

MEKTOUB MY LOVE – INTERVISTA ALLA MONTATRICE MARIA CRISTINA GIMÉNEZ CAVALLO



© 28 Gennaio, 2019 cinemamonamourpage Cinema, Interviste

Ho letto che la tua collaborazione al film è stata da te fortemente cercata. La tua ammirazione per Kechiche era così grande che non hai esitato a proporti al regista non appena se ne è presentata l'occasione. È bello vedere persone come te che credono fino in fondo a quello che fanno e abbracciano il motto “volere è potere”. Raccontaci come è andato questo incontro.

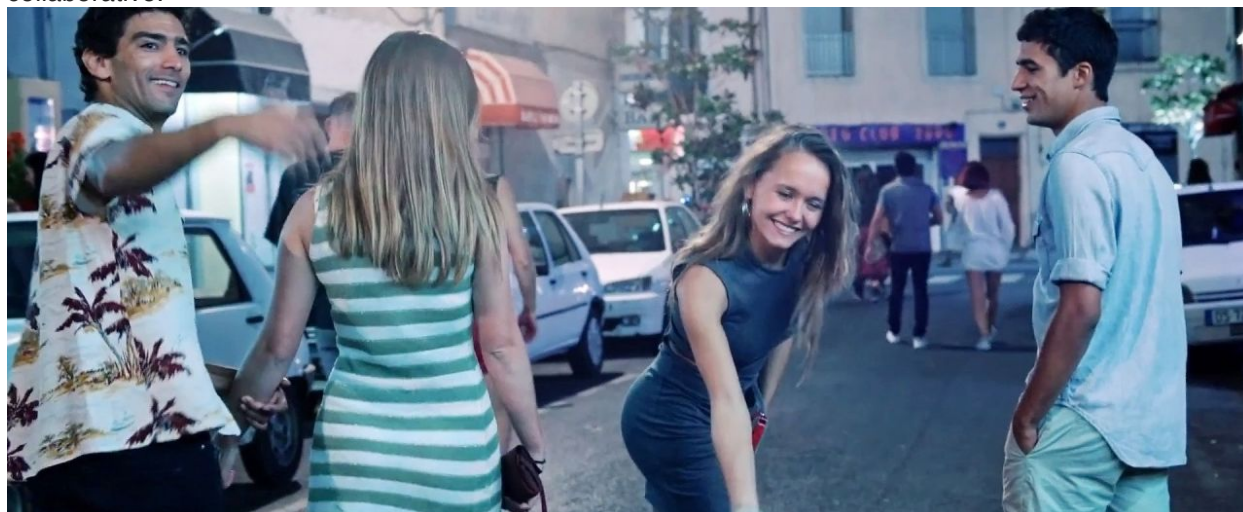
Ero già appassionata del film « Cous cous », ma quando ho visto « La vita di Adele » sono stata presa da un'ammirazione totale per Abdellatif. Il fatto di seguire il viso di una persona che mangia e che piange durante gran parte del film mi ha colpito in modo particolare perché mi ricordava le idee di Cesare Zavattini e Vittorio De Sica: filmare i fatti quotidiani della vita per sublimarli.

Così quando mi sono laureata alla Columbia University (con delle specializzazioni in francese, italiano e cinema), sono corsa subito a Parigi con il preciso intento di lavorare con questo regista. Come se fosse stato davvero il mektoub (« destino » in arabo), lui era seduto al caffè davanti al suo ufficio. Mi sono presentata con il mio curriculum, dandogli la mia disponibilità a lavorare con lui nella produzione del suo nuovo film. Con grande sorpresa nei giorni successivi ho ricevuto una sua comunicazione che mi ha permesso di entrare nella sua école Kechiche! Volere è potere per colui che ci crede e che ci lavora, e come diciamo noi americani: « dreams come true ».

Dovendo prepararmi per questa intervista ho cercato in rete qualche informazione su di te, così mi sono imbattuta in un tuo video di qualche anno fa nel quale descrivi la vita in fattoria di un allevatore e si vede tra le altre cose il parto di una mucca; ho subito pensato alla sequenza in cui Amin assiste

al miracolo della nascita degli agnellini nel film. C'è qualche legame tra questi due episodi? Hai suggerito tu l'idea a Kechiche?

Lavorare con Kechiche è una vera collaborazione. Lui tiene in considerazione le idee altrui e ci fa sognare con lui all'interno del mondo del suo film. Da anni faccio delle ricerche sul tema del post-umanesimo nel cinema. Per la mia tesi di laurea alla Columbia, infatti, avevo fatto un'analisi delle Quattro volte di Michelangelo Frammartino su come riesca a fare vedere l'anima di ogni protagonista, che sia uomo, animale o minerale. Sentendo il mio entusiasmo per il mondo dei pastori attraverso il cinema, Abdellatif si è appassionato a quest'idea e così abbiamo convertito il personaggio di Ophélie in una figlia di pecorai. Per me la scena della nascita degli agnelli è la scena più bella del film ed è il frutto di questo spirito collaborativo.



Parlavo di Internet e del suo potere. Nel film, ambientato nel 1994, non vi è traccia di questo fenomeno, i giovani escono per socializzare, i rapporti sono genuini, non si sente ancora la necessità di nascondersi dietro uno schermo. Tu sei giovane, cresciuta proprio nel bel mezzo della rivoluzione digitale, credi fosse possibile ambientare questo tipo di film al giorno d'oggi? È per questo che Kechiche ha scelto proprio quel periodo?

