

DOK LEIPZIG  
INTERNATIONALER  
WETTBEWERB  
2018

IOTA PRODUCTION PRÉSENTE | PRESENTS

# lettre à Théo

LETTER TO THEO

UN FILM DE | A FILM BY  
**ELODIE LELU**

DOSSIER DE PRESSE

63 MINUTES, BELGIQUE, 2018  
HD COULEUR 16/9  
VO FRANÇAIS, GREC, ANGLAIS, DARI  
SOUS-TITRES FRANÇAIS, ANGLAIS, GREC

## SYNOPSIS

Le cinéaste Théo Angelopoulos meurt le 24 janvier 2012, renversé par une moto, sur le plateau de tournage de son dernier film *L'Autre Mer*. Il était entouré de toute son équipe dont je faisais partie.

Dans ce film aujourd'hui inachevé, Théo racontait les destins tragiques des victimes de la crise grecque, victimes dont il se sentait particulièrement proche.

Et ironie du sort, les ambulanciers qui devaient le secourir ce soir-là sont tombés en panne, les nouvelles restrictions budgétaires ne leur permettant plus d'entretenir leurs véhicules correctement.

Tragique sentiment que celui de voir Théo emporté par le sujet de son propre film : la crise.

*Lettre à Théo* est un film dans lequel je m'adresse à mon ami, le cinéaste Théo Angelopoulos.

Après l'accident qui l'emporta, je retourne en Grèce et je lui parle de son pays qu'il m'avait fait découvrir. À chaque coin de rue, des souvenirs accrochés aux fenêtres. Sur chaque façade, le rappel de ses engagements, toujours d'actualité. Derrière chaque silhouette, la présence évanescence des personnages de ses films, toujours perdus entre plusieurs identités.

C'est en faisant dialoguer mes images d'aujourd'hui avec celles des films de Théo Angelopoulos que je montrerai combien son regard pouvait être visionnaire. Lui, avant les autres, avait senti se profiler non seulement une crise économique mais aussi une crise migratoire de grande ampleur.

Dans cette Grèce meurtrie où une misère vient répondre à une autre, je filme la résistance qui s'organise et la solidarité qui tente de redonner à chacun, un peu de sa dignité perdue.

# ENTRETIEN

INTERVIEW D'ÉLODIE LÉLU PAR LAURE REBOIS,  
JOURNALISTE POUR MAGAZINES LITTÉRAIRES.

**L.R.** : Vous avez bien connu Théo Angelopoulos. Comment avez-vous réussi à entrer en contact avec lui ?

**E.L.** : À l'époque j'avais 21 ans. Je crois qu'à cet âge, on a une bonne dose d'inconscient et d'idéalisme, ce qui fait qu'on ose plus facilement. En tous cas, à cette période de ma vie j'étais très frustrée. Je voulais faire des films et je venais de rater l'entrée au concours de l'INSAS (l'école publique de cinéma de Bruxelles). Je me suis alors retrouvée à l'université, à la Sorbonne. Là, j'avais l'impression d'être complètement coupée du cinéma. Les seuls moments où je me reconnectais, c'était quand je lisais des entretiens de réalisateurs qui racontaient leurs expériences de tournage. Si bien que, quand est venu le moment de choisir

un sujet de mémoire, je ne pensais qu'à une chose : travailler sur un cinéaste vivant pour aller le rencontrer. Dans ce même temps, j'ai découvert lors d'une rétrospective sur le cinéma grec, *Le Regard d'Ulysse* de Théo Angelopoulos. Je suis sortie bouleversée de cette projection et j'ai commencé à faire des recherches sur lui. En fouillant, je me suis rendu compte qu'il avait vécu en France et qu'il parlait couramment le français. J'ai pris ça comme un signe. J'ai appelé le Centre du Cinéma Grec en me faisant passer pour une journaliste et j'ai obtenu ses contacts. Bien sûr, quand j'ai appelé Théo, je lui ai dit la vérité, que je n'étais qu'une jeune étudiante qui s'intéressait à son cinéma. Théo s'est montré très accueillant, il m'a d'emblée proposé de venir à Athènes pour

qu'on se rencontre et qu'il me donne accès à sa bibliothèque personnelle. Alors je me suis donné trois mois, trois mois pour voir tous ses films et lire tout ce qui avait été écrit sur son travail.

