
GRAND PRIX AMI PARIS
65e SEMAINE DE LA CRITIQUE
CANNES 2026
LA GRADIVA
un film de
MARINE ATLAN

GRAND PRIX AMI PARIS
65e SEMAINE DE LA CRITIQUE
CANNES 2026

LA GRADIVA

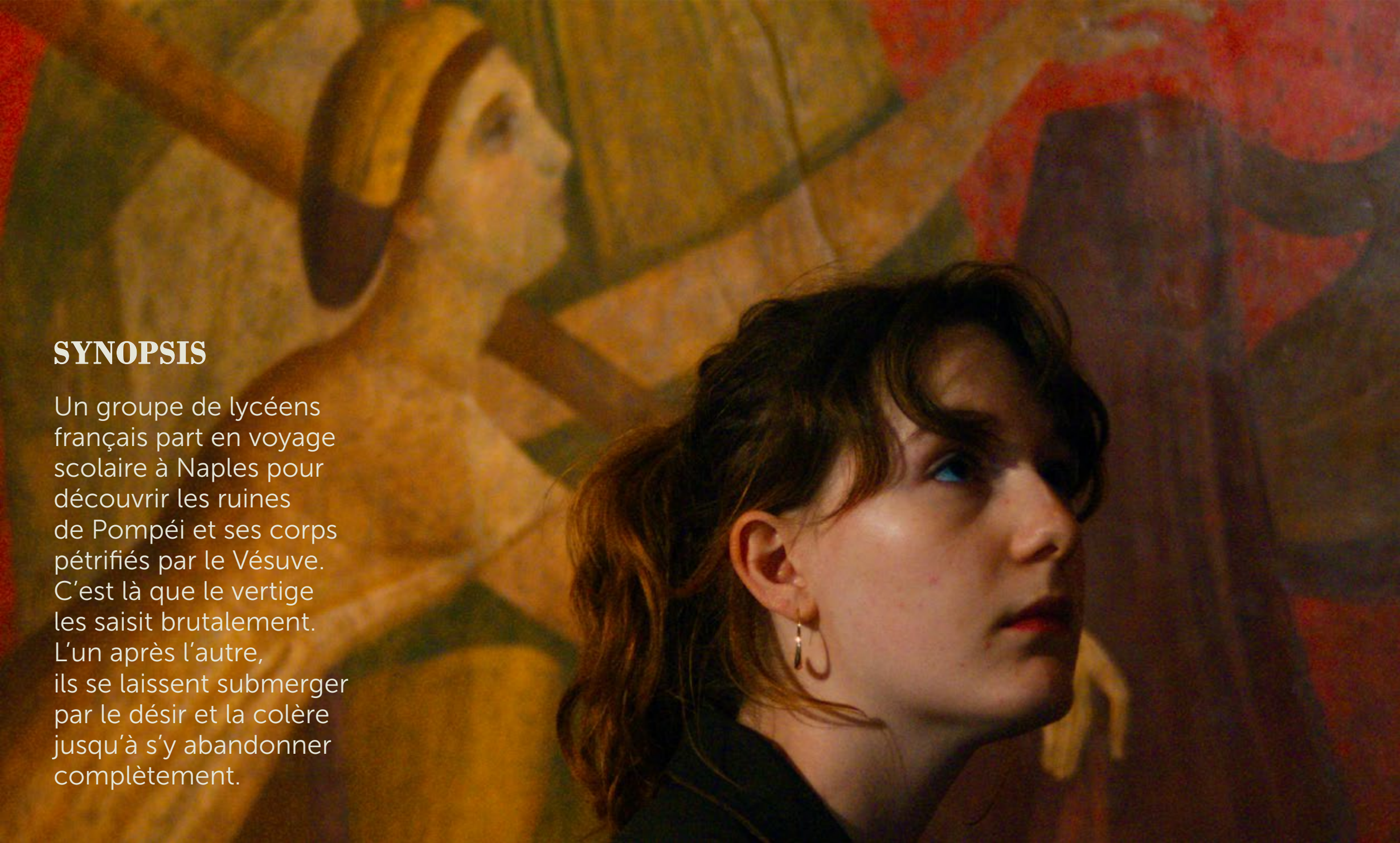
un film de
MARINE ATLAN

LE 21 OCTOBRE
AU CINÉMA

145 minutes

Distribution
TANDEM
marketing@tandemfilms.fr
www.tandemfilms.fr

Relations presse
TONY ARNOUX
& PABLO GARCIA-FONS
tonyarnouxpresse@gmail.com
pablogarciafonspresse@gmail.com



SYNOPSIS

Un groupe de lycéens français part en voyage scolaire à Naples pour découvrir les ruines de Pompéi et ses corps pétrifiés par le Vésuve. C'est là que le vertige les saisit brutalement. L'un après l'autre, ils se laissent submerger par le désir et la colère jusqu'à s'y abandonner complètement.

entretien avec la réalisatrice

D'OÙ VIENT LE TITRE DU FILM ?

