposition de la caméra ? Je me suis dit que j'allais faire un film formel et essayer de donner de la force aux images comme dans le cinéma qui me touche, celui des années 70. Restaurer une espèce de confiance en l'image.

L'autre moment de vertige, c'est quand Sangailé est dans l'avion, elle semble s'évanouir, c'est comme si elle avait de multiples orgasmes.

Je pense qu'elle s'est vraiment évanouie une fois. Les figures qu'elle a faites dans l'avion, ça représente environ 6 g,

c'est comme si vous aviez d'un seul coup 30 kg à porter. Je tenais tellement à cette actrice que je n'ai pas fait d'essais avec elle pour voir si elle était capable de tenir dans l'avion, parce que je voulais absolument filmer sa première fois. C'était une folie parce que je n'avais pas de plan B : si elle n'était pas capable de tenir, qu'est-ce que j'allais faire ? On a installé autant de caméras que possible et on les a laissées partir. Le pilote a enchaîné les acrobaties, donc on s'est tous mis à applaudir en se disant : « C'est bon, on a l'actrice ! » Mais c'était après une semaine de tournage ! Ces scènes étaient très compliquées pour le plan de travail, car une personne normale ne peut voler que deux fois par jour et pendant onze minutes maximum. C'était compliqué aussi parce que n'importe quelle caméra fixée sur un avion de voltige se dérègle sous l'effet de l'accélération, il y a des tremblements impossibles à stabiliser. On a essayé toutes sortes d'appareils et rien n'y faisait. Finalement, je suis montée dans l'avion pour faire des plans subjectifs, parce qu'il y a très peu de place, et donc il faut être le plus mince possible pour avoir les batteries scotchées sur les cuisses et pouvoir même tourner les coudes. On a utilisé un appareil photo fixé sur mes poignets, et en regardant les images on s'est rendu compte que ce plan était le plus stable parce qu'il était tenu par une main humaine. Alors on a équipé l'actrice pour qu'elle se filme elle-même, ce qui est très difficile dans de telles circonstances. En plus elle devait jouer deux émotions différentes, une de l'ordre de la première fois et l'autre où elle était plus apaisée. Je suis très admirative car elle a parfaitement réussi.

Pour revenir au scénario, il y a une bascule surprenante : on s'attend à ce que le film creuse la relation des deux filles, puis le film les laisse un peu de côté pour suivre l'héroïne qui apprend à surmonter son vertige. On croit que l'aviation est une métaphore de l'histoire d'amour et on se rend compte que c'est l'histoire d'amour qui est la métaphore de la vraie histoire.

Si je devais raconter l'histoire en deux lignes, l'aviation serait la première ligne et l'histoire d'amour la deuxième. C'est ça aussi qui me plaisait, notamment par rapport à l'idée d'un film lituanien : la conviction qu'il faut faire plus de films où l'homosexualité n'est plus un problème, mais une histoire comme une autre. Le point de départ c'est quand même

raconter l'histoire de quelqu'un qui grandit. La rencontre avec l'autre réveille tout les sens et accélère ce processus, mais c'est vraiment l'histoire de Sangailė. Pour revenir aux scènes d'amour, c'est pour ça aussi que les mots «orgasmique» ou «sensation» me plaisent, puisque l'idée était aussi de filmer ces scènes comme si on en faisait partie. Ce n'est pas filmer à distance, c'est le contraire du voyeurisme, c'est ressentir ce que c'est pour une fille de coucher avec une fille pour la première fois. Ça se passe beaucoup plus lentement, avec plus d'émotions, beaucoup plus de chair de poule et d'appréhension, que ce qu'on voit souvent dans les films.

C'est pour ça que la scène où elle prend ses mensurations est essentielle, c'est la première étape, la chair de poule...

C'est la première scène que j'ai écrite, il fallait construire le film autour. La première image c'est ce téton dur, on ne sait pas si c'est d'émotion, d'effroi, de peur. Il y a toutes les sensations, la douleur parce qu'on voit les entailles sur les bras de Sangailė, l'étonnement, la gêne parce que c'est la première fois qu'on se met à poil, le désir parce qu'il y a déjà quelque chose, la timidité parce qu'on ne sait pas si c'est possible... C'est comme un échantillon du film, je voulais travailler à la fois sur les douleurs intenses et sur le plaisir intense. Il y a plusieurs scènes où l'heure n'est pas encore venue de se mettre tout nu. Mais on sent qu'on n'est pas loin, et c'est un grand plaisir que d'étirer cette attente. Encore une fois c'est travailler une sensation, une tension, quelque chose qui se crée et qui doit durer.

