

# HORS-SÉRIE 2022

## Sommaire

<i>Tu es un monstre si (Close, Lukas Dhont, Cannes 2022), Grégoire Benoist-Grandmaison et Nicolas Moreno .....</i>	<b>1</b>
<i>Échapper à l'histoire (The Natural History of destruction, Sergei Loznitsa, Cannes 2022), Nicolas Moreno.....</i>	<b>3</b>
<i>Poil de Carotte (Julien Duvivier,1932, Cannes 2022), Sarah Yaacoub .....</i>	<b>5</b>
<i>Les nuits de Mashhad (Ali Abbasi, Cannes 2022), Léo Barozet.....</i>	<b>6</b>
<i>Entretien avec Lola Quivoron et Antonia Buresi (Rodéo, Cannes 2022), Charles Thierry.....</i>	<b>7</b>
<i>Entretien avec Saeed Roustae (Leila et ses frères, Cannes 2022), Charles Thierry.....</i>	<b>14</b>
<i>Maison Break (Kisapmata, Mike de Leon, 1981, Étrange Festival 2022), Nicolas Moreno.....</i>	<b>21</b>

*Close*, Lukas Dhont, 2022

Tu es un monstre si

La critique assassine est conspuée. Trop méchante, trop simple, trop bête, trop... mais quand le film est trop gentil, trop simple, trop bête, bref, quand il mérite, que faire ? Assassiner, sans scrupule. *Close* est de ceux-là. S'il mérite la haine des mots qui vont suivre, c'est parce que sa recherche d'absolu cinématographique est celle de l'anti-haine. Pour Dhont, que le spectateur soit libre d'aimer ou non son film lui est égal : sa mise en scène cherche à interdire toute forme de désamour. Le dos au mur, le spectateur qui aurait l'audace de sortir ronchon de ce film hideux se verra retenir de nombreuses charges contre lui, comme un conglomérat de pièces à conviction que les uns et les autres pourront brandir : « Tu es un monstre si tu n'as pas pleuré. » Une seule réponse valable à ces injonctions : « Et le cinéma ? ».

Car la première partie était prometteuse ! Filmer, à partir de leur entrée au collège, la conflictualité naissante entre deux amis que l'enfance et l'été protégeaient, ça nous intéressait encore. La caméra scrutait les visages des personnages, montrait les non-dits, le malaise... Le scénario n'était pas loin. Déjà là, il se cachait, tapi dans la lumière écoeurante qui nous assaillait de ses injonctions au sentiment. L'acte de tuer l'un des deux enfants - car c'est bien Dhont qui orchestre ce suicide - tue le conflit, tue le travail de la caméra, et annihile donc tout intérêt pour un dispositif dont il ne reste plus que la bête avide de manger la vie : le scénario. Et de son repas glouton ne sortent que des cadavres de personnages errants, des visages baignés dans des larmes rendues obligatoires au milieu d'une mise en scène dégoulinante, qui prend en otage quiconque oserait élever quelques réserves sur le film.

Prise d'otage bien perverse, tant elle efface justement la mise en scène, emportant avec elle toute possibilité de conflit. Une scène : le repas entre les deux familles, Rémi en moins. Et on mange des banalités (« *ça va l'école toi, sinon ?* »), on a caché Rémi sous le tapis, on fait semblant que rien n'a changé, on dépolitise le réel. Et si les enfants étaient peut-être homosexuels ? ou même un seul ? et si l'école était une machine à broyer les différences ? et si Léo avait été dépassé par l'engrenage ? La (remise en) question est l'ennemie de l'émotion. Être ému, beaucoup et vite, c'est d'abord ne pas penser, et surtout, branler les nerfs auditifs, visuels. Nous ne saurons rien : Dhont s'intéresse aux violons (sont-ils poussés au maximum ? brûlent-ils les tympanes du spectateur qui pleure ?), Dhont s'intéresse aux travellings dans les champs de fleurs qui suivent deux gamins en bicyclette (le grain de l'image est-il poussé au maximum ? ça va, je me démarque assez de Dolan, ça se voit pas trop ? et mon travelling, il est classique mon travelling ?), mais Dhont refuse de s'intéresser à la politique. L'intime n'est-il pas le cœur névralgique du politique ? Refuser de politiser l'intime, c'est déjà cautionner le silence, l'infranchissable vitrine du sourire comme un masque sur le visage.

Aux deux sujets que croit traiter le film, Dhont appose le même parti-pris du non-dit, du théorique, du doute, du renfermement. Peut-être est-ce cohérent pendant les scènes à l'école,

assurément c'est un coup de bol. *Close* passe 1h45 à nous répéter que son réalisateur ne sait faire que ça : contourner, éviter. A force de plaquer un mécanisme identique sur des sujets complexes, ramenés à leur dimension tire-larme la plus primitive et putassière, il finira bien par tomber juste, sans pour autant comprendre la différence entre pudeur et paresse. Les mères des deux enfants, personnages-fonctions du film-sujet, corroborent la théorie qui veut que Lukas Dhont photocopie ses procédés. Sur leur front, il est écrit "scénario" quand de leur bouche il est hurlé « sentiment ». Ne pouvant faire exister leur douleur dans le réel, elles servent de traduction à ce que les enfants ne disent pas. Un film livré avec son prompteur, donc. Une scène est jouée, puis elle est expliquée, puis nous dit ce qu'on doit en penser. Indigestion, artères bouchées.

As-tu bien compris qu'en fait, il se sent coupable ? As-tu bien compris que je retournais dans mon champ de fleurs inaugural pour que désespoir contraste avec tournesols ? Le prompteur, encore une fois, qui assène la bonne et seule façon de voir le film. Pour garantir les larmes, Dhont explique, clarifie ce qu'il a voulu faire. Un enfant qui culpabilise du suicide de son meilleur ami, c'est triste. Pourquoi c'est triste ? On s'en fout ! Un réalisateur a posé un regard obscène et désincarné sur lui et en a fait un film, et ça aussi, c'est triste. On ne connaîtra jamais les personnages. On ne sait pas qui ils sont, ni ce qu'ils pensent. On nous prive de notre droit de *regarder* et de nous positionner ; on a plus rien à faire sinon pleurer.

Si Lukas Dhont assassine le droit à la critique, nous assassinons sa paisible installation dans le paysage cinématographique. Pourquoi devrait-on s'habituer à ce qu'un tel cinéma prenne de la place, raflé des titres ? Nous ne voulons pas attendre son prochain film, dans lequel un personnage en situation de faiblesse se fera maltraiter par un ogre cannois. Si un parallèle étrange avec Lars von Trier se dessinait (deux monstres de festival, qui ne font pas vraiment pleurer pour les mêmes raisons), nous choisirions la fidélité au maître danois. Il est un artiste sensible et inquiet : pour ses personnages sur lesquels s'abat le mal, mais aussi pour le public, de plus en plus réactionnaire, fermé. Paradoxal que ce soit *Close* qui se revendique ouvert sur ses personnages, que ce soit Lukas qui veuille continuer à emmerder nos imaginaires. *Please, Dhon't.*

Grégoire Benoist-Grandmaison et Nicolas Moreno

### Échapper à l'histoire

La première séquence de *The Natural History of destruction* est simple, belle, accueillante, comme une fenêtre au format 4:3 ouverte sur un monde passé, reconstituée comme seul Sergei Loznitsa sait voir et sélectionner dans les archives visuelles mondiales. Ce sont des Allemands qui vivent, eux aussi touchés par la Seconde Guerre mondiale. Habiter l'Allemagne nazie n'empêche pas la pauvreté, le désespoir, la fatigue d'un siècle trouble. C'est bel et bien une plongée dans la contre-histoire du documentariste ukrainien, où l'on retrouve toujours les mêmes interrogations et ce désespoir qui naît du rappel vivant à la mémoire des atrocités d'un passé qui n'a de cesse de hanter : que sont ces images, qui les a créées, qui sont-ils à l'écran, pourquoi les voit-on ? Il y a comme une gêne à recevoir le travail faramineux du montage d'un tel documentaire, tant il est étrange et même anormal d'avoir accès à un tel ordinaire logé au coeur du régime nazi. Ces citoyens habitent la ville, la rue, attendent et subissent, espèrent la survie d'une vie normale par la répétition des gestes simples du quotidien (aller au marché, circuler sur le trottoir).