Le titre vient d'une nouvelle de Wilhelm Jensen qui raconte l'obsession d'un archéologue pour un bas-relief représentant une femme qui marche (Gradiva en latin). Il l'imagine Pompéienne et poursuit ce fantasme jusqu'aux ruines ensevelies sous l'éruption du Vésuve. Je l'ai découverte par Freud, qui a étudié cette nouvelle pour travailler l'interprétation des rêves. Pompéi devient pour lui un territoire propice à figurer l'inconscient. Cette figure mythologique convoquait donc le fantasme, le mouvement, et avec ce mouvement comme une allégorie du destin. J'aimais cette sonorité latine, mystérieuse, j'aimais qu'elle soit en contrepoint du registre réaliste du film.

D'OÙ VIENT VOTRE INTÉRÊT POUR POMPÉI ?

Les cendres de Pompéi ont agi comme une photographie saisissant un instant. Le cinéaste Gianfranco Rosi qui a réalisé *Pompei, Sotto le Nuvole* compare d'ailleurs Pompéi à un immense hors-champ. Ce qui fascine dans les moulages, c'est comme pour la photo, c'est ce que Barthes appelait le punctum : ce détail qui crée une dissonance et fait affleurer une vérité. Les gens ont besoin de combler les manques par des fantasmes, des récits — et il y a quelque chose de beau dans cette friction entre un réel insaisissable et le besoin humain de le remplir. Cette fascination pour les photos, les archives, toutes formes de traces tient aussi à ce qu'elles ont de morbide et de transgressif — elles sont l'empreinte des derniers instants de ces gens. Elles posent la question du mensonge, de la vérité, du fantasme. Il y a aussi quelque chose qui touche à la pulsion scopique : voir ce qui n'existe plus, ce qui se dérobe. J'entretiens un rapport ambivalent à la photographie : convaincue qu'elle ment, je crois pourtant, presque mystiquement, qu'elle révèle toujours quelque chose — qu'un secret se dissimule à l'intérieur. Le sourire de la grand-mère de Toni n'en est pas vraiment un. Il m'importait que le film parte du mythe et que, peu à peu, tapie au sein des photographies, la possibilité d'une autre vérité se révèle. Pompéi, cet espace résonne avec les paradoxes de l'histoire que je veux raconter : la violence d'un monde qui promet aux enfants une égalité qui n'est que mirage, mais aussi la capacité de résistance de tout corps vivant et de tout esprit libre.

LA GRADIVA EST-IL D'ABORD NÉ DE VOTRE INTÉRÊT POUR POMPÉI ET DE SON HISTOIRE OU D'UN DÉSIR DE FILMER UN GROUPE D'ADOLESCENT·ES ? DANS QUEL ORDRE LES CHOSES SE SONT-ELLES FAITES ?

Les deux. C'est justement la collision entre l'instantané de la jeunesse et l'éternité des ruines qui m'intéressait. J'avais l'intuition qu'il y avait là une promesse dramaturgique et esthétique forte. J'avais en tête la série Arte *Tous les garçons et les filles de leur âge*

— quelque chose fait assez vite, avec une troupe de non professionnelle·les. Le défi était de diriger vingt jeunes acteur.ices pour essayer de reproduire avec précision les dynamiques collectives — on l'a beaucoup préparé de l'écriture jusqu'au casting puis aux répétitions. Il fallait rendre compte de la pluralité des représentations dans un groupe, faire un film sur l'adolescence. J'ai beaucoup pensé à ma sensation à la lecture du poème de Rimbaud, *Roman*, et à son célèbre « on n'est pas sérieux quand on a 17 ans ». Prendre au sérieux ce qui n'est pas sérieux : qu'est-ce qui est si fugitif et qui se répète pourtant dans toutes les jeunesses depuis l'éternité ? Je n'ai plus l'âge des personnages du film. Il a donc fallu faire un travail d'enquête, être en discussion avec les jeunes pour tenter d'arriver à cette justesse. J'avais envie d'un vrai sentiment réaliste. Par exemple, il n'a jamais été question d'avoir des figurants dans le groupe. Les 20 ont été considérés comme des comédiens. C'est un engagement de production conséquent qui a permis de créer une vraie synergie.

L'IDÉE D'ALLER TOURNER LOIN AVEC UN GROUPE D'ACTEURS ET D'ACTRICES DÉBUTANT N'A PAS REPRÉSENTÉ UNE CONTRAINTE OU DU MOINS UNE CRAINTE PAR RAPPORT À LA PRODUCTION DU FILM ?