È vero che i rapporti di oggi si sono cambiati. La gente sembra vivere più in un mondo virtuale e attraverso lo schermo che non nel presente. Oggi, invece di andare in spiaggia per corteggiarsi, i giovani possono andare su Tinder o altri siti per conoscere la gente virtualmente. I rapporti non sono più così semplici, perché se per esempio due ragazzi come Tony e Amin vengono da te in spiaggia, si è molto più caute. Ma il film è fatto di nostalgia per un'epoca più semplice, e perciò era essenziale ambientarlo prima di questa rivoluzione digitale. C'era anche lo spazio lasciato a questo « mektoub ». Amin non può ritrovare Charlotte su Facebook o scrivendole per WhatsApp, ma deve lasciare che il destino unisca le loro strade.

La scelta temporale dell'ambientazione suggerisce anche un certo sottotesto politico nel momento in cui si percepisce il contrasto tra la serena integrazione che si realizza tra i giovani del film e la delicata situazione internazionale che viceversa dobbiamo affrontare oggi. Sembra quasi che Kechiche voglia farci ricordare ciò che abbiamo dimenticato, invitarci a riflettere su come sia stato possibile arrivare a un simile grado di tensione politica e sociale in paesi liberi e democratici. Avete parlato di questo aspetto durante le riprese?

È stata una scelta cosciente ambientare il film nel 1994 anche per queste questioni politiche, e soprattutto per la speranza che si nutriva per il futuro. Abdellatif mi parlava di un'epoca dove si immaginava pace per il nuovo millennio. Mi parlava del FIFA World Cup del 1998 quando la Francia ha vinto con una squadra fatta di giocatori di tante origini diverse. Sembrava una pace finalmente al culmine del motto francese « égalité et fraternité ».

Io invece sono cresciuta in un mondo post 9/11, dove la libertà si restringe sempre di più e nonostante ciò la gente non si sente sicura. Le persone sono diventate sospettosa dell'Altro e c'è una crescente

islamofobia. Come dice Amin in spiaggia, lui immagina nella sua sceneggiatura che i robot esisteranno nell'anno 2020 per aiutare l'uomo a vivere in pace. Nel film questi ragazzi vivono fra di loro senza il razzismo verso i musulmani che si è accentuato dopo il 9/11 e senza pensare ai problemi politici che verranno nel nuovo millennio.



Mektoub si articola in piani sequenza e sequenze molto lunghe. In che modo vengono pianificate le scene? C'è molta improvvisazione? E se sì, in che termini? Solo di dialogo o anche di azione?

Mektoub è un film molto speciale perché abbiamo lavorato alla sceneggiatura sul set per lasciare catturare alla cinepresa la realtà di una vita naturale. Un take poteva durare anche un'ora, affinché gli attori non si accorgessero più che stavamo girando e che loro si fossero calati nei loro personaggi. Gli attori proponevano idee, e poi diventava una specie di prova teatrale per arrivare ad una simbiosi totale.

Il film, da alcuni, è stato accusato di maschilismo. E' innegabile che si possa riconoscere uno sguardo maschile nel modo di inquadrare i corpi, ma a me è sembrato che in realtà fossero i personaggi femminili i più forti, lì dove gli uomini sembrano invece condannati all'inazione o "vittime" delle proprie pulsioni. Qual'è il tuo punto di vista su questa critica specifica?

Mi fa piacere che tu abbia capito l'idea. Infatti, il mondo del film è legato pienamente allo sguardo di Amin che lo osserva. C'è solo un momento in cui la cinepresa lascia volutamente la prospettiva di Amin: mentre Ophélie si sta cambiando nella sua stanza. Lui la vede solo dal petto in su alla finestra, ma la cinepresa la inquadra da dentro, come se stesse facendo uno scherzo ad Amin che vorrebbe ma non riesce a guardare. Comunque, il personaggio di Amin è inattivo e si lascia guidare dalle ragazze e dai loro desideri. Lui non fa il primo passo, ma aspetta che qualcuna decida per lui, sia nei confronti di Ophélie, Céline o Charlotte. La forza delle donne è resa chiara anche per il personaggio della mamma, Dede. Questa donna, coi tacchi alti e sempre sorridente, non è l'immagine dell'araba velata, e quindi rompe gli stereotipi. È chiaramente lei che comanda nella famiglia, per esempio quando ordina al suo marito di tornare in cucina per lavorare. Poi, il film è stato montato da due donne, quindi c'è anche lo sguardo nostro. Perciò, per me non ha senso parlare di maschilismo.



In sede di montaggio avevate a disposizione molto girato? Tu e Nathanaëlle Gerbeaux avete lavorato in perfetta armonia? Immagino che Kechiche abbia voluto supervisionare l'intero processo, conoscendo la perizia che mette in tutti i suoi lavori.

Avevamo davvero girato molto e ci dovevamo organizzare bene. Ognuna lavorava all'interno di una scena, come se fosse un cortometraggio, senza pensare al film in generale. Sceglievamo quello che sembrava l'essenziale e il più bello per ogni momento, invece di pensare a quello che serviva alla narrazione globale. Poi ci si scambiavano le scene e mettevamo in evidenza altre trame, così pian piano il film prendeva la sua forma definitiva.