Cela ne fait pas vingt minutes que l'on apprend à vivre avec ce peuple en souffrance qu'une transition vers la seconde séquence amène dans un plan noir, du haut vers le bas, quelque chose d'abstrait, semblable aux étoiles. Il y a encore de l'espoir quand le plan se fige. Un espoir esthétique de beau et de poésie, comme s'il était encore possible de rêver en regardant les étoiles. La scène, étrange jusqu'à l'abstraction, n'est en rien un ciel étoilé. Tout s'écroule depuis cette vue aérienne des immeubles allemands, du point de vue des avions américains. Et entre les deux, des bombes, qui tombent, qui tuent, qui anéantissent. La violence de la scène vient de son esthétique perverse : les plus beaux plans de ce film (où l'on pense instinctivement à l'épisode 8 de *Twin Peaks : The Return* pour la construction de la prédisposition du spectateur à recevoir un spectacle sensible plus que visuel) sont justement ceux qui détruisent la vie. La destruction, immiscée jusque dans le titre même du film est totale ; et touche les corps, les bâtiments, l'image en elle-même, dont le noir et blanc oscille pour tendre vers ce chaos d'un sublime inexplicable.

Le titre du documentaire, *The Natural History of destruction*, tiré d'un texte de W.G. Sebald, renvoie à cette spirale infernale menant à l'anéantissement du vivant, dans lequel est tombé l'Europe durant la Seconde Guerre mondiale. Le silence, omniprésent dans le film, n'est entrecoupé que pour ramener avec encore plus de violence à la pulvérisation. C'est par exemple le discours d'un général anglais qui explique à ses troupes que les allemands regarderont dans le ciel, et que derrière un nuage se cachera leur impérialisme, et que la thèse selon laquelle la destruction par les bombes ne conduirait pas à l'abdication de l'opposant est encore à prouver, et qu'en attendant, ils détruiront.

Il n'y a même plus de tragique à voir de telles forces s'évertuer à décimer peuple et culture ; il ne reste plus qu'à constater le vide laissé par la guerre, littéralement comme en témoigne une séance mettant en parallèle des immeubles desquels ne tiennent plus que les murs porteurs, auxquelles manquent fenêtres, façades et toits, avec des jouets et maquettes d'avions

américaines, qu'assemblent de petits enfants dans leur chambre, à des milliers de kilomètres d'ici. Le désarroi et l'absence d'issues à ce drame humain que remont(r)e Loznitsa comme si c'était la première fois que nous le voyions, ce sont les sentiments maigres et vidés d'énergie qui flottent au regard des travellings infinis sur les villes détruites, les corps inanimés, les nourrissons morts sur lesquels il n'est même pas utile de s'attarder, comme si, face à un montage-portrait si pur du mal, plus aucune horreur n'avait de nuance.

Le besoin de garder en mémoire l'horreur du siècle dernier se fait sentir, dans la droite lignée de son documentaire *Babi Yar. Context* (sorti en 2021, revenant en particulier sur la suppression systématique de plusieurs dizaines de milliers de juifs par des membres de l'Einsatzgruppe C, dans le ravin de Babi Yar en Ukraine), et le réalisateur pose encore et encore ce même constat, incapable de comprendre l'équation qui conduit à un tel massacre. Si l'histoire naturelle de l'humanité semble conduire systématiquement à la guerre, le survivant et l'héritier s'extraient de ce schéma, se doivent de déroger au naturel par le moyen du culturel. Lorsque la destruction conduit à l'oubli, la résistance se veut affrontement, littéral affrontement de celui qui ne connaît pas l'horreur, contre de telles images, discrètement inscrites dans ses gènes et son patrimoine généalogique. Cinéaste de la résistance, Loznitsa monte les archives pour se rappeler, et par le même geste, diffuse l'histoire pour que cette fois, nous échappions à ce à quoi nous sommes originellement destinés.

Nicolas Moreno

*Poil de Carotte*, Julien Duvivier, 1932

Quelle meilleure occasion de découvrir *Poil de Carotte*, petit chef-d'œuvre de 1932, que lors de sa projection en copie flambant neuve à Cannes Classics ? Le film, récemment restauré en 4k à partir d'une copie nitrate par TFI Studios, est la deuxième adaptation par Julien Duvivier du fameux roman de Jules Renard. Après *Poil de Carotte*, premier du nom réalisé en 1925, Duvivier renoue avec ce récit d'enfance brisée et en livre une version parlante bouleversante. Contrairement à ses contemporains, le réalisateur évite les écueils du théâtre filmé et fait de son *Poil de Carotte* un vrai film de mise-en-scène. Là où le cinéma théâtral d'un Pagnol repose sur la force seule des dialogues et des interprètes, Duvivier sait exploiter la pleine palette du langage cinématographique, avec une grande modernité. La réalisation de ce conte rural est audacieuse, alternant entre décors d'intérieurs étouffants (la maison des Lepic) et extérieurs bucoliques (la campagne sublignée). Faits notables pour l'époque, le rythme est vif, le montage fluide et la caméra mobile. Quant à la photographie, elle tire parfois vers l'expressionnisme ou le modernisme, jouant de jeux d'ombres géométriques, qui effraient l'enfant. Les expérimentations filmiques de Fernand Léger ne sont pas loin, en témoignent les fabuleux décors de la grange et du grenier, où des pois et des grandes lignes noires se reportent sur les murs, illustrant la prison mentale du pauvre rouquin.

La distribution des rôles est merveilleuse, à commencer par Harry Baur en M. Lepic pataud et Catherine Fonteney en Mme Lepic sèche et acariâtre. Le jeune Robert Lynen, tête brûlée et futur résistant - il sera exécuté par les Allemands en 1944 - endosse le rôle principal avec justesse, donnant à la fois un air grave et joyeux à cet enfant souffre-douleur. Son jeu est d'une telle fraîcheur qu'il fait à lui-seul de cette œuvre un manifeste de l'enfance d'une rare beauté. En regardant les facéties de ce *Poil de Carotte*, on pense à Lewis Carroll ou à James Barrie : au détour d'une scène féérique de mariage avec sa petite amoureuse, sous le regard amusé et bienveillant de son parrain, on imagine facilement Lynen en enfant perdu de *Peter Pan*. Cependant, le mélodrame de Duvivier, malgré le sujet lourd d'une enfance malheureuse, ne glisse à aucun moment vers un pathos indigeste et trouve son équilibre dans la maturité et l'innocence combinées de son jeune acteur.