Non, j'y suis vraiment allée la fleur au fusil sans me laisser arrêter par toutes les difficultés potentielles et tant mieux. Inès Daïen Dasi, la productrice du film, aussi. Je me suis délibérément mise dans une situation inconfortable. Je voulais comprendre ce que cela représentait de filmer en tant qu'étrangère. Quand je suis allée à Pompéi, j'ai senti la portée poétique de ce territoire qui entretient un rapport très concret à la mort, ce qui produit évidemment et paradoxalement une vitalité très forte. Ce n'est pas que Pompéi : c'est aussi l'Italie du Sud, terre familiale et festive avec son rapport aux rites, à la croyance. Naples est une ville difficile à filmer car elle est dense et complexe : c'est une ville de strates, là-bas toutes les époques sont visibles. J'ai ressenti un vertige à l'idée de devoir l'appréhender et la comprendre. Prenant la mesure des difficultés, j'ai choisi une méthode documentaire qui résonne avec l'histoire de Toni, le personnage principal : observer pour tenter de comprendre ce que l'exil fait perdre. En ce sens, mon regard d'étrangère renvoyait directement au récit. Je suis moi-même issue d'une famille juive tunisienne, mais de la Tunisie, je n'ai eu que quelques récits et des traces secrètes du quotidien : nourriture, vieilles photos… Les silences et les tabous se chargent d'idéalisation, c'est ce qui reste à ces enfants qui viennent d'un pays dont ils ont seulement pu rêver les contours… Toni, au cours du film, passe d'un imaginaire léger et joyeux à une réalité violente qu'il sentait sourdre depuis sa naissance sans la comprendre.

ON SENT NOTAMMENT CETTE EMPREINTE DANS LES SCÈNES DE RUE. À QUEL POINT VOUS ÊTES-VOUS ADAPTÉE AUX SITUATIONS DU RÉEL ?

Pour appréhender ce territoire, je suis partie un mois avant le tournage avec une caméra documentaire, la co-cheffe op Pierre Mazoyer, l'ingénieur du son Paul Guilloteau et une petite équipe de production. Il fallait aussi que les gens s'habituent à la présence d'une caméra. Nous vivions à côté de Naples, à Torre del Greco, une ville plus petite, plus facile à filmer, là où se situe la plupart de l'action du film. Sur place, je pensais retrouver l'esprit du néo-réalisme italien, mais en fait pas du tout. Les grosses productions à

l'américaine ont colonisé la culture locale. Filmer en équipe légère dans une figuration naturelle ne se fait plus du tout. La scène de foot, par exemple, a demandé des heures de discussions. Ce sont donc des situations déclarées mais faites dans un dispositif quasi-documentaire - c'est l'essence même du film puisqu'il pose la question de ce qui est réel et de ce qui ne l'est pas.

CONCRÈTEMENT COMMENT AVEZ-VOUS PROCÉDÉ DANS L'ÉCRITURE POUR ÊTRE AU PLUS PRÈS DE CETTE JEUNESSE ?

Pour commencer, nous sommes allées avec la co-scénariste Anne Brouillet dans mon lycée de banlieue rencontrer une classe. Nous avons fait une vingtaine d'entretiens d'une heure, sur des sujets très divers — le désir, le lycée, les projections d'avenir, la santé mentale... Cela est venu nourrir une première version du scénario dont on a beaucoup réadapté les dialogues en fonction de leurs habitudes de langage. Je suis ensuite partie en Italie avec Anne et nous avons réécrit. Puis, nous avons organisé en partenariat avec un lycée parisien un véritable voyage scolaire suivant le même parcours que celui du film. Nous l'avons accompagné et c'est d'ailleurs là qu'on a trouvé Colas, qui joue Toni, même si ce n'était pas l'objet du séjour. Nous voulions être immergées, observer. Nous traînions avec les jeunes en permanence et avons retrouvé une sensation adolescente très forte. Ces cinq jours nous ont donné l'impression de durer des mois. Il y a eu des drames, des pleurs, des disputes. Nous avons assisté à la scène qui a donné naissance, dans le film, à celle de Parcoursup. Nous avons vu les professeurs en galère logistique, la fatigue, l'énergie que cela demande de gérer autant d'élèves. Et puis, on s'est confrontés au langage, au rapport à l'alcool, à la drogue.

COMMENT S'EST DÉROULÉ LE CASTING ?