Abdellatif si è messo con noi al montaggio solo quando avevamo già fatto parecchio lavoro, per non abituarsi troppo alle immagini. Gli piace quando si fanno delle proposte creative ed è disposto a riprovare tutto in un laboratorio di sperimentazione. È stato davvero difficile tagliuzzare tanto materiale e ritrovare la struttura narrativa, ma eravamo totalmente prese dalla passione del montaggio, come se la nostra vita dipendesse da ogni inquadratura. Comunque io e Nathanaëlle abbiamo lavorato in perfetta armonia, da vero duo artistico. Stiamo anche sviluppando altri progetti per continuare la nostra collaborazione.

C'è una scena in particolare che avete dovuto tagliare con dispiacere?

Tutto il Canto Due! Con la prima parte del film che durava già tre ore, ci siamo resi conto che avevamo girato troppo per un solo capitolo e che si doveva tagliare a metà. Anche se avevamo già montato gran parte del film, Abdellatif ha deciso che si poteva migliorare e così abbiamo rigirato tutta la seconda parte da capo. Avrò sempre nostalgia per quello che sarebbe stato il primo Canto Due, anche se riconosco che il film si è molto migliorato tecnicamente.

Il film ha un ritmo molto fluido. L'unico stacco evidente avviene durante una scena in discoteca. E' dovuto ai tagli effettuati dopo il Festival di Venezia? A cosa è stata dovuta questa "limatura"?

A dire la verità, noi abbiamo vissuto la proiezione al Festival di Venezia come un incubo. Essendo sotto la pressione di presentare il film davanti a tanta gente per la prima volta su uno schermo immenso, ci siamo rese conto di tutte le lunghezze del film e tutto quello che c'era ancora da perfezionare. Perciò, subito dopo il festival io e Nathanaëlle siamo ritornate in sala di montaggio mentre Abdellatif si preparava per girare il Canto Due. Abbiamo dunque avuto l'occasione di "limare" soprattutto quella maledetta scena di discoteca che abbiamo ridotto da 30 minuti interminabili, tagliando pian piano finché non sono rimasti che venti minuti.



A scorrere la lista di quanti hanno collaborato al film, ci si fa un'idea del set molto giovane e cosmopolita. Che atmosfera c'era sul set? E che tipo è Kechiche?

Girare alla “scuola Kechiche” è una cosa unica al mondo. Siamo tutti giovani e siccome per tanti è una delle prime esperienze professionali, tutti hanno voglia di imparare e passione per lavorare. Direi che a volte assomigliava più ad una scuola-vacanza che non un set cinematografico perché non c'era distinzione fra attori e tecnici e si mangiava sempre tutti insieme, come in una grande famiglia. Abdellatif è un artista misterioso che non si può decifrare. Questa esperienza dietro le quinte meriterebbe un film a se stesso. Abdellatif ci ha lasciato una libertà tale che ognuno contribuiva con tutto il cuore e tutta l'anima. Il suo segreto è il sapere captare da tutti le varie idee, in modo da ottenere un lavoro collettivo, un grande affresco della vita dipinto da varie mani.

In più Abdellatif ha creato una squadra cosmopolita. Gli piace, infatti, lavorare con persone che vengono da diverse parti del mondo. Essendo emigrato dalla Tunisia da giovane, crede molto allo scambio culturale. Infatti, la scelta dei vari collaboratori principali cade, per esempio, su Chafik Laribia dal Marocco, Marco Graziaplena e Riccardo Marchegiani dall'Italia, ed io italo-ispano-americana.

Puoi anticiparci qualcosa sul Canto Secondo? Sarà diviso in due parti?

Sarà una grandissima sorpresa!

«Dans un Kechiche, chaque séquence se travaille comme un long métrage autonome»

Des centaines d'heures de rushes, des prises de plusieurs heures : les montages des films du cinéaste engagent des processus hors normes par les méthodes comme par la durée. «Libération» a rencontré quatre monteurs ayant œuvré sur «Mektoub, my love».

Maria Giménez, 22 ans, new-yorkaise, a acheté un aller simple pour Paris avec le rêve de travailler avec Abdellatif Kechiche, qu'elle avait entraperçu au

New York film festival. Elle est allée directement avec ses valises à la maison de production du cinéaste, Quat'sous films, à Belleville. Au café attendant, elle reconnaît le cinéaste, qu'elle aborde, ils discutent, et l'enthousiasme de la jeune fille fait le reste, car on a «*toujours besoin de gens enthousiastes*», lui dit alors Kechiche. Sur *Mektoub, my love*, la jeune Américaine a tout appris, tout fait : assistante, scripte, scénariste, monteuse, cadreuse, c'est «*l'école Kechiche*», dit-elle, une école de cinéma complète. «*Vous étiez payée ?*» lui demande-t-on éberluée. «*Oui, tarif normal, nickel.*» Nathanaëlle Gerbeaux, tout aussi jeune, est venue sur le tournage du film par le biais de Maria, et le cinéaste a re-

levé : «*Toi, je te verrais bien au montage.*» Elle n'y avait jamais songé, mais pourquoi pas ? Les deux se retrouvent créditées cheffes monteuses au générique de *Mektoub, my love* (avec également Miriam Chamekh, Flore Guillet et Marco Goncalves).