Oeuvre espiègle s'il en est, *Poil de Carotte* est le parfait exemple d'un cinéma inventif et avant-gardiste, qui n'a aujourd'hui rien perdu de son charme. En attendant une sortie en salle de cette belle copie, espérons donc la réhabilitation de ce petit bijou de notre patrimoine français et de son réalisateur Julien Duvivier, tant décrié par une certaine jeune critique de la Nouvelle Vague et mis, à tort, dans le panier du réalisme poétique. Grâce à son enfant-acteur, époustoufflant de naturel, ce *Poil de Carotte* transcende son statut de simple adaptation cinématographique et confirme qu'il est, plus qu'un classique, un grand film.

Sarah Yaacoub

*Les nuits de Mashhad*, Ali Abbasi, 2022

En 818, l'imam `Alî ar-Ridâ meurt empoisonné par le calife Al-Ma'mûn et est enterré dans le village de Sanabad, dans l'actuel Iran. Il était, selon les chiites duodécimains, le huitième des *Douze imams*, successeurs spirituels et politiques du Prophète. Le village devient une ville rebaptisée Mashhad, mot signifiant "lieu de martyr", l'un des plus importants lieux de culte du chiisme, attirant aujourd'hui 20 à 30 millions de pèlerins chaque année.

Plus de 1200 ans après la mort du huitième imam, Ali Abbasi, réalisateur d'origine iranienne expatrié au Danemark, fait se dérouler l'intrigue de son film *Les nuits de Mashhad - Holy Spider* en version originale - dans la ville sainte. S'ouvrant sur une séquence mettant en scène une prostituée toxicomane tentant de gagner de quoi survivre pour elle et sa fille, le film montre immédiatement sa radicalité : scène de fellation explicite tout d'abord, puis le meurtre brutal de la jeune femme, étranglée par un client. Rahimi, une journaliste dont le progressisme fait tâche avec le conservatisme religieux ambiant, décide d'enquêter sur ce tueur de prostituées qui n'en est pas à son coup d'essai. Nul mystère ici ou suspense sur l'identité du criminel : il s'agit d'un certain Saeed, père de famille pieux s'étant donné en secret la mission sacrée de débarrasser la ville sainte Mashhad de la débauche.

La démarche est limpide, et l'est d'autant plus lorsqu'on sait que l'actrice principale Zahra Amir Ebrahimi, interdite de tournage en Iran, a dû s'expatrier en France en 2008 suite à la diffusion d'une sextape où on l'accusait d'apparaître ; et que sitôt le film paru, les autorités iraniennes ont condamné le film, protesté contre sa sélection à Cannes, et annoncé mener une enquête pour punir celles et ceux sur leur territoire qui auraient été impliquées dans le film. Il s'agit donc de dénoncer l'hypocrisie d'une société conservatrice et dogmatique qui refuse de voir d'un côté les ravages qu'elle cause (la prostitution et la toxicomanie) et de l'autre les monstres qu'elle crée (des meurtriers se rangeant du côté de la moralité, et plus largement un violent machisme ambiant).

Léo Barozet

## « Chaque personnage porte en lui une vérité complexe »

Entretien avec Lola Quivoron et Antonia Buresi, réalisatrice et actrice du film *Rodéo*

Sorti dans les salles françaises mercredi 7 septembre, *Rodéo* est un film d'une énergie rare. Loin de tous les clichés véhiculés à son sujet, il s'intéresse aux gens qui peuplent ces groupes sociaux, aux mécanismes qui s'y jouent, et captive en offrant un nouveau rapport à un réel méconnu, un terrain vierge dans les yeux du spectateur. Nous avons rencontré sa réalisatrice, Lola Quivoron, ainsi que la co-scénariste et comédienne Antonia Buresi, en nous intéressant aux thèmes du film, à sa production, à sa mise en scène. Car ce film est beaucoup plus riche que ce qu'une partie de l'espace public veut bien faire croire, et jamais, chez *Tsunami*, nous n'accorderons quelconque crédit à celles et ceux qui se croient suffisamment omniscients pour dresser des procès d'intention aveugles et hors propos à des films qu'ils n'ont même pas cherché à voir.

**Tsunami :** Nous avons beaucoup apprécié, à *Tsunami*, le fait que *Rodéo* ne parle pas seulement de la pratique du cross-bitume mais aussi et surtout des gens qui composent ce milieu comme un vrai groupe social. Qu'est-ce qui vous a le plus intéressé dans ce monde-là, dans cette marginalité-là ?

**Lola Quivoron :** C'est vrai que c'est une pratique assez méconnue parce qu'effectivement très marginale. Ce qui m'a frappée dans ce milieu que j'ai découvert il y a 7 ans, c'est la passion qui circule de rider en rider. J'ai commencé à fréquenter une ligne[1] en étant invitée par Pac, le grand parrain du *Dirty Riderz Crew* (DRC). Le DRC est la plus grande communauté de cross-bitume en France. Ils sont structurés en association, possèdent un garage dans le 13<sup>ème</sup> arrondissement de Paris et, en tous cas depuis que je les connais, se retrouvent presque tous les week-ends sur des lignes désaffectées et sans circulation où ils s'entraînent à la pratique de ce qu'ils appellent aussi la *bikelife*. On entend vraiment l'idée de passion dans le terme de *bikelife* : c'est une vie dédiée aux deux-roues, à la bécane. Ça concerne le moto-cross, le quad aussi, mais le scooter par contre n'en fait pas du tout partie. Ce qui m'a frappée quand je suis arrivée, c'est l'énergie qu'ils mettent pour trouver des motos, les acheter, en prendre soin. La bécane est complètement fétichisée. Du moment où ils arrivent en camion sur la ligne jusqu'au coucher du soleil, ils crament[2], sans s'arrêter, on ressent une décharge pulsionnelle et cathartique. Il y a cette idée de vider quelque chose qu'on a en soi, comme on vide son réservoir d'essence. La plupart des gens viennent de milieux difficiles, de quartiers populaires bien que la pratique connaisse aujourd'hui un essor qui brouille les cartes sociologiques et amène plus de diversité. Il y a aussi plus de femmes, même si elles restent assez rares. Quand je suis tombée dans ce milieu en 2015 donc, je n'en ai jamais lâché l'exploration, je suis devenue de plus en plus curieuse, et ils m'ont transmis leur passion.

**T :** Tu as donc été invitée dans leur univers mais tu n'y es pas entrée comme une cinéaste qui avait tout de suite l'intention d'en faire un film...

**LQ** : J'avais déjà croisé des jeunes qui roulaient en bécane dans le quartier où j'ai grandi, mais c'est en tombant sur un article de *Vice* que je découvre les premiers codes de la pratique, les lignes... le texte avait été écrit par un photoreporter (issu de la *street photographie*), et soulignait surtout l'existence de communautés. C'est ce qui a capté mon intention, je reconnaissais quelque chose que j'avais déjà vu. Entre ce que j'avais vu en étant jeune, dans les années 1990-2000, et 2015, la pratique avait eu le temps de se solidifier et de s'organiser, autour de piliers comme Pac que j'ai donc contacté grâce à l'article de *Vice*. Il me fait venir sur la route et à ce moment-là, je n'ai que mon appareil photo sous le bras. Je regarde, il y a un barbecue, je parle beaucoup, je suis très impressionnée. On m'intègre très vite dans la « famille », ils sont très avides de partager leur passion, de raconter et de défendre leur expérience d'une pratique mal vue. Dès que des journalistes ou simplement des curieux viennent s'intéresser à leur monde, un lien de partage se crée automatiquement.