J'ai proposé assez vite Julie Sokolowski. À l'époque, elle n'avait jamais été directrice de casting à proprement parler, mais elle avait été coach d'acteurs et elle est elle-même actrice — elle est très juste dans son rapport au jeu. Elle a été une collaboratrice essentielle. Le casting a duré deux ans : on est allés devant des lycées, dans des écoles de théâtre. J'avais envie de visages qu'on n'a pas forcément l'habitude de voir dans le cinéma français. Il m'a paru finalement déséquilibré d'envisager des comédiens professionnels. J'avais aussi en tête l'image d'un lycée de banlieue comme le mien, avec de la mixité sociale. Tous les comédiens ont une cinégénie très singulière, j'avais envie de cette diversité de physiques. J'ai eu plus de difficultés que prévu à trouver Toni : pas mal de jeunes garçons ne voulaient pas jouer un personnage gay. Pour Suzanne, il fallait quelqu'un capable de dire des choses violentes sur elle-même. Il fallait trouver des jeunes gens qui pouvaient habiter leur rôle sans s'abîmer. On a mis du temps à trouver les rôles trois principaux. Avec Julie, on savait aussi que des rencontres viendraient affirmer les rôles. Il y a eu une part de réécriture en fonction des acteurs et actrices, notamment sur les scènes d'intimité. Je ne voulais pas faire le film à leur insu. Colas Quignard (Toni) ne voulait pas du tout être comédien, mais il avait fait de la danse et avait un rapport au corps assez technique. Au moment où il a rejoint le film, il s'est déployé dans un amour du cinéma qui venait de sa famille et de sa culture. Il a été tout de suite très à l'aise, aussi bien dans l'improvisation que dans les choses plus précises. Colas, c'est le Nouvel Hollywood. Mitia Capellier-Audat, qui joue James, on l'a rencontré en manif. C'est quelqu'un de très politisé, qui a un rapport à son genre très libre. Avec lui, on a travaillé


gong

une expression très forte en allant vers le faux : dans la démarche, dans son cri final qui me déchire le cœur. C'est un personnage qui se fabrique et se représente. Mitia a quelque chose de pasolinien, il a d'ailleurs regardé *Théorème*. Toute la complexité pour ce rôle était de trouver un visage incarnant à la fois fascination, sensualité et intelligence. Suzanne Gerin n'est pas comédienne, mais elle veut faire du cinéma, réaliser des films. On a fait un vrai travail de composition avec elle, et en même temps il existe des échos entre elle et son personnage. Elle a un phrasé très rohmérien, clair, blanc, musical, et un visage, une démarche qui incarnent beaucoup de contradictions.

AVEZ-VOUS TOUT DE SUITE PENSÉ À ANTONIA BURESI POUR LE RÔLE DE L'ENSEIGNANTE ?

Assez vite oui. Je connaissais Antonia par le cinéma de Thierry de Peretti et au théâtre par le travail de Louise Hémon et Émilie Rousset. J'adore sa diction, sa voix, c'est une grande oratrice. Je voulais une professeure avec de l'humour, très présente dans son corps : Antonia a un rapport précis à ses gestes, une tonicité, quelque chose de très sec. Je cherchais aussi quelqu'un que le grand public n'identifie pas immédiatement, pour qu'on puisse croire à ce personnage. Elle a fait un travail remarquable : elle est venue avec moi observer des cours d'histoire-géo et de latin dans mon ancien lycée, a discuté avec les enseignants. Un enseignant est évidemment un acteur pendant son cours ; il y a un plaisir à s'écouter, à faire le show. Je savais qu'Antonia aurait cette énergie. Elle vient du théâtre et a un rapport très fort à la troupe, ce qui était essentiel : ce film s'est fait en famille élargie, dans un esprit collectif qui a traversé toute la fabrication.

ON SENT CHEZ TONI ET LA PROFESSEURE MERCIER UN VRAI PLAISIR À RACONTER DES HISTOIRES. QUELS EN SONT LES ENJEUX ?

Le personnage de Toni prend un vrai plaisir à se raconter — l'adolescence est précisément cette période où l'on s'invente comme un personnage, au sein du groupe. Dans le film, il y a ce qui se fait au grand jour et ce qui se fait la nuit, ce qui se dit et ce qui se vit. Ce plaisir du récit posait aussi un défi de mise en scène : comment filmer une histoire en train de se dire, comment convoquer des images ? La professeure Mercier raconte des choses qu'on ne voit pas. Il s'agissait de nous faire entrer dans son récit et dans le plaisir qu'elle a à le transmettre. Il y a chez les personnages quelque chose de tragique, presque de sadique, dans leur rapport à la catastrophe. Nous vivons dans une époque où ces images de désastre nous sont proches ; c'est une passion triste, et pourtant profondément humaine, que de vouloir s'y plonger. Le texte de Suzanne est en réalité emprunté à Pline le Jeune, qui observa Pompéi et en parlait comme d'une vision à la fois consolante et déplorable — formulation qui me semble synthétiser parfaitement les choses. Résister au désastre, ne pas s'y réfugier, demande un effort réel ; la fiction nous en offre la possibilité, c'est le principe même de la catharsis. Il y avait quelque chose de ludique dans cette idée, mais qui devient, au fil du film, une ironie dramatique : tous les personnages finissent par se retrouver confrontés au tragique.