Camille Toubkis, quant à elle, fait presque figure d'ancienne. Assistante sur *la Graine et le Mulet*, elle monte *Vénus Noire*, puis *la Vie d'Adèle* «*dans sa continuité*». Elle a travaillé quatre mois sur *Mektoub, my love*. Ce compagnonnage sur plusieurs films lui donne un regard distancié et réfléchi sur l'évolution de «*la méthode Kechiche*» pour autant qu'elle soit unique. Quant à Jean-Marie **Suite page 28**



Maria Giménez, Nathanaëlle Gerbeaux, Jean-Marie Lengellé et Camille Toubkis ont participé au montage de plusieurs films d'Abdellatif Kechiche.

PHOTO FRED KIHN

Suite de la page 27 Lengellé, de la même génération que Camille Toubkis, il s'est notamment attelé au montage de la longue scène de sexe de *la Vie d'Adèle*, mais aussi, durant neuf mois, sur des séquences de *Mektoub, my love*. 750 heures de rushes pour *la Vie d'Adèle*, près de 900 pour *Mektoub, my love*, et certaines prises de plusieurs heures: les montages des films d'Abdellatif Kechiche sont hors normes. Ils exigent de l'endurance, une dévotion à l'œuvre en cours, un sens de l'exclusivité, et aussi «*beaucoup d'organisation*».

Chaque film nécessite au moins un an de travail une fois tourné, et de ce matériel foisonnant peuvent surgir plusieurs films, tout comme d'un bloc de marbre peuvent apparaître une ou plusieurs sculptures. Ainsi Jérôme Seydoux, producteur de *Mektoub, my love*, a-t-il eu la surprise de découvrir qu'Abdellatif Kechiche allait lui remettre non pas un, mais deux films, et il a même été question de trois et d'une série! Finalement, et jusqu'à nouvel ordre, ce sera bien deux films – *Mektoub, my love*: *Canto uno* et *Canto due*, issus d'un seul tournage, avec les mêmes personnages. Maria Giménez a visiblement aussi appris l'art du marketing. Elle lance, mi-sérieuse, mi-riuse: «*Si vous n'avez pas aimé le premier film, vous adorerez Canto due. Mais si vous l'avez aimé, vous adorerez aussi Canto due.*» Nous voici rassurés.

A quelle étape est-il devenu évident que *Mektoub, my love* deviendrait deux films?

Camille Toubkis: Le tournage et

le montage sont intriqués chez Abdel et très tôt, on s'est rendu compte qu'avec ce film choral, on avait la matière pour plusieurs long métrages. Si on se résignait à n'en faire qu'un, il faudrait renoncer à des personnages. On a notamment décidé que ce deuxième film laisserait le champ libre à une femme qui n'apparaît pas du tout dans le premier. Il y a tout un pan de l'histoire qui n'est pas du tout développé. Le problème se posait différemment sur *la Vie d'Adèle* car ce qu'on a coupé – au désespoir d'Abdel –, ce sont des scènes courtes et non des gens.

De la Graine et le Mulet à *Mektoub*, qu'est-ce qui change dans la manière de monter un film d'Abdellatif Kechiche?

C.T.: Abdel a toujours eu le désir d'accorder le temps de la fabrication à celui nécessaire au film, et depuis qu'il dispose d'une structure de production, il est de plus en plus libre d'atteindre ce but. Il n'a jamais hésité à retourner une scène qui manquait au montage mais aujourd'hui qu'il est coproducteur de ses films, il peut le faire plus aisément. Depuis qu'il a ses propres locaux, le montage devient un vrai laboratoire de recherche, avec une notion de troupe assez rare chez les monteurs. Et surtout – mais ça avait commencé sur la deuxième partie de *la Vie d'Adèle*, où la scène de retrouvailles entre Adèle et Emma a été écrite la veille du tournage –, il s'affranchit de plus en plus du scénario. Dans son travail avec les acteurs, ça change beaucoup de choses, puis-que des personnages surgissent au

«Les acteurs kidnappent l'histoire et Abdel se laisse inspirer par eux.»

Nathanaëlle Gerbeaux

tournage qui n'étaient pas prévus dans l'histoire, ou seulement esquissés.

Nathanaëlle Gerbeaux: Les acteurs kidnappent l'histoire, l'embarquent dans une direction imprévue et Abdel se laisse inspirer par eux. Sur le tournage, il va donner des indications de situations, puis l'acteur va le nourrir de ce qu'il est réellement, répondre qu'il fait beaucoup de danse, par exemple, si c'est le cas dans la vie.

C.T.: Tout peut changer tout le temps et à tout niveau. Il y a une anecdote assez parlante. Sur *la Vie d'Adèle*, le personnage d'Adèle Exarchopoulos s'est d'abord appelé pendant plusieurs semaines Pauline, mais le prénom oscillait entre plusieurs possibilités. Jusqu'au jour où Jérémie Laheurte, qui joue son petit ami, demande avant une prise: «*Je l'appelle comment?*» C'est à ce moment-là que le choix du prénom s'est vraiment fixé. Au montage, on s'est débrouillé pour que le personnage d'Adèle ne soit jamais appelé ou qu'on n'entende pas son prénom quand elle se nomme Pauline.

Vous parlez de «laboratoire de recherche». Vous arrive-t-il d'être plusieurs à chercher une

même séquence?