**T** : Et donc comment, sur cette base documentaire, naît la fiction ?

**LQ** : Il m'a suffi de revenir 2-3 fois sur la ligne pour y voir un terrain cinématographique incroyable. C'est d'ailleurs une des premières scènes du film, où l'on voit tout un groupe de bikers cramer ensemble sur une ligne, et c'est la pratique de la *bikelife* que je connais le mieux. A cette époque, je devais écrire mon film de fin d'études pour la FEMIS, et j'ai décidé d'écrire pour Akro, un jeune rider rencontré sur les lignes[3]. Beaucoup de membres du noyau du DRC ont joué dans le film, dont Pac. C'était la première étape dans l'écriture de la fiction. Ce milieu est construit sur beaucoup de mythologies, on peut y projeter beaucoup de choses, des choses qu'eux-mêmes projettent : on parlait de catharsis, de partage, de famille, c'est comme ça qu'ils racontent leur vie. Puis en tant que cinéaste, on pense aux westerns, à *La Chevauchée Fantastique* (John Ford, 1939), les systèmes d'identification sont très forts et permettent de rêver la *bikelife* au cinéma. Il y a eu un clip, après *Au loin, Baltimore*, qui s'appelle *Androgyne*[4], où l'on voit une procession funéraire de riders qui ont perdu l'un des leurs. Enfin un autre film que j'ai fait entièrement seule, *Ca brûle*. Et dans celui-là, je donne à un rider avec lequel je suis devenu amie un rôle qui n'a rien à voir avec ce qu'il fait sur la route. Puis *Rodéo* est venu, a grandi au milieu de ces films pendant ses 4 ans d'écriture. Antonia y a participé, je l'ai faite venir sur les lignes d'entraînement, rencontrer tout le groupe.

**T** : Comment as-tu appréhendé, après avoir filmé plusieurs fois cet univers que tu connaissais désormais très bien, le passage au cinéma ?

**LQ** : En fait pour moi, il y a trois éléments fondamentaux dans l'écriture. Il y a évidemment cette exploration documentaire qui fait tenir le scénario et à laquelle je m'accroche depuis 2015. Il y a l'être humain que je suis aujourd'hui qui s'est à la fois déconstruit et construit politiquement. Qu'est-ce qu'avoir un corps féminin, comment faire quand on ne s'identifie pas aux représentations du masculin et du féminin... je suis homosexuelle, ce qui appelle naturellement à se construire politiquement. Je cite souvent *Un appartement sur Uranus* de Paul B. Preciado, qui m'a beaucoup influencée et aussi donc beaucoup influencé l'écriture. Comme les théories philosophiques de Geoffroy de Lagasnerie ou de Didier Eribon. Ce sont de vrais piliers qui me permettent d'approfondir ma propre pensée. Et donc pour revenir à *Rodéo*, le troisième élément a été la rencontre avec Julie Ledru, qui joue le personnage de Julia, en 2019. J'aime beaucoup écrire par rapport au réel, le rencontrer dans une forme de dialectique pour approcher une forme de vérité. Mais là, c'était difficile. Ce personnage féminin de *rideuse*, je ne le rencontrais pas sur les routes. La rencontre avec Julie a été à ce

moment un vrai miracle, elle est venue remplir les contours du personnage que j'étais en train de dessiner et qui était encore flou. Et puis je l'ai tellement vue incarner ce personnage que je lui ai proposé le rôle.

**T : Le personnage aurait été radicalement différent sans cette rencontre...**

**LQ :** Au tout début, le personnage que je commençais à écrire était masculin, mais est devenu féminin bien avant Julie. Quand je l'ai rencontrée, j'ai tout de suite voulu instaurer un rapport de transparence, car l'écueil du cinéma est cette faculté à créer un rapport de domination. Je voulais éviter le : « Tiens, je vais faire un film sur toi ! » Elle a donné toute sa consistance au personnage mais ne l'a pas non plus créé.

**T : Comment est perçue une caméra de cinéma lorsqu'on est un groupe de riders ? Est-elle plutôt un médium reçu avec enthousiasme pour partager ce qu'on est et ce qu'on fait ? Craint-on une démarche presque voyeuriste ?**

**LQ :** J'ai avec les riders un rapport de confiance énorme, ce sont devenus des amis. Alors quand j'écris *Rodéo*, ils savent déjà comment mon point de vue va se dessiner, j'ai déjà travaillé avec eux. Julie ne fait pas partie de cette même bande : quand je la rencontre, elle est isolée, et c'est d'ailleurs ça qui me frappe et me bouleverse. C'est une personnalité très seule qui s'est construite dans la souffrance, a connu énormément de violence et de colère. Elle traînait avec des garçons mais surtout avec son frère, et s'est mise à la bécane justement pour décharger des choses de cette colère. Quand je la rencontre donc, elle sait qu'un film se prépare, qu'il est en train d'être écrit mais pas du tout terminé, et elle accepte de donner des éléments de son expérience personnelle pour m'aider à écrire. Je suis encore très loin de lui proposer le rôle. Mais j'ai senti qu'on s'était tellement plu toutes les deux, dans une forme de reconnaissance réciproque. A tel point que j'ai appelé Antonia à la sortie du rendez-vous en lui disant : « c'est le film ». Cette rencontre est un miracle. Et j'ai mis du temps à en prendre la mesure et à comprendre que Julie allait incarner le personnage. Charles, le producteur, la voyait se filmer sur les réseaux sociaux avec sa moto dans sa chambre, bouteille de rhum posée à côté et c'est lui qui m'a encouragé à la revoir, quand je butais encore sur des éléments de scénario. Il voyait le personnage en Julie. Je l'ai revue, je lui ai proposé le rôle et j'ai fini le scénario en écrivant pour elle.

**T : Comment s'est faite la transition entre personnage et actrice ?**

**LQ :** Antonia l'a beaucoup aidée, elle est performeuse, travaille beaucoup au théâtre et au cinéma, connaît très bien son corps. Il fallait surtout lui faire prendre conscience que son corps était un outil de travail et stimuler en elle toute cette énergie.

**Antonia Buresi :** Il fallait explorer le rapport nouveau de Julie et de tout le groupe, qui n'avait bien sûr jamais joué, au cinéma. C'était très important pendant tout le processus de questionner les représentations, les imaginaires. Mais après, quand on sollicite des gens qui sont véritablement dans la pratique et ont donc une frontière très ténue entre la fiction et le documentaire, il faut travailler le côté acteur, incarnation, recherche du point de vue imaginaire et construction de la fiction. Et surtout, le fait de jouer quelque chose d'écrit permettait d'identifier les personnages, que ce ne soit pas seulement une communauté de *riders* uniformes pris pour l'image qu'ils renverraient. C'était encore plus complexe avec Julie. Comme elle allait être la force motrice du film, il fallait qu'on puisse la mettre en

contact avec beaucoup d'outils d'improvisation, de jeu, et de tout ce qui pourrait lui servir à la projection du personnage. Il fallait qu'elle arrive à le décoller de sa propre expérience et qu'elle trouve du plaisir dans le jeu. Ça nécessite, comme on fait beaucoup au théâtre et malheureusement pas assez au cinéma, un travail d'autonomie d'acteurs. Il y a une disponibilité à trouver par rapport au corps qui est particulière, une compréhension de la mobilité... il fallait la préparer à ça. C'est un vrai personnage de fiction, c'est ça qui est beau, cet entrelacs entre la part documentaire injectée et l'envol de la fiction. Julie n'est pas Julia, et inversement, Julie devait devenir Julia à travers le jeu et notre rôle était de la guider. Je crois qu'elle s'en est très bien sortie...