TONI ET SUZANNE SONT CONNECTÉS DE DIFFÉRENTES MANIÈRES, PAR LEUR TALENT D'ÉCRITURE, PAR CETTE SCÈNE D'OUVERTURE OÙ CHACUN EST VOYEUR. C'EST COMME UN PACTE SCELLÉ.

Oui Toni et Suzanne sont liés par un pacte secret — dès la scène d'ouverture, chacun prend plaisir à regarder quelqu'un d'autre. C'est à la fois une honte et un sentiment savoureux. Il y a effectivement beaucoup d'échos entre eux mais ils n'ont pas les mêmes outils. Toni prend de la place, attaque, renvoie la balle, c'est un beau parleur. Suzanne peine à prendre la parole, puis explose. J'aime sa maladresse. Ce qui la sauve, et que Toni n'a pas, c'est l'art : elle dessine, elle écrit, elle a un capital culturel qui lui permettra de s'émanciper. Tous deux souffrent des normes sociales, mais leurs destins ne sont pas symétriques. Avec Anne, on s'est amusées des archétypes du *teen movie* en les nuançant. Par exemple, Jean-Eude, l'intellectuel, le « monsieur je-sais-tout », il fallait qu'on l'aime aussi. Tout le monde a connu ces figures-là. On voulait les regarder avec tendresse et humour, parce que le film devait être drôle, au moins dans sa première partie. Des personnages qui se détestent et se retrouvent à la fin c'est une structure très connue, et c'est précisément ce qui nous amusait. Suzanne a aussi une grande humanité. Elle voit parfaitement les rapports de domination qu'instaure James, ses privilèges et pourtant elle ne peut pas s'empêcher de le sauver.

QUELQUE CHOSE S'EFFRITE DANS *LA GRADIVA*. L'EUPHORIE SOLAIRE DU DÉBUT SE TEINTE PROGRESSIVEMENT D'INQUIÉTUDE, DE MYSTÈRE ET DE LYRISME, C'EST COMME UNE CONTAMINATION MÉLANCOLIQUE. CHAQUE PERSONNAGE S'ABANDONNE À QUELQUE CHOSE.

En mixage, on a beaucoup parlé de portée dionysiaque, de quelque chose qui vient enivrer les personnages, et qui passe précisément par cette forme de contamination mélancolique. La question du changement de registre est venue très tôt à l'écriture, de même que l'idée de choralité : Toni serait le personnage principal, et les autres trajectoires s'entrelaceraient autour de lui. Je voulais raconter un personnage déraciné, qui prend conscience du déterminisme social dont il est victime et se voit rattrapé par un héritage — en contrepoint des récits de transfuges. Je voulais montrer comment ce destin social s'entremêle au hasard, comment le déterminisme est scellé par des contingences et prend une dimension tragique. À mesure que les personnages s'enfoncent dans la tragédie, le film change de forme. Il prend plus son temps, affirme de plus en plus les effets de style, les couleurs, la musique, jusqu'au lyrisme, pour basculer dans le mélodrame. Le rapport aux dialogues change dans le film. Les premiers sont très naturalistes ; les derniers très écrits et précis. Le rapport au déplacement aussi. Nous avons emprunté aux méthodes de cinéastes de l'improvisation qui nous sont chers — Rozier, Letourneur, Kechiche ou Pialat qui dit que le réalisme contient déjà le sordide et le merveilleux. Je voulais raconter une histoire extrêmement banale — un voyage scolaire, drôle et trivial, qui convoque un imaginaire collectif immédiat — et en faire émerger ce qu'il y a de grandiose, de tragique, de terrible dans la banalité de l'humanité. Les quatre dernières grandes scènes collectives ne sont pas filmées de la même façon : il y a quelque chose d'opératique, avec des trajets, des entrées et sorties de scène très construites. La toute dernière séquence, sur le parvis, est littéralement une scène de théâtre ou d'opéra avec des chœurs.

QUELLES ÉTAIENT LES INDICATIONS DE JEU POUR PASSER D'UN REGISTRE À UN AUTRE?

Nous avons d'abord beaucoup travaillé en amont. Les répétitions ont duré quatre à cinq mois avec les acteurices principaux·ales, puis deux semaines avec toute la classe. Nous avons un peu inventé notre méthode : une clown les a accompagnés pour les amener à exprimer les choses de manière démesurée, et leur faire comprendre que dans le faux il peut y avoir du vrai mais aussi pour se protéger des émotions fortes, jouer, sans aller convoquer des choses douloureuses. La question de l'intimité a beaucoup circulé. Sur la scène de la fresque de Pompéi, le travail s'est fait en longues prises. Les jeunes connaissaient la structure, leurs répliques, mais savaient aussi qu'ils pouvaient déborder. Cela a créé un rapport au texte très libre, même si certains mots m'importaient. Pour la seconde moitié du film, nous avons travaillé une voix plus claire. Ces répétitions nous ont permis d'arriver en Italie avec un groupe qui existait déjà et le tournage n'a fait qu'approfondir cette connivence.