Jean-Marie Lengellé: Oui, les scènes tournent. Dès lors, il faut éviter de se percevoir comme rivaux, sinon on est mort. Abdellatif va prendre des idées chez les uns et les autres. Le montage devient collectif, ce qui n'existe pas ailleurs que chez Kechiche.

Nathanaëlle et Maria, vous avez à peu près tout fait sur le tournage de *Mektoub, my love*. N'est-il pas utile à l'inverse d'avoir un regard vierge quand on découvre des rushes?

N.G.: Au contraire, Abdellatif nous a demandé de travailler au montage, pour transmettre aux autres monteurs la sensation de la scène. La matière est si dense, et les acteurs proposent tant d'interprétations différentes, qu'on est forcément perdu face à ce foisonnement, et dans un premier temps, Maria et moi faisons courroie de transmission entre la parole d'Abdel sur le plateau et les autres monteurs. Après, Abdel laisse complètement libre de trouver la clef d'une séquence et donne peu d'indications.

Maria Giménez: D'être immergée dans tant de matières provoque une sorte de transe quand enfin on croit saisir le rythme, avoir trouvé la solution. Même si on défait tout ensuite.

C.T.: Pour tout cinéaste, la découverte de son film au premier montage est d'une grande violence. Je crois que Maria et Nathanaëlle jouent aussi le rôle de filtre nécessaire vis-à-vis de cette émotion.

Comment s'y prend-on face à

900 heures de rushes?

C.T.: Dans un film de Kechiche, chaque séquence se travaille comme un long métrage autonome. On découpe à l'intérieur du même plan, on se laisse porter par un rythme. Ce que j'ai remarqué, c'est qu'Abdel fait moins de prises, mais plus longues, avec plus d'axes, et avec parfois quatre caméras. Il suscite le non-jeu des acteurs – ce qui le passionne vraiment et fonde son travail – autrement que par l'usure de la répétition d'une même prise. Et lorsqu'on a 74 prises pour la première scène de regard entre Emma et Adèle dans la rue, il faut vraiment prendre le temps de déruser pour que la matière devienne familière. Les analyser toutes permet de comprendre dans quelle direction doit aller la scène.

M.G.: Abdellatif n'arrête jamais les prises en cours de route. Elles sont longues, pour laisser aux comédiens la possibilité d'oublier qu'ils sont filmés. C'était des petites caméras et une toute petite équipe, avec très peu de postes. Pas de perche pour les ingénieurs du son, car les caméras sont très mobiles, mais des micros HF. Pas de scripte, car quand les prises sont longues et que le film n'est pas découpé, ça ne sert à rien de tout noter. Pas de costumier, les acteurs portaient les vêtements dans lesquels ils sont à l'aise. Sur la plage ou dans la boîte de nuit, personne ne remarquait qu'on tournait.

J.-M.L.: La notion de prise n'a elle-même pas beaucoup de sens, car on ne dit jamais qu'on choisit une prise et qu'on la garde. Pour la longue scène de sexe dans *la Vie d'Adèle*, j'ai mélangé plusieurs séquences différentes – rien que pour cette scène, je disposais d'une trentaine d'heures. Le choix ne s'est pas fait sur le jeu, mais sur la beauté. C'est une scène complètement graphique.

N.G.: Même si dans l'absolu, Abdel préférerait qu'on choisisse une seule prise: la vérité du tournage dans sa continuité.

A votre avis, pourquoi Abdellatif Kechiche travaille-t-il avec des gens si jeunes?

M.G.: C'est vrai qu'il y a peu de réalisateurs qui bousculent à ce point la hiérarchie, et donnent leur chance à des personnes sans expérience. Je crois qu'il déteste qu'on soit formaté et ne veuille pas se confronter à des gens qui ont des habitudes.

C.T.: Mais lui-même ne vit pas sur ses acquis

Recueilli par ANNE DIATKINE



Gens de l'ombre

Maria Giménez Cavallo, l'Américaine qui murmurait à l'oreille d'Abdellatif Kechiche



© Amandine Tondino

À 26 ans, Maria Giménez Cavallo a participé à toute la genèse de « Mektoub, my love : canto uno », devenant une collaboratrice de choix pour Abdellatif Kechiche. Une opportunité rare pour celle qui n'avait jamais mis les pieds sur un tournage, et débarquait à peine de son New Jersey natal.



Sensuel, mystique, flamboyant... La presse n'a pas manqué de superlatifs pour

sensuel, mystique, hanté... La presse n'a pas manqué de superlatifs pour qualifier *Mektoub, my love* d'Abdellatif Kechiche. Le cinéaste, plus habitué dernièrement aux polémiques sur ses méthodes de travail qu'aux louanges artistiques, est (presque) parvenu à mettre d'accord les critiques. Sans doute ont-ils été éblouis par la lumière estivale qui émanait de tous les plans ou galvanisés par cette énergie juvénile idéale pour faire oublier la morosité ambiante. Les nouveaux visages ne se bousculent pas que devant la caméra : pour façonner sa dernière œuvre, le cinéaste a été fidèle à sa réputation de dénicheurs de talents. À 26 ans, l'Américaine **Maria Giménez Cavallo** fait partie de cette troupe de néophytes ayant œuvré en coulisses à la bonne exécution de ce diptyque sur le désir, y tenant un rôle protéiforme : directrice de casting, co-monteuse des centaines d'heures de rushes, et même assistante de mise en scène. « Son épouse était autrefois sa principale collaboratrice (**Ghalia Lacroix**, créditée au scénario, NDLR). Mais après leur divorce, il n'y avait personne pour occuper ce poste, pour faire le lien sur le tournage », explique la jeune femme, dans le café de Belleville où nous la rencontrons. Qu'elle ait choisi le Barbouquin – dont les murs sont, comme son nom l'indique, parsemés de livres – n'est pas un hasard : elle a passé son enfance le nez plongé dans des fictions littéraires, avant de trouver un refuge de substitution dans le cinéma. Elle apprend à vivre en observant **Buster Keaton**, les personnages de Truffaut, le banal magnifié sur pellicule. L'ombre de cette gamine plane encore et surgit devant nous, tout en mutisme et rires gênés, quand la conversation prend un tour plus personnel.