**T : Ce qui m'a intéressé dans le film et dans son écriture, c'est la façon dont le personnage de Julia donne un virage féministe au scénario au-delà de la *bikelife* : elle incarne l'idée de lutte permanente d'une femme dans les milieux sociaux notamment urbains. Comment avez-vous cherché à questionner ces rapports ?**

**LQ :** On en parlait dès le début, le film peut être perçu comme politique aussi parce qu'il amène la place de la femme dans un univers masculin. Mais pas que : on voit un univers fait de magouilles, piloté par Domino[5], une forme de capitalisme où on doit être flexible, disponible, performant selon les normes du groupe, ce milieu est un reflet du monde assez violent. J'ai toujours été intéressée par les milieux masculins, c'est certainement lié au fait que j'ai mis du temps à vraiment comprendre ce que le corps avait de différent, ce qu'il renvoyait de différent dans la société, à comprendre les différences de traitement liées à mon corps féminin. J'ai exploré un stand de tir, un stand d'entraînement de chiens d'attaque (pour faire des films pour la FEMIS notamment), des milieux ultra majoritairement masculins. C'est aussi comprendre comment ces milieux fonctionnent sans les femmes, il n'y a pas de femme, pourquoi ? Très vite, ce qui est intéressant, c'est d'observer la réalité : nous sommes confrontés à des clichés ou à des aprioris donnés par le réel, qui ont tendance à se tordre, parfois par le simple fait de ma présence. J'ai rencontré une femme sur un stand de tir, Sandra, qui amenait une étrangeté dans le fonctionnement de cet espace. Chaque exploration de ces milieux masculins est une façon de travailler le regard et le point de vue. Comment suis-je perçue, comment je perçois les choses ? Je veux questionner la différence et les stéréotypes liés à cette différence. Du point de vue de la narration, il y a déjà une grande part de fiction dans l'imagination d'un personnage féminin dans un milieu masculin, ça crée forcément un imaginaire, ça crée une friction, une étrangeté.

**T : Donc le personnage de Julia n'est presque pas « réaliste » ?**

**LQ :** Exactement, il n'est « presque » pas réaliste. J'ai pu rencontrer des femmes sur les routes mais généralement, elles traversent le milieu comme des comètes, un peu comme Julia dans le film finalement. Elles ne tiennent pas le cap, je pense que c'est trop difficile de s'imposer dans l'ordre établi masculin. C'est difficile car un rapport de confiance s'établit : les femmes doivent absolument être là, tout de suite, prouver tout de suite ce qu'elles savent faire. Elles évoluent au milieu d'aprioris, d'une honte à exprimer les choses. Quand on tombe en étant une femme, dans les yeux des autres, c'est pire que quand on est un homme. Il y a une grande forme de fracture.

**AB :** Et puis au-delà du fait que ce soit une femme, et que le fait de sa présence dérègle ou questionne le fonctionnement de ce milieu masculin, le personnage de Julia échappe toujours à une forme d'encodage, de grille de lecture. Elle a une autonomie, une indépendance

politique par rapport aux catégories qu'elle dérobe en permanence, elle utilise parfois le truchement pour être liée à un stéréotype de genre et pouvoir mieux tromper les gens qu'elle vole... elle a une sorte de fluidité de circulation entre tout ça qui désarçonne. Elle met en branle tout un réseau de croyances dans sa quête d'absolu, c'est un OVNI dans la lecture normée des rôles, elle a ce pouvoir un peu transcendant.

**LQ** : Et elle est toujours en train de se battre pour sa place, toujours renvoyée au fait que c'est une femme, racisée, on l'appelle constamment « la tismé »... elle est toujours en lutte contre les stigmates. Ce qui m'intéressait aussi, c'était de faire le portrait de cette héroïne-là parce que pour moi ce corps, de femme, c'est un corps abîmé par toutes ces assignations, par tous ces clichés. C'est un corps qui a du mal à s'épanouir, à gagner en puissance, j'avais envie de faire un film qui raconte cette prise de pouvoir, cet appel de puissance du corps féminin.

**T** : **C'est aussi comme ça que je vois la fin du film : le fait qu'elle meurt par le feu après avoir été agressée à l'essence plus tôt dans l'histoire m'a donné la sensation que quoi que ce personnage fasse, quels que soient ses efforts, elle ne peut jamais se départir de la menace inhérente à sa condition de femme. Comme si c'était cette même essence qui s'enflammait.**

**AB** : C'est une projection intéressante, qui s'associe à ce que je peux y voir. Il y a quand même un décollement du réel, une part de fantastique dans cet embrasement, mais aussi l'incandescence dont elle brûle tout au long du film qui vient la déplacer du monde. Et en même temps, ce spectre qui s'en sépare trace un nouveau champ des possibles. Ce n'est pas une mort réaliste, brutale qui signerait une fin, c'est plutôt annonciateur de ce qu'elle porte en tant qu'être subjectif...

**LQ** : Et l'idée du phénix aussi, une forme d'éternité s'ouvre devant ce personnage.

**AB** : Et la colère qui la consume... c'est un peu tout ce réseau qui est mis en œuvre. Et la fenêtre fantastique permet de libérer le champ de l'imaginaire.

**T** : **Pour revenir à la question de la féminité et de la friction qu'elle génère : le personnage de Domino est tenu hors champ, ce qui fait que c'est le personnage d'Ophélie[6] qui en est la projection à l'image. Comment permet-elle de donner un point de dialogue à Julia, sans quoi elle aurait uniquement intériorisé la conflictualité liée à sa féminité ?**

**LQ** : Effectivement, le personnage de Julia reste assez opaque, et son rapport au monde et aux autres génère beaucoup de violence. Elle reçoit des coups, mais elle en donne aussi. Comme elle est assez opaque, on reste dans son intériorité, donc une des manières de raconter dans le film le féminisme et l'idée de l'émancipation féminine sera le personnage d'Ophélie, qui est l'exact contraire de Julia. Ophélie est enfermée par Domino dans une forme de déterminisme où elle ne se rend pas compte de ce qui se joue...

**T** : **Elle est enfermée par l'enfermé.**

**AB** : Elle est en retrait du monde pour soutenir l'incarcération de son mari.

**LQ** : Et Julia est un personnage sans freins, en pleine vitesse, qui ne connaît pas l'enfermement. Dès qu'on la tient, elle veut péter les murs. Donc la rencontre entre ces deux personnages raconte soudain un nouvel horizon qui s'offre à Ophélie.

**AB** : Ce qu'on peut retenir du comportement de Julia face aux *riders* et même en général, c'est une compréhension des rapports de domination qui sont en train de se jouer. Alors ce qui se joue entre ces deux femmes qu'a priori tout oppose, est assez inattendu : il y a un terrain de reconnaissance, un début de délivrance, mais aussi de trouble. Là encore, c'est un enjeu qui ne se résout pas. Je trouve beau de laisser dans ce personnage d'Ophélie qui pourtant a tous les attributs féminins instinctifs (cheveux longs, bijoux, maternité, domesticité...) une vulnérabilité à la tornade Julia. C'est un pouvoir supplémentaire que cette dernière a, des rapports se créent sur son passage, elle ne fait pas que « tout cramer », dans tous les sens du terme.