**L.R.** : Vous avez eu facilement accès à ses films ? Parce qu'il me semble qu'ils ont été très tardivement édités en DVD, par Agnès B. d'ailleurs.

**E.L.** : Ce fut une aventure ! Et pour le coup, c'était de la faute à Théo qui refusait que ses films circulent en DVD, dont il jugeait la qualité d'image trop insuffisante. À l'époque, j'ai heureusement été aidée par une prof d'université, Sylvie Rollet, spécialiste du cinéma de Théo, et qui avait récupéré des VHS de presque tous ses films. Elle a pris le temps de me les copier.

J'ai tellement regardé ces cassettes que j'ai fini par en casser quelques-unes. Certaines étaient d'ailleurs en grec non sous-titrées, comme *Le Voyage des Comédiens*. C'est donc avec un Avant-Scène sur les genoux et des pauses toutes les deux minutes que j'ai pu voir ce film. Déjà qu'il est long (presque quatre heures) j'ai dû mettre plus de sept heures à le visionner (rires).

**L.R.** : Et tous ces obstacles ne vous ont pas découragée ?

**E.L.** : Non. Il y avait quelque chose qui me fascinait dans son cinéma. Plus que son utilisation particulière du plan-séquence qui m'impressionnait bien entendu, j'ai compris, assez tard finalement, que c'était son rapport au

temps qui me parlait. Cette idée que le passé n'est jamais passé qu'il est toujours présent, cette intuition qu'en regardant vers le passé on arrive à mieux voir l'avenir. C'était vraiment sa façon de voir le monde et je pense que c'est précisément pour cette raison qu'il est considéré comme un cinéaste prophétique.

**L.R.** : Comment s'est passée la première rencontre ? Vous deviez avoir le trac de rencontrer un grand réalisateur comme lui ?

**E.L.** : Elle a très mal commencé. Nous avions fixé rendez-vous en Grèce. J'ai fait le voyage, mais quand je suis arrivée à son bureau, on m'a dit qu'il était parti à l'étranger. J'étais très déçue, j'hésitais à rentrer mais finalement et pour une raison qui m'échappe encore, j'ai décidé de l'attendre. Alors j'ai erré pendant des jours dans Athènes, cette ville que je ne connaissais pas. Je passais régulièrement devant le volet de son bureau, toujours fermé. J'ai fini par très bien connaître son quartier, Exarquia, peuplé majoritairement de jeunes anarchistes et d'artistes. Ça me surprenait beaucoup qu'un grand réalisateur comme lui ait choisi un tel endroit pour s'installer. Depuis toujours, Exarquia est un haut lieu de la contestation, toutes les manifestations partent de là et les heurts avec la police sont très fréquents. Mais c'était bien depuis cet endroit-là que Théo regardait le monde. Finalement, après ces longs jours d'attente, le volet de son bureau s'est levé. J'ai sonné et

là, nouvelle déception. Théo était pressé, il n'avait que peu de temps à m'accorder. C'était un comble, le cinéaste du temps n'avait pas le temps. J'ai quand même suivi les questions que j'avais préparées, et là, a eu lieu la vraie rencontre. À quoi tenait-elle ? Je me suis souvent posé la question. Je pense que je rappelais à Théo ses années d'études à Paris. Quoi qu'il en soit, il a commencé à ressortir de l'ombre une galette de pellicule 35 mm, qu'il a installée sur sa table de montage Steenbeck. C'était le début du *Voyage des Comédiens*. J'étais tellement émue, comme si par ce geste, Théo m'ouvrait les portes de sa création. Il m'a proposé qu'on se retrouve le lendemain pour continuer notre discussion. Avant qu'on ne se quitte, il m'a dit que je pouvais l'appeler quand je voulais, qu'il était là pour m'aider. Dans l'avion qui me ramenait chez moi, j'avais une intuition : que cette rencontre allait bouleverser ma vie.