Ne pas se fier à cette première impression, ni au visage juvénile : la timidité apparente et cet optimisme – qu'un Parisien blasé pourrait confondre avec de la naïveté – laisse place à une vraie audace quand il est question de survivre en milieu hostile. Avant d'être propulsée « bras droit » du réalisateur, Maria Giménez n'avait en effet jamais mis les pieds sur un plateau de cinéma, et n'était en France que depuis deux ans. Son histoire a des airs de rêve américain : à 22 ans, cette native du New Jersey, diplômée de Columbia University, débarque dans la capitale sans aucun contact, pied-à-terre, ni travail. L'amour du cinéma hexagonal chevillé au corps – elle cite **Bresson**, **Truffaut**, **Chantal Akerman** comme ultimes références –, elle n'a qu'un objectif en tête : collaborer coûte que coûte avec Abdellatif Kechiche. Sa passion pour le cinéaste s'est développée via l'apprentissage de la langue de Molière : la découverte

L'Esquive, la confirmation *La Graine et le Mulet*, puis le coup de foudre *La Vie d'Adèle*. « J'étais en échange universitaire à la Sorbonne, et j'en ai profité pour aller au Festival de Cannes. C'est là que j'ai vu le long-métrage, et j'ai été éblouie par le simple fait qu'on puisse passer trois heures à filmer le visage d'une femme », explique-t-elle, des étoiles plein les yeux. Le reste de l'histoire, elle se le remémore avec un enthousiasme qui la quitte rarement : « À mon retour aux États-Unis, j'ai été bénévole au New York film festival où Abdellatif venait présenter *La Vie d'Adèle*. En allant chercher mon sac en coulisses, je l'ai croisé dans les escaliers. Je lui ai fait une vraie déclaration d'amour. D'habitude, les gens se lèvent et disent : 'merci, ciao'. Là, je l'ai senti touché et on a parlé de cinéma pendant 5 minutes ». Et de poursuivre : « Cette nuit-là j'ai appelé ma mère et je lui ai dit : "je vais aller à Paris, je vais suivre ce cinéaste. J'ai envie de travailler avec lui". Elle m'a répondu : "Mais il t'a proposé un boulot ?" ». Spoiler : non. Ce qui ne l'empêche pas de débarquer dans le quartier de Belleville et de frapper à la porte du studio de production d'Abdellatif Kechiche. Les locaux de Quat'sous films sont vides, mais elle tombe sur le réalisateur attablé au troquet du coin (le Mektoub, on vous dit) : « Je lui ai dit que j'étais prête à tout, être stagiaire, amener le café, faire les photocopies... »





© Quat'sous films

Pendant les cinq mois qui suivent, la jeune femme enchaîne les petits boulots, les journées cinéma (jusqu'à six films, le maximum possible), et les court-métrages tournés en solo dans les rues de Paris. Puis vient le message providentiel de l'assistante de Kechiche : « Je suis arrivée au bureau, et elle m'a dit : "assieds-toi là et commence à travailler". Personne ne m'a fait passer d'entretien, ni regardé mon CV. » Elle planche d'abord pendant un an sur un projet de film avorté - sur Marguerite Porete, mystique du Moyen-Age brûlée vive à Paris -, puis s'attaque à l'adaptation de *La Blessure* de **François Bégaudeau**, pour laquelle elle fait passer des auditions. « Je leur demandais de me parler de leur vie, de leur livre préféré ou de la première fois où ils sont tombés amoureux. Quand **Ophélie Bau** (l'actrice principale) est arrivée et qu'elle s'est mise à danser, à rayonner avec son sourire, cela a été une évidence. **Shaïn (Boumedine)**, lui, devait improviser une scène où il drague une fille. Il était tellement maladroit, je me suis dit qu'il n'était pas fait pour être acteur. Mais Abdellatif a regardé l'audition, le soir, et m'a dit : "C'est lui, c'est le personnage. Je n'ai jamais eu un coup de cœur pareil". » Du tournage entre Sète et Faro (Portugal), elle ne garde aucune anecdote croustillante (ou qu'elle voudrait nous confier), mais évoque à l'envi l'ambiance de colonie de vacances et la bienveillance de son mentor : « Quand il rentre dans une pièce, il donne tout de suite le sourire à tout le monde et apporte une énergie folle ». Une image d'Epinal bien loin de l'expérience vécue par les techniciens de *La Vie d'Adèle*, lesquels dénonçaient des comportements proches du « harcèlement moral » dans un article du *Monde*. S'entourer de nouveaux éléments et de débutants ne serait-il pas, au final, le meilleur moyen d'éviter les rébellions ? « C'est vrai qu'il cherche des gens malléables, mais dans le bon sens du terme. Il fait notre formation. Aucun autre cinéaste ne donnerait sa chance à une personne venant de nulle part », explique-t-elle. Même incompréhension quand il est question des réactions vives suscitées par *Mektoub, my love*, dont les multiples scènes de fesses (au sens propre) ont valu au film des accusations de voyeurisme : « C'est dommage que la presse américaine n'ait pas compris notre intention. Ils sont arrivés dans la salle avec une idéologie en tête, alors qu'il faut appréhender un film comme une oeuvre d'art. Peut-on vraiment parler de *male gaze*, alors que les deux monteuses sont des femmes ? Et c'est aussi le regard d'Amin qui observe Ophélie. » Même dans la scène de la douche ? « C'est son imaginaire », tente-t-elle après un long silence.