**T** : **Et le revers de cette pièce est quand même présent, ce contact unique est perdu à la fin directement à cause de ces rapports de domination. Ça pose une brique supplémentaire à l'édifice politique qui traverse le film du début à la fin.**

**LQ** : C'est un film sur le regard, parce qu'on voit le monde à travers ce corps féminin qu'est Julia et qui peine à trouver sa place. La question du regard est très dialectisée dans le film. Je tenais à mettre en avant le regard de Kaïs[7], et surtout le fait que Julia accepte ce regard posé sur elle. Car c'est le premier à le faire de façon bienveillante, avant Ophélie. C'est aussi un film sur des systèmes de pouvoir, quand je disais que j'aimais observer les mondes masculins, j'aime l'idée d'observer un système normé. La première généralité est le corps masculin omniprésent, mais moi je veux observer comment il se déplace. Cette friction-là crée de la fiction. Dans le film, on voit bien les systèmes de normes et de pouvoir qui sont à l'œuvre, comment les personnages s'en débattent. J'ai tenu à ce que chaque personnage porte en lui une forme de vérité complexe qui leur permet d'évoluer dans le scénario. Junior au début du film existe par une grande violence et un ego surdimensionné, notamment envers Julia. Puis on se rend compte non seulement que ce n'est pas lui qui en a après Julia, mais on le voit aussi offrir une moto à sa sœur... c'est l'exemple que je cite tout le temps pour raconter l'importance des mouvements d'un personnage. Dans la vie on ne reste jamais à la même place, physiquement comme mentalement. Tout comme d'une interview à l'autre je peux approfondir certaines choses, me rétracter sur d'autres. Dans ce chaos d'images, de gros plans, j'ai envie de raconter la pensée qui bouge. Le seul plan fixe du film est celui de la mort et ce n'est pas un hasard : pour moi, le plan fixe représente l'idée de cristalliser des choses. Je veux tout le temps dévoiler, faire tomber les masques.

**T** : **Justement ce mouvement rend les gens que tu filmes humain, ce qui te permet dans un second temps d'amener la *bikelife* dans le débat, de générer par ton film des espaces de débat contradictoire, chose qui n'aurait pas été possible en ne posant qu'une caméra documentaire devant ces groupes d'individus...**

**LQ** : La fiction permet la complexité. Ce n'est ni un reportage, ni un documentaire. Le monde est complexe mais le débat public l'est de moins en moins, la superficialité, la binarité, la polarisation, tout ça rassure les gens. La fiction est le seul endroit qu'il me reste pour amener cette profondeur, pour être bien dans le monde.

**AB** : Je dirais aussi qu'humaniser, c'est rendre la subjectivité ou la contradiction que chacun apporte, en tous cas comme dit Lola, un champ de profondeur. Ils doivent exister comme personnages. Quand on entend des gens qui n'ont pas vu le film dire que c'est une apologie des rodéos urbains alors qu'il n'y a pas un seul plan avec un policier, ça donne un bon état des lieux de notre époque, ce sont des polémiques infondées. C'est aussi simple que ça.

*Rodéo* réalisé par Lola Quivoron, en salles depuis le 7 septembre 2022.

Propos recueillis par Charles Thierry

---

[1] Route en ligne droite, fermée à la circulation, sur laquelle les riders se retrouvent et pilotent leur moto.

[2] Cramer le bitume, cramer l'essence, c'est ce que font les riders quand ils sont sur leur moto. Ce pourrait être un synonyme de « piloter », le cœur de la pratique.

[3] Le moyen-métrage, *Au loin, Baltimore* (2016), est disponible sur Vimeo

[4] Morceau de la productrice Chloé, avec Alain Chamfort

[5] Dans le film, le personnage de Domino, incarcéré, organise et dirige à distance le groupe.

[6] Ophélie, le personnage joué par Antonia Buresi, est l'épouse de Domino

[7] Kaïs, l'un des personnages principaux de *Rodéo*, contribue à intégrer Julia dans la bande de riders et entretient avec elle une grande complicité et une fascination réciproque.

## Même si c'est une fiction...

Entretien avec Saeed Roustaei, réalisateur de *Leila et ses frères*

Jeudi 7 juillet 2022, une chambre des jardins du Faubourg, dans le huitième arrondissement de Paris. Saeed Roustaei était de passage à Paris pour la promotion de son dernier film, *Leila et ses frères*, présenté en compétition officielle au dernier Festival de Cannes et injustement reparti bredouille. Nous sommes quatre médias à rencontrer le réalisateur en même temps, pour une courte durée et accompagnée d'une traductrice. Les questions étaient libres mais la sensibilité politique de la situation dans son pays natal, l'Iran, l'empêchent sans doute d'approfondir des sujets que nous voyons être chers à ses yeux. Voici la retranscription de cet entretien. Les questions posées par la rédaction de Tsunami sont spécifiquement mentionnées et en gras dans le texte.

Presse : Avec *Leila et ses frères*, vous vous essayez à un genre difficile, la fresque familiale. Quelles ont été vos inspirations pour le scénario ? En voyant le film, on pense à *Rocco et ses frères* (Luchino Visconti, 1960), au Parrain II (Francis Ford Coppola, 1974) et même à une certaine filiation avec votre confrère Asghar Farhadi avec des films comme *Le client* (2016) et *Une séparation* (2011).

Saeed Roustaei : Bien sûr j'adore *Rocco et ses frères*, bien évidemment qu'on arrive à faire un rapprochement avec *Le Parrain* parce qu'il y a une histoire de parrain dans mon film ; bon après, pour les autres, pour *Le client*, je ne suis pas sûr, je n'ai pas été influencé par ce film car mon scénario était écrit avant que l'autre film se fasse. En revanche, je dois dire que le cinéma iranien est un continuum, et je me positionne dans ce continuum là, nous avons une histoire du cinéma iranien importante, ce qui n'est pas le cas dans le reste de la région. La culture, cinématographie particulièrement, avec des cinéastes extrêmement connus dans le monde, avec chaque année plusieurs films remarquables, je me place dans le continuum de cela, dans le courant de l'histoire du cinéma iranien.

Presse : Avec vos deux précédents films, *Life and a Day* (2016) et *La loi de Téhéran* (2021)... La traductrice l'interrompt : vous avez vu le premier ?

Presse (embarrassée) : oui, sur Internet...

Saeed Roustaei : En Iran, on regarde les films iraniens sur Internet également !

Presse : Donc dans vos films, on retrouve certains acteurs, et vous avez écrit le scénario de *Leila et ses frères* il y a longtemps. Le film commence par une scène de grande ampleur où l'on voit la mise en arrêt des usines avec des mouvements de foule et de l'action, on se méprend car on pense que l'on va voir un thriller comme *La loi de Téhéran*, et après, le film se recentre sur le drame familial. Et là, c'est beaucoup plus proche de *Life and a Day*, avec même une scène de la famille qui se fait photographier, un personnage qui s'appelle Leila... Comment se situe votre nouveau film par rapport aux deux précédents, construisez-vous votre filmographie comme un grand ensemble ?