**L.R.** : Vous vous êtes revus souvent ?

**E.L.** : Théo est étonnant. Il fait partie de ces réalisateurs qui viennent aux conférences et aux rétrospectives sur ses films. Comme j'ai commencé à écrire sur son cinéma, on s'est souvent retrouvés dans des colloques une fois même en Finlande. Et puis j'ai fait des stages chez lui. Finalement, notre relation est devenue amicale ou plutôt filiale. Théo m'a accueillie dans sa famille auprès de sa femme Phoebe et de leurs filles, et il a même

rencontré mes parents lors d'un séjour breton. Je me souviendrai toute ma vie de leur tête quand je leur ai annoncé que Théo et sa femme venaient manger à la maison (rires). J'aimais tellement parler avec Théo. Il avait toujours un regard fin et original

petites caméras - c'était le début du numérique - jusqu'à ce que je réalise un entretien filmé de lui en conditions professionnelles. J'ai fait venir une équipe l'été en Grèce parce que je savais que Théo ne tournait pas pendant cette période de l'année : il

sur les événements qui rythmaient notre actualité. Une lucidité inédite qui pouvait d'ailleurs conduire à une forme de mélancolie car lui, comme d'autres de sa génération, avaient rêvé d'un meilleur monde.

**L.R.** : Et il a accepté que vous le filmiez pendant ces années ?

**E.L.** : J'ai d'abord enregistré sa voix, sur des supports parfois catastrophiques, comme ces mini-cassettes qu'il fallait rembobiner avec un crayon. Puis je l'ai filmé avec des

à toujours filmé des ciels gris et couverts. Et là, dans sa maison de bord de mer à Mati, laquelle a d'ailleurs été entièrement détruite par un terrible incendie, nous nous sommes enfermés dans son bureau et dans une presque pénombre, à l'abri du soleil, Théo s'est livré comme il avait pris l'habitude de le faire quand nous discutons. J'ai appelé ces entretiens : *Le voyage intérieur* et ils ont souvent accompagné des projections de ses films. Théo les aimait bien, je sais qu'il s'y reconnaissait, même si ça reste des entretiens très classiques.

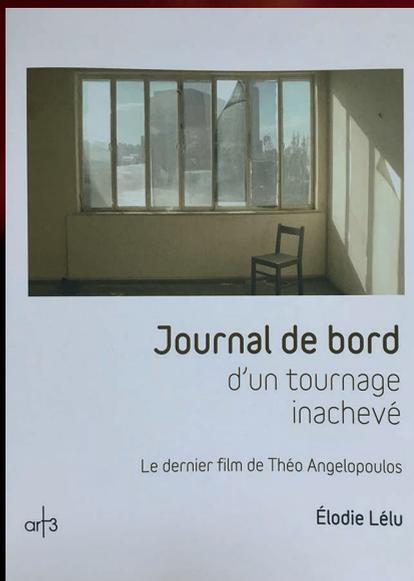
**L.R.** : Mais est-ce que dans le fond, vous ne vouliez pas surtout tourner avec lui ?

**E.L.** : Si bien sûr, j'en rêvais. Il m'avait proposé de le rejoindre pour *La Poussière du Temps*, mais c'était un tournage très compliqué, éclaté entre plusieurs villes, qui allait de Berlin au fin fond du Kazakhstan. Pour le troisième film de la trilogie, *L'Autre Mer*, qui se tournait principalement en Grèce, c'était beaucoup plus simple que je le rejoigne. Alors quand la préparation a commencé, j'ai tout abandonné et je suis partie là-bas pour réaliser ce vieux rêve.