LA QUESTION DE LA BEAUTÉ EST CENTRALE DANS LE FILM.

C'est une sorte de syndrome de Stendhal. Avec Pierre Mazoyer, on a beaucoup parlé de l'écœurement face au grandiose, au sublime. Ce qui m'intéressait, c'est cette injustice biologique — tout en sachant qu'elle est aussi construite — et la façon dont les visages se transforment selon la manière dont ils sont regardés. Suzanne ressent de l'envie, de la jalousie à cet égard. Qu'est-ce qui est monstrueux ? Qu'est-ce qui est sublime ? La laideur et la beauté sont issues finalement de la même source. Naples incarne exactement ça. Maradona y est un saint ; ce qu'il y a de plus populaire est élevé au rang de divinité. C'est une ville de contrastes absolus : désordre et ornements baroques, soleil et obscurité, laideur et beauté côte à côte. On parlait beaucoup de baroque réaliste ; il suffisait de poser la caméra pour que le baroque advienne. L'adolescence a quelque chose de cet ordre : des corps pas tout à fait finis, des visages qui continuent de grandir. Au cadre, il s'agissait d'être attentif à la photographie sans jamais être trop précieux, garder ce sentiment que les choses sont belles presque de facto, sans les forcer. À accumuler le sublime, on finit par trouver l'écœurement. C'est cet engloutissement qui m'intéressait.

ET LA QUESTION DE L'HOMOSEXUALITÉ PAR AILLEURS, QUI N'EST PAS VRAIMENT UN ENJEU DANS LE FILM, NE CRÉE PAS DE CONFLIT.

Effectivement, c'est vraiment une chose à laquelle je tenais. J'avais très envie de ce personnage singulier qui est viril, qui aime le foot. Nous avons beaucoup discuté avec Colas Quignard qui joue Toni. Je lui ai parlé d'*Un après-midi de chien* de Sidney Lumet : plus un personnage est singulier, plus il existe, plus il est fort. Dans nos discussions avec les jeunes, il y avait à la fois une grande conscience des rapports de genre et, parfois, une dissonance entre ce discours et ce qui était réellement vécu. Ils sont tiraillés par des représentations encore imprégnées de misogynie et de rapports de pouvoir. Ils ont plus d'outils que nous à leur âge, mais n'en sont pas moins en prise avec des violences — ils les nomment seulement différemment. Beaucoup de jeunes filles se disaient homosexuelles ou bisexuelles, bien plus qu'à mon époque. Cela m'intéressait de représenter une jeunesse plus fluide dans son rapport au genre, et de faire de James un personnage trouble, androgyne, du côté du pouvoir, mais étranger à toute



virilité archaïque. La dynamique d'oppression au sein du groupe ne se focalise d'ailleurs pas seulement sur l'orientation sexuelle, mais sur qui est cool, qui ne l'est pas, qui a les codes. C'est indémodable. C'est un âge où l'on a simultanément la sensation que tout est déjà déterminé et que tout reste encore possible. Ce temps-là est court, et il est très émouvant à observer. Nous avons aussi assisté à une discussion politique entre élèves et ce qui frappait, c'était la façon dont ils parlaient de choses qui les concernent directement avec une distance, presque une arrogance et une naïveté propres à leur âge, comme s'ils n'étaient pas encore tout à fait dans le monde.

DANS LA SCÈNE DE LA GLACE, UN PERSONNAGE AFFIRME QUE SI QUELQU'UN A RESSENTI DU RACISME, ON N'EST PLUS DANS L'HYPOTHÈSE — QUE LE RESSENTI FAIT PREUVE. C'EST UNE OBSERVATION TRÈS CONTEMPORAINE, PRESQUE UN MANIFESTE.

Oui c'est affirmer qu'à partir du moment où une sensibilité est heurtée, ça existe. Si une personne racisée dit qu'il y a du racisme, il y a du racisme, point. C'est quelque chose qui traverse profondément notre monde contemporain et une partie de cette génération : écouter la parole des personnes concernées, arrêter de s'illusionner. Aujourd'hui, la question du racisme se déploie en France avec une clarté effrayante. On ne voulait pas contourner ça. C'était très important pour moi que les personnages parlent de politique. On a pu me dire : « c'est drôle, ils sont intelligents » — mais la politique pétrit notre vie, tout le monde en parle, tout le temps, et c'est très peu représenté au cinéma, surtout chez les jeunes. Ce sont des personnages qui prennent conscience de leur place dans une histoire européenne, coloniale, patriarcale. Bourdieu, par exemple, ce n'est pas venu de moi, c'est Lou-Ann, qui joue Constance, qui l'a cité. Ce sont des choses dont les jeunes s'emparent via leurs lectures, les réseaux sociaux, une culture scientifique largement vulgarisée.