Saeed Roustaei : En fait mon genre de cinéma préféré, c'est celui de mon premier film et de *Leila et ses frères* en fait. Après, *La loi de Téhéran*, c'est aussi un film de famille pour moi.

On l'a qualifié de polar, mais je ne suis pas tout à fait d'accord et je n'aime pas trop ces appellations là parce que cela lui donnerait une marque de fabrique que je n'aimerais pas lui donner. Alors est-ce une trilogie ? Moi je ne l'ai pas réfléchi comme ça. Ce qui est sûr, c'est que je savais quand j'étais en train de faire mon premier film que je ferai *La loi de Téhéran*, et avant que je fasse *La loi de Téhéran*, je savais que mon troisième film serait *Leila et ses frères*. Je l'ai réfléchi comme ça, et pas en fonction du genre, de sa labellisation. Si un sens particulier se dégage des films mis les uns à côté des autres, ce n'est pas mon affaire. Moi j'ai écrit l'histoire que j'aimais, mais c'est l'histoire qui m'intéresse. Au moment du tournage, je disais aux acteurs et aux actrices de ne pas penser aux autres films, que ce n'est pas grave si l'on y fait référence, on peut faire des mises en abîme, des références à mon premier film.

**Tsunami : Merci beaucoup pour votre film, que j'ai beaucoup aimé. Je note particulièrement deux scènes, celle du mariage où l'un des frères danse alors que son frère prend connaissance d'une information qui change le cours du récit, mise en comparaison avec la scène finale. Cette fois, le frère prend connaissance d'une information, il est le seul à savoir, et puis Leila apprend à son tour. Comment avez-vous travaillé ces scènes, et par extension, leur durée ? car le film est long, et c'est bien de ces espaces que l'on a le temps d'observer que vient la force du film selon moi.**

Saeed Roustae : J'aime beaucoup vos questions. Ces deux séquences, en fait, c'est vrai que celle-ci est la réponse de celle-là. Car dans la scène du mariage, ils vont tous danser avec le père (je l'ai même coupé car la scène était trop longue après) parce que le père va demander à chacun de ses enfants de danser avec lui. Et Alireza (Navid Mohammadzadeh) est alors le seul qui ne danse pas à côté d'eux car il n'est pas extravagant, il n'aime pas se mettre en scène. Dans la dernière scène du film par contre, c'est une réponse : finalement, il dansera pour son père car il ne l'a pas fait durant le mariage. Je l'avais écrit en tant que réponse sur le scénario. Pour la durée de mes scènes... dans les romans, on a tout le temps nécessaire pour parler d'un personnage, d'un instant. On a des pages et des pages... Ce n'est pas les exploitants en salle qui doivent me dicter combien de minutes doit durer mon film, et s'il y a un spectateur, soit on est sérieux et cinéphiles, soit on vient juste pour se divertir et on regarde la télévision, on va à la foire. Donc si on est sérieux pour visionner des films, il faut en payer le prix : parfois en tant qu'artiste, peut-être que j'aimerais pas voir autant de films, lire autant de livres, me rendre autant au théâtre. Mais je le fais parce que c'est important, parce que je dois le faire. Donc la durée d'une scène, c'est le prix à payer. Je ne cherche pas la longueur pour elle-même, c'est parce que j'en ai besoin pour dire tout ce que j'ai à dire, l'essence de ce récit devait être mise à nu. Ça aurait pu être plus court, mais c'est ce temps là qu'il me fallait pour le dire, et donc parfois il faut supporter qu'un film soit long.

Presse : le tournage s'est sans doute passé durant la crise du covid-19. Comment cela s'est passé ?

Saeed Roustae : C'était très difficile, et c'est pour cela que le tournage a duré cinq mois. On a essayé de respecter tous les protocoles sanitaires, on a fait attention et j'espère qu'on a bien fait...

Presse : concernant l'actrice principale, Taraneh Allidosuti, elle réalise une interprétation exceptionnelle de Leila. J'ai ressenti du Delon et du Pacino dans son jeu. Elle réussit à être tour à tour émouvante, forte, désarmante. C'est même la seule, alors qu'elle est la plus

pragmatique, à s'autoriser l'émotion, de l'espoir, comme dans la scène sur la terrasse quand elle décrit la vie qu'elle aurait aimé avoir, ou à l'aéroport... Comment avez-vous travaillé avec elle, seul personnage à passer par toutes les émotions contrairement aux autres, bien plus monolithiques ?

Saeed Roustae : On ne peut pas dire que les autres personnages sont unidimensionnels. La chose est qu'on a fait plus pour le personnage de Leila, on la montre plus dans différentes postures émotionnelles et décisionnelles. C'est impossible d'être unidimensionnels... on est juste pas toujours heureux, on peut être en colère puis avoir un moment de joie, malheureux avec un moment d'humour... L'individu est la somme de toutes ces contradictions. En ce qui concerne Taraneh Allidosuti, notre rencontre s'est faite il y a très longtemps, quand j'avais une vingtaine d'année et que personne ne me connaissait encore J'avais écrit un scénario de long-métrage que je voulais lui envoyer à elle, qui était déjà une super-star, et donc tout le monde me traitait de fou. J'étais en deuxième année de fac et je lui ai envoyé, et elle a beaucoup apprécié. Elle m'a dit que c'était bien, qu'il fallait continuer, on se connaissait mais pas de visu. Chemin faisant, je lui ai reparlé de ce nouveau scénario, et elle était autant enthousiaste qu'à l'époque où elle ne me connaissait pas. Ce que je peux dire sur elle en tant qu'actrice, c'est qu'elle est intelligente, elle a une force de caractère, elle travaille côte à côte avec le réalisateur. On discute beaucoup, on est parfois pas d'accord, mais on arrive toujours à quelque chose de bien, parfois mieux que ce que j'avais pensé. Je vais vous donner un exemple : quand elle va dire la vérité à ses frères, elle se met à pleurer. Ce n'était pas écrit dans le scénario, et ça ne s'était pas vu aux répétitions, elle-même ne savait pas qu'elle allait pleurer. Quand un acteur joue bien ou mal, on dit que c'est grâce ou à cause du réalisateur. Mais quand un acteur ou une actrice brille, c'est vraiment de son fait, et c'est le cas de Taraneh Allidosuti avec Leila.

**Tsunami : à travers Leila, le film tient un discours radical à propos de la famille, remettant même en cause l'éducation parentale dans la scène de la claque. Elle en vient à critiquer la famille ou l'échec de ses frères, et avec ce personnage vient une dimension féministe et progressiste, donc politique. En présentant ce film, comment les personnes ont réagi, ont-elles été choquées en Iran par exemple ?**

Saeed Roustae : De toute façon, on ne peut pas séparer la société et la politique. Quand on fait un film social, le regard qu'on porte sur les sociaux sont des regards politiques. C'est d'ailleurs cela qui me pose actuellement beaucoup de problèmes, pour l'instant, mon film est interdit de projection. Moi, j'aurais aimé qu'on n'ait pas un regard politisé sur mon film, mais pour l'instant je ne sais pas quel sera l'avenir de mon film en Iran. En tout cas, tout ce que vous avez dit peut être tout à fait correct, moi je n'aimerais pas rentrer dans ce genre d'analyses mais oui, tout à fait. Ce que je peux dire en revanche sur mon personnage, c'est qu'elle a un regard précis, elle prend de la distance pour regarder la situation. Les autres personnages sont tout le temps dans des *close-up*, ils n'arrivent pas à prendre de la distance, et elle si. Quand les personnages prennent de la distance, analysent, restent silencieux, ils arrivent à réfléchir et prendre les meilleures décisions.