**L.R.** : Et que faisiez-vous sur le tournage ?

**E.L.** : À ce moment-là, j'avais terminé mes études à l'INSAS. J'avais des expériences de tournage que ce soit en réalisation ou en production. Comme Théo avait de grosses difficultés financières pour monter son film, j'ai tenté de mettre en place une co-production avec la Belgique, mais ça n'a pas marché. Les délais étaient trop courts. Et aussi, j'étais là pour un projet de livre. Un éditeur m'avait commandé un ouvrage sur Théo. Je ne savais pas très bien quelle forme il prendrait alors en attendant de trouver, je me suis mise à prendre des notes et à tenir une sorte de journal de bord du tournage qui est finalement devenu le livre. Théo voulait m'aider alors il me laissait souvent une place de choix sur le plateau pour que je sois au plus

près de sa création. Comme il m'hébergeait chez lui dans sa famille, il me faisait aussi partager ses doutes et ses angoisses, après ou avant le tournage. Ce livre est sorti récemment aux Éditions Art 3 Plessis, sous le nom *Journal de bord d'un tournage inachevé*. Finalement c'est à ce jour la seule trace qui reste de ce film. Je me devais de le publier, pour Théo aussi, pour tout ce qu'il m'avait appris et donné pendant ces années.



**L.R.** : Comment s'est finalement passé ce tournage ?

**E.L.** : Rien n'allait sur ce film. D'abord parce que nous n'avions pas un sou pour le produire. En 2011, la crise était à son paroxysme. Théo avait perdu ses subventions grecques, ses co-producteurs n'arrivaient pas

à rassembler des fonds. Bref, le film s'est révélé impossible à produire. Mais Théo a voulu le tourner coûte que coûte. Il sentait une urgence à terminer sa trilogie commencée en 2001 et pour y arriver, il était prêt à n'importe quoi. Il a réussi à convaincre le grand Toni Servillo de faire ce film et il a fédéré une petite équipe autour de lui, composée des « irréductibles », ses collaborateurs de toujours, et de jeunes tout à fait inexpérimentés mais désireux de s'investir auprès de lui, par amour pour ses films. Il y avait une belle énergie dans cette équipe, mais la situation n'a fait que se détériorer.

**L.R.** : Jusqu'à la fin tragique du tournage avec l'accident de Théo. Comment expliquez-vous que vous en soyez arrivés là ?

**E.L.** : Le manque d'argent, son empressement à tourner, les doutes de Théo, le fait qu'il n'était pas prêt, qu'il ne visualisait pas complètement son film... Maintenant, avec le recul, je crois aussi qu'il y avait une trop grande proximité avec le réel. Théo remettait en scène la crise, les émeutes, si bien que des policiers arrivaient sur le décor, persuadés qu'il s'agissaient de véritables manifestations. Quelque part, je crois que nous nous sommes perdus entre la fiction et le réel. Et puis il faut dire que depuis la France ou la Belgique, on ne mesure pas vraiment ce qu'est la crise grecque, qui n'est d'ailleurs pas encore terminée comme on voudrait nous le faire croire. C'est

d'une violence inouïe, d'une violence sourde qui ne se voit pas. Et ça passe par l'effondrement complet du système de santé. Pendant ce tournage, j'ai vite compris que s'il m'arrivait quelque chose, je ne recevrais ni l'aide ni les soins requis. Et puis le sort est tombé sur Théo.

**L.R.** : Le choc de sa disparition a dû être terrible pour vous. Comment avez-vous réussi à vous replonger dans votre livre après ce drame ?