Après la sortie du deuxième opus – qu'elle nous vend comme le prochain *Fast and Furious* (« plus d'intrigue, plus d'action ») - Maria Giménez Cavallo continuera de rêver en grand. À d'autres projets avec Kechiche, à une carrière de réalisatrice (elle planche sur un court-métrage), mais surtout à une vie de cinéma en France. Les contrées hollywoodiennes ne l'ont jamais attirée – « C'est un monde artificiel, une industrie » - et les États-Unis, non plus, ne lui manquent pas. Comme si elle avait, de toute façon, toujours été sur une planète à part, à regarder un film de la Nouvelle

Vague et à écouter du Claude François, en se perdant dans ses rêveries : « A Columbia, la plupart des étudiants avaient déjà un travail avant la fin de leurs études. Ils avaient tous peur du vide. » Pas elle ? « Non, je trouve que le vide c'est excitant ». La vie lui a (pour le moment) donné raison.



NORINE RAJA

Journaliste culture chez Vanity Fair.fr

Home | Speciali | **Speciale "Mektoub, My Love" - Intervista alle montatrici del film**

Speciale "Mektoub, My Love" - Intervista alle montatrici del film

di Giuseppe Gangi

[Tweet](#) [G+](#) [Mi piace 75](#)

La nostra intervista esclusiva alle giovani Maria Giménez Cavallo e Nathanaëlle Gerbeaux, montatrici di "Mektoub, My Love: Canto Uno" di Abdellatif Kechiche

Succede, talvolta, di compiere degli errori quando si compila la scheda per un film di cui si hanno ancora poche notizie (perché in prima mondiale a un festival del cinema). Così capita che qualcuno ti scriva affinché l'imprecisione venga emendata: è nata così una conversazione via e-mail con Maria Giménez Cavallo, 26enne che, un po' per caso, un po' per ostinazione ha seguito il progetto di Abdellatif Kechiche, **"Mektoub, My Love: Canto Uno"**, dal casting fino al montaggio. Lo scambio di mail è diventata una vera e propria intervista a lei e alla collega di montaggio Nathanaëlle Gerbeaux, che hanno offerto il loro racconto della collaborazione con Kechiche e uno sguardo sul metodo che ha portato alla realizzazione dell'opera.

Prima di tutto sarebbe interessante sapere qual è il tuo percorso e come sei arrivata a collaborare a "Mektoub, my love: canto uno".

M.C. - Ero già appassionata del film **"Cous cous"** ma, quando ho visto **"La vita di Adele"**, sono stata presa da un'ammirazione totale per Abdellatif. Il fatto di seguire un viso che mangia e che piange durante tre ore, mi ha colpito in modo particolare perché mi ricordava le idee di Cesare Zavattini e Vittorio De Sica: filmare le banalità della vita per sublimarle. Allora quando mi sono laureata alla Columbia University (con delle specializzazioni in francese, italiano e cinema), sono corsa subito a Parigi con il preciso scopo di lavorare con questo regista. Come se fosse stato davvero il *mektoub* («destino» in arabo), lui era seduto al caffè davanti al suo ufficio. Gli ho fatto una dichiarazione da vera tifosa dicendo che volevo accompagnarlo nella sua produzione del suo prossimo film. Ed ecco, mi ha preso nella sua *école Kechiche*!

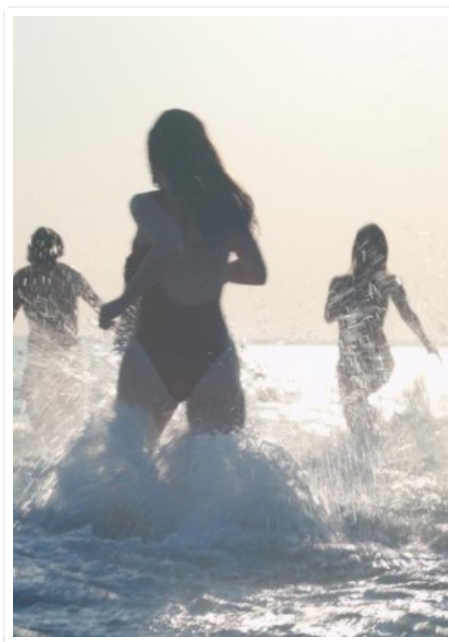
N.G. - Avevo incontrato Maria in un corso sul cinema muto alla Sorbonne nel 2013. Abbiamo preso l'abitudine di vedere i film insieme al cinema, perfino sei al giorno! Lei sapeva che ero andata tre volte a vedere **"La vita di Adele"** al cinema, tanto il regista mi appassionava, e quindi dopo che ha cominciato a girare *Mektoub* con lui, mi ha proposto di venire a fare da assistente sul set. Poi quando Abdellatif mi ha visto impegnata nel mio lavoro, ma sempre in disparte per osservare tutto quello che succedeva, mi ha chiesto se volevo imparare a fare il montaggio. Così ho scoperto una vera passione!