Presse : j'ai une dernière question à propos du lien entre l'Iran et les États-Unis. Dans le film, la famille se réunit autour des matchs de catch, on voit des tee-shirt Nike, avec des marques très visibles...

Saeed Roustaeae : Fake Nike !

Presse : (rires) on voit aussi un tee-shirt à l'effigie de Rocky ou de Rambo. Et dans votre premier film, on voit quelqu'un courir en ouverture de film avec un tee-shirt Superman. Il y a comme une attirance de l'Iran envers la culture américaine, et inversement, dans la dernière partie du film, le retrait des États-Unis de l'accord de Vienne peut être perçu comme une méprise de l'Amérique vis-à-vis des autres pays, notamment de l'Iran. Il y a un côté très dur, peut-être cruel, jamais verbalisé... donc était-ce conscient et volontaire de parler de la relation Iran/États-Unis ?

Saeed Roustaeae : je ne le vois pas du tout comme ça en fait. Ce n'est pas une question d'affection ou de mépris finalement. Toute l'histoire du catch est celle du fake ou du vrai. Et toute l'histoire par extension, c'est l'histoire du mariage et des pièces d'or à donner ou pas... c'est la question de ce qui est mis en scène et ce qui ne l'est pas dans la vie. En même temps, ça se fait : il y a du catch, ils se battent et il y a un gagnant, il y a un mariage qui se fait, le père veut donner des lingots d'or... Mais quand vous voyez cette histoire d'accord nucléaire, de sanctions, vous le voyez de manière très claire dans le film, parce que c'est le quotidien des iraniens. De jours en jours cette histoire prend de l'ampleur, la vie des iraniens est politisée, on est là à vérifier s'il y a une réunion sur les accords nucléaires, et hop, les prix redescendent. Le lendemain, la réunion est annulée, les prix et l'inflation remontent. À la fin du film, il y a cette voiture. À la fin du tournage, cette voiture, c'était 100 millions de toman. Aujourd'hui, quelques mois plus tard, elle vaut 250 millions de toman. C'est ça l'inflation en Iran. Peut-on s'en défaire ? Non. C'est pour ça que vous le voyez d'une manière aussi claire dans le film. En soi, ce film est comme une historiographie de la société iranienne actuelle, pour qu'elle reste dans l'histoire ; même si c'est une fiction, on l'a vu, on l'a vécu, on l'a marqué.

Entretien réalisé par Nicolas Moreno à Paris, le 7 juillet 2022.

## Maison break

*Kisapmata*, Mike de Leon, 1981

Mila aime Noel, elle est même enceinte de lui. Ils ont même prévu de se marier ! Problème, et c'est bien ce que montre la scène inaugurale de *Kisapmata* : son père, « autoritaire », préférerait la garder sous le toit familial à Manille, avec sa mère, dont on soupçonne également la soumission. Mariage heureux ? Mariage nécessaire : l'arrivée d'un enfant force la main à la famille, au père plus qu'aux enfants d'ailleurs, dernières victimes en date de ces règles ancestrales. Alors, s'organisent les rencontres, avec Noel le gendre, puis ses parents, en préparation de l'union des deux enfants. Le père assiste aux formalités, d'un air impénétrable, peut-être déçu, sans doute en train de mijoter quelque chose. Ça se sent, c'est dans l'air, imperceptible mais bien présent, sans preuves formelles, tels les supplices subis de l'emprise et de la domination, dont personne ne se doute à l'extérieur du noyau familial. Car si le scénario n'invente à aucun moment la poudre, accordons lui le mérite de savoir retourner la terre : écrivant le home-invasion à rebrousse-poil, *Kisapmata* est l'histoire d'un homme bon (Noel) qui empiète dans la maison du mal et pense naïvement paver les relations de bonnes intention ; or, *Kisapmata* ne parle jamais d'autre chose que d'un père qui entrave la parole des autres, jusqu'à les en empêcher. Impossibilité de communiquer avec l'extérieur de la maison tout d'abord (et c'est pour cela que l'école ou l'hôpital sont perçus comme des dangers, de potentiels lieux à partir desquels la fuite est rendue possible), mais aussi, avec bien plus de perversité, entre la mère et la fille, à travers le secret terrible que garde Mila. Quand bien même sa mère se confierait à elle avec courage, le père oppresse et reste tout autant présent, même quand il n'est pas dans le cadre : la peur est en effet dans tous les esprits quand elle ne se loge pas directement dans le ventre, condamnant la mère à vie avec la naissance de Mila, et détruisant celle de la fille par l'inceste.

À travers un dispositif qui s'implante dans la maison, réduisant lui-même l'espace partagé par la famille, la caméra fait office de *panoptique*, et asphyxie toute intimité, tout espoir d'échapper au cadre, et donc à la vue du père. De la porte de la chambre de Mila et Noel qui ne ferme pas à clé, à cet escalier filmé en plan séquence, montrant les déplacements du père dans la maison, y compris la nuit, tout est à sa portée de vue, rien ne peut se dérober à son regard. La fuite devient peu à peu la seule option envisageable, y compris encouragée par la mère de Mila, qui refuse de voir sa fille souffrir de la même manière. Elle peut toutefois sembler paradoxale : si elle parvient à s'échapper des prises de son père, son calcul du moindre mal la pousse simplement dans les bras du premier inconnu, Noel, parfait personnage fonction répondant simplement à quelques besoins fonctionnels (il est gentil, pas spécialement laid, présentable aux parents de la dulcinée quand les siens se comportent poliment et avec éducation...). Cet amoureux est tout simplement réifié, instrumentalisé par les desseins d'émancipation auxquels rêve Mila. En réalité, le tableau est noir, désespérant. Car si elle parvient bien à s'échapper de cette prison-maison, les lieux qu'elle finit par investir ne sont que des déclinaisons de sa bastille originelle : la maison des parents de son petit-ami, la maison d'amis de la famille dans laquelle ils se cachent lorsque la colère du patriarche éclate, puis, au final, retour à la maison de départ avec le droit acquis d'une liberté conditionnelle consistant à rendre visite à la belle-famille.

Au jeu de la vie, lorsque tous les coups sont perdants, quand chaque entreprise se solde par un échec fracassant et ramenant fatalement à l'horreur incarnée du patriarcat, lorsque rien de

lui résiste, des décors extérieurs mal fixés aux éprises de liberté de sa fille, *Kisapmata* peut bien prendre le genre à revers, les systèmes sont ainsi construits et rien ne peut leur échapper. Dans un final sur-écrit, sur-cinématographique en un certain sens, l'écriture est si appuyée qu'elle rejoint la part sombre du vrai qui définit trop souvent les drames familiaux. Final plus vrai que nature finalement, qui rappelle douloureusement qu'il ne s'agit pas d'un cas isolé : un couple à Tel-Aviv dans *Chained* (Yaron Shani, 2019) suivra exactement le même schéma, et consiste à n'en pas douter d'un cas parmi tant d'autres. Et à travers l'écriture d'une histoire et l'écriture du cinéma, l'on se surprend à ne plus savoir ce qui dérange le plus entre la part de commun à toutes ces histoires et leur quantité « d'utilité publique » qui continue encore et encore de déferler, impuissante quantité.

Nicolas Moreno