**E.L.** : La disparition de Théo a d'abord été traumatique pour sa famille et ses collaborateurs de toujours. Moi je n'ai connu Théo que pendant sept années, pour les autres, c'est l'histoire de toute une vie. Mais c'est vrai que j'ai perdu mon père de cinéma. Du coup, il m'a fallu plusieurs mois pour me replonger dans mon journal de bord. Mon travail principal a été d'élaguer. J'avais beaucoup trop de pages, je me perdais souvent dans des détails inutiles. Alors j'ai coupé en essayant de rester la plus fidèle possible au texte d'origine. J'ai gardé des maladresses, mais aussi des moments critiques vis-à-vis de Théo. Je crois que l'affirmation de ce regard subjectif, que le partage des déceptions et des colères sont des éléments constitutifs du livre. Après, j'ai bien conscience que j'enlève une certaine magie au tournage, mais je ne voulais surtout pas m'inscrire dans une sorte de fascination passive.

**L.R.** : Vous vous êtes parfois demandé ce que Théo aurait pensé de ce livre ?

**E.L.** : Théo adorait la confrontation, il voulait qu'on lui résiste, qu'on se fasse l'avocat du diable. C'est comme ça qu'il avançait dans son travail et je pense que le côté critique de mon livre lui aurait plu. Il aurait sans doute été un peu surpris par certains passages, mais dans le fond, je suis convaincue qu'il aurait soutenu le livre. Sinon, je ne l'aurais pas fait.

**L.R.** : Et donc en parallèle du livre, vous vous lancez dans un nouveau film sur Théo, *Lettre à Théo*, plus intime encore. À quelle nécessité répondait-il pour vous ?

**E.L.** : Le livre est une sorte de making of littéraire du film inachevé tandis que mon documentaire s'apparente plus à un pèlerinage, comme une sorte de *Lettre à un jeune poète* inversée où je reviens sur ce que Théo m'a appris, sur les questionnements qu'il m'a légués. Le monde a continué à avancer sans lui et pourtant son cinéma continue à nous parler encore aujourd'hui : il est d'une actualité déconcertante. Dans mon documentaire, j'explore le côté prophétique des films de Théo, je cherche des liens entre son univers et le nôtre et d'une certaine façon, j'essaye de rendre Théo de nouveau présent, de nouveau vivant. Tous les proches de Théo vous diront la même chose : ils ont cette étrange sensation qu'il est toujours là, qu'il va surgir au coin de la rue pour nous emmener en tournage. D'ailleurs la construction même de

mon documentaire va dans ce sens d'une réincarnation, pas au sens biblique du terme, mais au sens philosophique : à la fin du film, je le retrouve, Théo est bel et bien présent et il se confie. Bien sûr, tout ça est lié à sa conception du temps, au fait que le passé n'est jamais passé, qu'il est toujours présent.

**L.R.** : Et pourquoi la forme d'une lettre alors ?

**E.L.** : Théo a toujours adoré les lettres. Il y en a plusieurs dans ses films, que ce soit dans *Paysage dans le Brouillard*

où les enfant écrivent des lettres imaginaires à leur père, ou dans *La Terre qui pleure*, quand Eleni écrit à son mari parti aux États-Unis, ou encore dans *L'Éternité et un Jour*, rythmé par des lettres d'amour. Mais à chaque fois, les lettres n'arrivent pas à bon port, elles sont perdues ou lues trop tard. La lettre chez Théo a toujours un destin doulou-

reux, alors je me suis dit : pourquoi ne pas écrire à quelqu'un qui n'est plus là ?

**L.R.** : Mais dans votre lettre à vous Théo est là, il vous répond même.

**E.R.** : Disons que je ne suis pas aussi mélancolique que Théo (rires). Je voulais en effet que cette lettre soit celle de retrouvailles. J'avais des heures d'enregistrement de sa voix, je pouvais vraiment le faire me répondre. Toute cette matière, accumulée au fil des années m'a permis d'inscrire dans le documentaire, le grain et le rythme de la voix de Théo.

**L.R.** : Ce n'est pas votre voix qui lit cette lettre. C'est la comédienne Irène Jacob qui prête sa voix au film. Pourquoi ce choix ?