DANS LA SCÈNE DE LA CHAMBRE, SUZANNE SORT DU LIVRE QU'ELLE EST EN TRAIN DE LIRE POUR S'INTÉRESSER À L'HISTOIRE QUI EST EN TRAIN D'ÊTRE RACONTÉE. EST-CE QU'IL Y A ICI CETTE IDÉE AUSSI DE METTRE SUR UN PIED D'ÉGALITÉ UNE CULTURE DITE LÉGITIME, INSCRITE DANS L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE, ET UNE AUTRE CONTEMPORAINE, EN TRAIN DE SE FAIRE ?

Cette scène est très importante pour moi, elle rend hommage à l'intelligence des jeunes filles. Je me suis beaucoup construite en parlant avec mes amies adolescentes. Les chambres de jeunes filles sont des espaces où les choses se disent et se révèlent. Je voulais prendre le contrepoint de ce qu'on imagine comme de simples discussions sans grand intérêt, et en montrer la profondeur. La culture officielle convoquée dans cette scène est aussi une culture du viol, du meurtre, pétrie de misogynie. Ce qui se construit dans cette chambre, ce sont les différentes facettes du patriarcat et les chemins vers une émancipation. Elles ont chacune leur point de vue, mais se rejoignent sur une même oppression. Se dévoiler rend plus intelligent, plus sensible, provoque de l'empathie et c'est encore quelque chose d'extrêmement genré. Il y a toujours eu un mépris pour ces récits. Dans la scène, ce sont des

jeunes filles qui parlent d'un garçon. Je me suis évidemment interrogée sur ça, j'ai pensé au test Bechdel. Mais justement je voulais montrer que des filles qui parlent d'un garçon c'est différent, c'est complexe. Formellement, je ne voulais pas les montrer proches physiquement, enlacées, avec de la musique. Je voulais prendre le contrepoint de ce que l'on pouvait attendre. Chacune est dans son lit, il y a de la distance, les mots sont posés très clairement.

COMMENT S'EST DÉROULÉ LE MONTAGE ?

La première version du film faisait quatre heures. Dès que j'ai vu l'ours monté par Guillaume Lillo, j'ai su que le film était là. Toute la complexité était de maintenir une certaine durée pour que chaque personnage existe, que la densité de temps, de territoire et d'énergie soit préservée. Il fallait éprouver le temps, puisqu'un voyage de cinq jours peut sembler une vie. Avec Anne, nous n'avions pas de manuel. Je n'imaginais pas une structure par chapitres mais plutôt partir en digression. *Les Roseaux sauvages* de Téchiné a été très important : c'est un film très libre dont j'ai analysé la structure des dizaines de fois. Au montage, Guillaume et moi avons beaucoup parlé de Pialat et Cassavetes, des cinéastes du temps présent, dans une volonté de réalisme, il ne fallait pas être exhaustif, il fallait accepter l'ellipse. On a d'abord élagué ce qui était trop informatif; le film n'avait pas besoin de psychologie expliquée, il fallait donner à sentir une lumière, une météo à la manière des impressionnistes. Chez Pialat, on sent les traces, les coups de peinture, les bizarreries ; les choses sont un peu tordues, et c'est précisément ce qui donne le sentiment que ça a existé, presque comme un souvenir. C'est d'ailleurs Pierre, la co-cheffe opératrice, qui avait cette intuition : le voyage était déjà un souvenir. L'autre enjeu était l'équilibre entre scènes collectives et scènes individuelles. Le film est une sorte de fleur dont chaque personnage est un pétale. La grande question : comment affirmer très vite la trajectoire de Toni pour pouvoir ensuite digresser avec Suzanne, partir avec Mercier ? Pendant longtemps, la première partie dérivait d'une errance à l'autre. C'est la création d'un nouvel écho autour des photos qui a permis de faire sentir l'arrivée de la menace.

AVEZ-VOUS IMAGINÉ À UN MOMENT UNE AUTRE FIN POSSIBLE AU FILM ?

Non, parce que je voulais raconter un suicide, pour essayer de comprendre ce qui me paraissait à la fois terriblement commun et profondément absurde. C'est au début le principe de l'ordalie qui a guidé ma réflexion : au Moyen Âge, on faisait traverser le feu aux accusés pour laisser les dieux décider de leur culpabilité. C'est le même principe que la roulette russe. L'adolescence est pleine de ces conduites ordaliques, qui sont une manière de venir tester les limites de sa propre existence et de la société. Durkheim parle du suicide comme d'un fait sociologique qui échappe en partie à la liberté de l'individu, pris dans des forces sociales qui le dépassent. Il y a quelque chose d'insondable dans ce passage à l'acte et les causes ne sont là que pour pousser un individu à prendre son rôle social. Toni est à un tel point d'illégitimité qu'il convoque d'autres forces pour décider à sa place. Ce qui est tragique, c'est qu'elles viennent lui confirmer qu'il n'a pas le droit d'exister.