Il y a quelque chose de dur chez Sangailė, au début elle est vraiment absente, et Austė au contraire est plus ronde, plus douce de visage et elle la regarde, il y a un truc de captation du regard, on la voit vraiment regarder l'autre et c'est assez rare au cinéma. On sent non seulement son désir mais aussi sa curiosité.

Je voulais jouer avec la symétrie, qu'elles soient différentes mais pas trop. J'avais souvent en tête ces mots, symétrie, asymétrie, contraste... Austė est un peu plus féminine—je n'aime pas ce terme, disons plus «maternelle», et ça me plaît parce que dans la scène de la blessure au ventre, il y a quelque chose de symboliquement très maternel. Quand Austė se coupe le ventre, c'est comme une deuxième naissance



pour Sangailė, il y a quelque chose avec le sang, un banal pacte adolescent, mais plus intéressant car lié à la maternité.

Ce sont des actrices professionnelles?

Julija Steponaitytė, qui joue Sangailė, n'est pas du tout actrice, elle vient de faire un stage d'étalonnage dans la boîte où on a fait la postproduction. Grâce au film elle s'est prise de passion pour l'étalonnage et maintenant elle restaure des vieux films lituaniens. Elle vient de finir les Beaux-Arts, elle faisait de la photo. Elle veut jouer dans les films seulement si ça l'intéresse. Aistė Dirziutė, qui joue Austė, c'est tout le contraire : c'est une actrice, mais contrairement à Julija, qui avait tourné dans un court métrage de Sharunas Bartas, elle n'avait jamais joué au cinéma. Elle avait fait le conservatoire pour faire du théâtre. L'une comme l'autre ne sont pas loin dans la vie de ce que sont leurs personnages. Et ce sont deux très forts contrastes.

Vous avez fait les Beaux-Arts à Paris, qu'avez-vous fait après ?

J'ai fait quelques vidéos aux Beaux-Arts, mais très vite j'ai été prise dans un tourbillon de cinéma. J'ai monté pas mal de documentaires pour la télé donc j'ai commencé par le montage, mais assez vite j'ai voulu faire des films plus narratifs. Aux Beaux-Arts j'avais comme professeur Christian Boltanski, un professeur exceptionnel, qui m'avait dit en voyant mon travail : «Qu'est ce que tu fais là ?» Pour lui je faisais du cinéma. Mes vidéos étaient déjà narratives. Trop figuratives,

auraient dit mes profs. Pas encore narratif mais figuratif. Effectivement je n'avais pas vraiment ma place aux Beaux-Arts, même si les études étaient passionnantes. Je n'avais pas trouvé mon centre, là où je me situais. Je n'étais pas une élève brillante adulée par les professeurs, j'étais plutôt critiquée par ce côté figuratif. Après le montage, la cinéphilie s'est construite petit à petit et une fois qu'on a fait un film, même si on fait des erreurs, ou justement parce qu'on en fait, on n'a qu'une envie c'est de recommencer encore et encore. Là, je viens de finir un film et j'angoisse à me demander quand je recommencerai. Si je suis très très efficace, je tournerai en 2017. C'est long.

Les jeunes cinéastes mettent deux ou trois ans entre chaque films, c'est tellement lent!

Parfois il faut beaucoup de temps pour écrire. Quand on a un petit budget, le réalisateur fait beaucoup de choses, et ça prend du temps. Sur la postproduction de *Summer*, j'ai fait énormément de choses simplement pour économiser des salaires. J'étais assistante monteuse, j'ai synchronisé une partie des rushes, j'ai fait les sous-titres, la traduction, un tas de choses. Sur la préparation du film et sur le tournage, c'est la même chose. La postproduction est censée être une période un peu plus calme où on peut mettre le film sur pied. Mais moi, sur la postproduction, j'ai travaillé six jours sur sept, quatorze heures par jour. Du coup j'ai la sensation de traîner un an de retard par rapport à mes envies.

Entretien réalisé par Stéphane Delorme à Paris, le 19 juin.