**E.L.** : Au début, j'avais enregistré ma propre voix mais je la trouvais trop directe, pas assez poétique. Et puis j'avais besoin de prendre de la distance, de faire basculer le film dans la fiction. Irène est la dernière comédienne que Théo ait filmée. J'ai toujours adoré cette actrice qui est d'ailleurs liée à mon désir de cinéma : c'est en voyant *La double vie de Véronique* que j'ai décidé de devenir réalisatrice. Ça avait beaucoup de sens qu'elle lise cette lettre. Et puis Irène est une actrice merveilleuse, toute en finesse. Elle a su trouver le ton juste et donner vie au film. Aussi, elle a réussi à donner l'impression que la lettre est en train de s'écrire au moment même où elle parle.

**L.R.** : La voix d'Irène fait dès lors le lien entre toutes les matières hétérogènes d'images et de sons que vous utilisez. Comment avez-vous choisi les extraits des films de Théo ?



**E.L.** : Les extraits font partie intégrante de l'histoire que je raconte. Celle d'un retour en Grèce sur les traces de Théo. Alors j'ai choisi d'ouvrir mon documentaire par *Le Regard d'Ulysse*, par cette séquence où Harvey Keitel part à la recherche de bobines de cinéma perdues. Il y avait une résonance directe avec ma quête. Ainsi, je n'ai pas cherché à montrer les plus beaux plans de Théo, mais à raconter une histoire à partir de son univers et de mon retour en Grèce. Avec le monteur, Philippe Boucq, notre enjeu principal a été de créer des liens entre fiction et réalité pour montrer combien le regard de Théo est prophétique. C'est quand même troublant de se dire qu'en 2011, non seulement il avait déjà anticipé l'immense crise migratoire des années 2015-2016 mais qu'en plus il tournait précisément là où elle allait se passer. Sa fiction est clairement devenue réalité et c'est ce que mon documentaire met en lumière.

**L.R.** : Vous donnez une représentation assez inattendue de la Grèce, loin de celle qu'on imagine, et vous n'hésitez pas à partir dans des images presque conceptuelles ; je parle des séquences où vous faites disparaître des personnages dans l'image. Pourquoi passer d'un coup dans ces représentations tout à fait mises en scène ?

**E.L.** : Je ne pense pas qu'une représentation vériste permette de bien voir le monde. Au contraire,

s'en éloigner, prendre de la distance permet de mieux ressentir des émotions pour le coup, très vraies. Alors souvent, au moment d'écrire le film, je pars d'un sentiment et je me demande par quel moyen le partager. Pendant mes repérages, j'avais cette impression douloureuse qu'une grande partie de la société grecque – je parle ici des victimes de la crise et des migrants - était en train d'être oubliée, d'être effacée même. Alors comment rendre ce sentiment visuel ? Comment faire apparaître ce royaume des ombres ? J'ai tout de suite pensé au travail de camouflages du photographe Bence Bakonyi et j'ai eu envie de faire des représentations animées de ces disparitions. Avec le chef opérateur, Tristan Galand, nous avons mis en place un dispositif assez proche finalement de la fiction, avec des figurants, des costumes à choisir en fonction de la couleur des fonds et un tournage par strates visuelles. C'est au moment du montage, qu'on a superposé les images et ajouté des fonds pour vraiment montrer le processus d'effacement à l'œuvre. C'est toujours angoissant de mettre en place des séquences pareilles parce ce qu'elles demandent du temps et qu'on n'est jamais tout à fait certain de pouvoir les intégrer au restant du film. Mais quand on s'accroche à une idée et qu'on la travaille, généralement, elle reste.

**L.R.** : Il me semble qu'il y a d'autres plans assez difficiles à réaliser que vous avez tenu à mettre dans votre film, je parle de ces longs travellings qu'on trouve plutôt dans les films de fiction.