Sia il cast che la troupe è molto giovane, in molti casi si tratta di esordienti: hai avuto modo di conoscere altri componenti della troupe per capire che aria si respirasse sul set?

MC. - Noi abbiamo avuto la grande fortuna di essere presenti sul set per tutto il percorso, di girare prima che di montare. Io ho cominciato il processo facendo il casting e ho scelto i personaggi insieme al regista. Poi sono stata la sua assistente sul set, seguendo tutti i giorni lo schermo accanto a lui durante i *take*. Lui mi diceva direttamente se il *take* era buono e a volte quale angolo preferiva. Così, quando sono arrivata nella sala del montaggio, sapevo già quello che cercava. Infatti, è stato un grande aiuto seguire il film sotto tutti gli aspetti e in ogni momento.

N.G. - Sul set eravamo una grande famiglia, tutti giovani, entusiasti, con una gran voglia di creare qualcosa di unico insieme. Abbiamo vissuto come una colonia di vacanza, lavorando intensamente ma anche trattando il lavoro come se fosse un divertimento. L'aria che si respirava sul set si sente nel film, secondo me, l'incoscienza giovanile, le vacanze, il mare, il sole, con gli amici.

Il film è costruito per mezzo di lunghe macro-sequenze che esauriscono autonomamente i vari episodi che costituiscono l'estate di Amin e dei suoi amici. Come lavorate per montare?



Ognuno lavorava all'interno di una scena, come se fosse un cortometraggio senza pensare al film totale. Sceglievamo quello che sembrava l'essenziale e il più bello per ogni momento, invece di pensare a quello che serve alla narrazione globale. Poi scambiavamo le scene e scoprivamo altri intrecci che non avevamo visto e pian piano il film prendeva la sua forma definitiva.

La sequenza ambientata in discoteca è forse l'inserito più lungo del film: oltre alla lunghezza mi pare di ricordare anche una forte attenzione al punto di vista e alla sua continua dislocazione all'interno dello spazio. Volevo chiedervi qual è stato il processo per arrivare alla versione finale.

Traumatizzante! Non andremo mai più in discoteca! Tutta la notte, anche dormendo, sentivamo ancora questa musica un po' *trance* e vedevamo le immagini di ballo. Abbiamo lavorato su questa scena un mese intero per trovare l'equilibrio della durata e gli angoli giusti. C'era tanto materiale che ci ha costrette ad un processo di eliminazione lento, tagliando pian piano fino a che sono rimasti solo venti minuti. Dovevamo trovare il giusto equilibrio fra i dialoghi e il ballo per non stancare troppo gli spettatori. Questa scena vi sembrerà lunga, ma per noi adesso sembra quasi corta rispetto a tutte le versioni che abbiamo fatto durante il montaggio.

Com'è stato collaborare con Kechiche e quali sono state i suoi metodi?

M.C. - Lavorare con Kechiche è una vera collaborazione. Lui tiene in considerazione le idee altrui e ci ispira a sognare con lui all'interno del mondo del suo film. Da anni faccio delle ricerche sul tema del post-umanesimo nel cinema. Per la mia tesi di laurea alla Columbia, infatti, avevo fatto un'analisi delle **"Quattro volte"** di Michelangelo Frammartino e come riesce a fare vedere l'anima di ogni protagonista, che sia uomo, animale o minerale. Sentendo il mio entusiasmo per il mondo pastorale attraverso il cinema, Abdellatif si è appassionato a quest'idea e così abbiamo convertito il personaggio di Ophélie in una figlia di pecorai. Per me, la scena della nascita degli agnelli è una delle scene più belle nella storia del cinema, ed è il frutto di questo spirito collaborativo.

N.G. - Kechiche ci lascia una libertà tale che ognuno contribuisce con tutto il cuore e dà una parte di sé. Il suo segreto è il sapere cogliere da tutti, in modo che diventi davvero una procedura collettiva. Lavorando tutti insieme per un bene comune, alla fine ci viene un grande affresco della vita pitturato da varie mani.

Dopo la presentazione veneziana, Kechiche ha deciso di riportare "Mektoub, my love" in sala di montaggio: avete preso parte anche a questa seconda fase? Ci potete spiegare quali sono state le motivazioni e anticipare cosa cambierà dal montaggio visto a Venezia?

Come dice Amin alla fine del film, "ci vorrà un po' di tempo per cuocere tutto". Infatti, un film è come un sugo di pomodoro e bisogna cuocerlo a fuoco lento. Ci sono sempre ultimi dettagli da correggere ed equilibri da trovare. Ci è servito vedere il film con il pubblico del Festival di Venezia appunto per sentire l'ambiente nella sala e anche misurare le lunghezze. Abbiamo lavorato soprattutto per ridurre la scena in discoteca, che sapevamo già essere troppo lunga.