**E.L.** : Je ne pouvais pas imaginer un documentaire sur Théo Angelopoulos sans travelling. L'essence de son cinéma, c'est de regarder le monde dans la continuité. C'est ce qu'il m'a appris et ce que je voulais partager avec mon spectateur. Mais un travelling n'est pas un autre et je voulais bien différencier les miens de ceux de Théo. Dans mon film, les mouvements de caméra sont liés à une quête et je voulais quelque chose de flottant, de fantomatique presque. La caméra épaulement ou le steadycam sont trop physiques et le travelling traditionnel sur rail, pas adapté à nos lieux de tournage. C'est Tristan Galand qui a eu l'idée d'utiliser un stabilisateur de type Ronin. Avec cette méthode, il s'agit de mettre la caméra dans une double structure métallique qui vient compenser les mouvements liés aux déplacements par des petits moteurs. Le résultat est étonnant : la caméra semble flotter, comme en apesanteur. Même si le dispositif de tournage reste un peu lourd, nous avons tourné la plupart de nos travellings de cette façon.

**L.R.** : J'imagine que le choix des modes de tournage est très important

pour se faire accepter. Comment avez-vous réussi à vous glisser dans cette file d'attente des migrants qui viennent demander l'asile ?

**E.L.** : Déjà, j'ai eu la chance d'obtenir des autorisations de tournage, ce qui n'est pas évident. Je connais les membres de l'Asylum Service depuis plusieurs années. Ils travaillent dans des conditions particulièrement difficiles avec très peu de moyens. Là-bas il manque de tout, de traducteurs, de bureaux, de personnel... C'est très dur psychologiquement pour eux, car ils savent qu'ils ne pourront recevoir dans leurs bureaux qu'une infime partie des personnes qui font la file tous les matins. Je voulais filmer cette attente qui est la métaphore de l'enfer que vivent tous ces migrants. Alors nous sommes allés tourner très tôt le matin et nous avons attendu avec eux pendant des heures que le jour se lève et que les portes s'ouvrent. La caméra a fini par se faire accepter. Et chose exceptionnelle, ce jour-là la neige s'est mise à tomber, ce qui est vraiment rare à Athènes. Nous avons tellement le sentiment d'être dans un film de Théo avec cette lumière froide et ces flocons qui tombaient sur les manteaux foncés. Les enfants ont commencé à jouer avec la neige, s'échappant un court instant de la souffrance de l'attente.

**L.R.** : La scène du manège est assez surprenante, on ne s'attend pas à cette violence-là. Elle m'a fait penser

à *L'Enfant des manèges* d'Andrée Chéhid.

**E.L.** : Pendant la préparation du film, j'ai croisé beaucoup d'enfants de migrants. La plupart des personnes qui prennent le risque de traverser la mer le font pour leurs enfants, pas pour eux. Et je voyais dans les yeux de ces enfants qu'ils avaient perdu une partie de leur enfance. Pendant plusieurs semaines, je me suis demandé comment raconter ce trauma de la guerre qu'ils portaient en eux. J'ai la chance d'être entourée d'une équipe très impliquée artistiquement parlant. Félix Blume, l'ingénieur du son, m'a envoyé des sons de feux d'artifices qu'il avait ralenti huit fois. En les écoutant, j'ai eu le sentiment d'être plongée au cœur d'une guerre. J'ai alors construit toute la séquence autour de ce son, en filmant ce manège qui se vide au fur et à mesure de ces enfants. Tristan Galand a passé des heures sur ce manège, à chercher visuellement, comment raconter la spirale traumatique du souvenir. Finalement, il a décalé ses objectifs de la caméra pour arriver à ce résultat.

**L.R.** : Vous avez beaucoup travaillé l'image et le son de manière séparée ?

**E.L.** : Oui presque tout le film est a-synchrone. J'adore le travail sur le son, surtout quand il n'est pas réaliste. D'ailleurs, je crois que j'ai rendu mon monteur son un peu fou, en

particulier pour la séquence dans le musée archéologique. Un peu comme un scénographe qui part du noir, mon monteur a dû partir du silence pour construire l'univers sonore de certaines séquences. Le son est bien plus violent que l'image, alors pour un documentaire comme le mien qui traite de la migration et de la crise, il a forcément une place centrale.

**L.R.** : Et en même temps, vous avez des moments tout à fait synchrones, à la fin, avec le cours des migrants.

**E.L.** : Le mouvement général du film, c'est de passer d'un monde a-synchrone, où image et son ne concordent pas, à un monde synchrone où la communication, le regard et la parole concordent. Ça marque une forme de paix, de réconciliation entre soi-même et le monde. Ce cours de grec que nous avons filmé a été un moment magique du tournage. Amalia, la prof, a été partie prenante dans le projet, elle a préparé ses élèves, elle a construit son cours autour des grandes idées du film, si bien que, quand nous sommes arrivés pour filmer, la caméra était acceptée d'emblée. C'était un moment de communion pendant lequel, cette langue étrangère que les migrants étaient en train d'apprendre, le grec, devenait le lien. Il fallait absolument rester synchrone pour filmer et enregistrer l'intégration en train de se faire. C'est peut-être là que le film

s'affranchit de Théo, qu'il va plus loin et le quitte d'une certaine manière. Théo n'avait plus beaucoup d'espoir à la fin de sa vie alors que mon film se termine sur une note plutôt positive, renforcée par l'apparition de Théo, synchrone à l'écran, donc incarné d'une certaine façon.

**L.R.** : Il a dû y avoir un moment douloureux pour vous : celui de revenir sur les lieux de l'accident.

**E.L.** : En fait, je n'ai pas réussi à filmer cet endroit. J'y suis retournée, bien sûr, j'ai fait quelques images de repérages mais elles ne racontaient rien de ce que je ressentais. Et pourtant, je devais raconter cette disparition de Théo dans le film. Un jour de repérages, alors que je filmais depuis la fenêtre de la voiture des images du port, nous sommes passés devant l'endroit de l'accident. Et juste avant, il y avait un long tunnel. J'ai laissé ma caméra tourner par inadvertance et le soir, en regardant mes images, j'ai vu ces tags qui passent à toute allure et qui semblent s'écrire et s'effacer au rythme des phares des voitures. Ça m'a rappelé l'angoisse de ce soir-là, cette descente aux Enfers que nous avons vécue avec l'équipe. Alors finalement, ces images filmées par erreur ont constitué la base de cette séquence que j'ai refilmée par après. C'est aussi ça la force du documentaire, d'intégrer l'inattendu de la vie et d'en faire la matière du film.

# LETTRE À THÉO

UN FILM ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR ELODIE LÉLU

AVEC LA VOIX D'IRÈNE JACOB

IMAGE TRISTAN GALAND

PRISE DE SON FÉLIX BLUME

MONTAGE PHILIPPE BOUCQ

ASSISTANT RÉALISATRICE GEORGES SALAMEH

MONTAGE SON / MIXAGE AURÉLIEN LEBOURG

UNE PRODUCTION IOTA PRODUCTION (ISABELLE TRUC)

EN COPRODUCTION AVEC BLONDE, LE WIP, LA ERT

AVEC LE SOUTIEN DE MÉDIA DÉVELOPPEMENT

DU CENTRE DU CINÉMA DE LA FÉDÉRATION WALLONIE BRUXELLES

DE TAXSHELTER.BE ET D'ING (TAX SHELTER DU GOUVERNEMENT FÉDÉRAL BELGE)

## CONTACT

PROMOTION - DIFFUSION - VENTE : WIP

PRODUCTEUR : CONTACT@IOTAPRODUCTION.COM +32 2 344 65 31

DISTRIBUTEUR : VENTES-CBAWIP-SALES@SKYNET.BE +32 4 340 10 45