LA MUSIQUE EST TRÈS HÉTÉROGÈNE DANS LE FILM, ON PASSE DE SATIE À DES CHANSONS NAPOLITAINES, PUIS À THEODORA.

Satie est arrivé tôt, dès l'écriture. L'interprétation à la trompette convoquait le romanesque, un imaginaire de cinéma italo-américain — Scorsese, le *Parrain* — comme une promesse de récit pour ouvrir le film. Avec Paul, l'ingénieur du son, et Hippocampus, les superviseurs musicaux, on a construit la bande-son ensemble. Je voulais des musiques napolitaines ; là-bas, tout le monde chante dans la rue, c'est fondamental. Je voulais aussi de la musique contemporaine, celle que les jeunes écoutent vraiment. On a eu de la chance avec Theodora : c'était il y a un an et demi, elle n'était connue que sur TikTok. Certains choix musicaux sont liés aux personnages : Maria Violenza, du punk sicilien que j'aime beaucoup, est la musique que Suzanne écoute dans le bus — quelque chose d'enragé, de chaotique, qui exprime très littéralement son intériorité. La musique du rêve a été composée par mon frère : une longue plainte de violoncelle et de viole de gambe. J'aimais que l'éventail musical aille du profane au sacré, du baroque au très contemporain, et que le film soit ancré dans une temporalité précise. Dans vingt ans, on se dira que c'est un film de 2025 — parce qu'il y a Theodora et Meryl. Cette idée vient de la collection *Tous les garçons et les filles de mon âge*, avec sa contrainte de n'utiliser que la musique de l'époque racontée.

COMMENT NAVIGUEZ-VOUS ENTRE VOS FILMS ET CEUX POUR LESQUELS VOUS ÊTES CHEFFE OPÉRATRICE ? COMMENT CES DEUX ACTIVITÉS SE NOURRISSENT-ELLES L'UNE L'AUTRE ?

Mon métier de cheffe opératrice m'apporte énormément. C'est de la pratique — faire ses gammes — mais aussi une autre temporalité, une façon de comprendre comment le cinéma fonctionne depuis l'intérieur, en rencontrant des fabrications très différentes. La mise en scène, c'est beaucoup de joie, mais aussi beaucoup de doute et de souffrance. Dans ma pratique de cheffe op, il y a plus de légèreté, quelque chose de ludique, qui me permet de réfléchir à comment on articule un imaginaire par des images et des sons. Me plonger dans les récits des autres est un vrai plaisir auquel je n'ai pas envie de renoncer. Ça me permet aussi de déconstruire l'idée du génie. Virginia Woolf disait que quand une femme se met à écrire, c'est parce qu'une autre femme a écrit avant elle, qu'un texte contient toute l'histoire de celles qui ont écrit avant, et que le génie n'existe donc pas. Je crois profondément que l'œuvre est toujours foncièrement collective. J'aime ne pas toujours occuper la même position, ne pas rester dans le confort lié à la position de cinéaste.



LISTE ARTISTIQUE

Madame Mercier ... Antonia Buresi
Toni ... Colas Quignard
James ... Mitia Capellier-Audat
Suzanne ... Suzanne Gerin
Amaury ... Rouge Isaac
Angela ... Hadya Fofana
Constance ... Lou-Ann Le Glorennec
Chamathka ... Chamathka Warahena
Cherazade ... Cherazade Hammedi
Étienne ... Camille Ménard-Harnish
Hugo ... Gustave Tersiguel
Jean-Eude ... Mathéo De Carlo
Juliette ... Alma Polgar
Mariam ... Mariam Bouras
Pauline ... Léonilde Moucheroud
Madame Paquin ... Emmanuelle Lafon
Rose ... Lila Latronche
Rebecca ... Anna Heckel
Safia ... Romaïssa Taleb
Salim ... Djimo Salim Nassokho
Sarah ... Kessy Mendy
Younes ... Youssef Ben Hadj Amor

LISTE TECHNIQUE

Un film de ..... Marine Atlan
Produit par ..... Inès Daïen Dasi
Scénario ..... Marine Atlan
Anne Brouillet
Coproduit par ..... Angelo Barbagallo
Productrices associées ..... Yaël Fogiel
Laetitia Gonzalez
Casting ..... Julie Sokolowski
Alicia Cadot
Avec la collaboration de ..... Adele Gallo
Julia Canarelli
Image ..... Pierre Mazoyer
Marine Atlan
Son ..... Paul Guilloteau
Décors ..... Anna Le Mouël
Montage ..... Guillaume Lillo
Costumes ..... Francisco Terra
Assistanat mise en scène ..... Anaïs Couette
Scripte ..... Manon Verdeil
Production exécutive ..... Garance Cosimano
Direction de production ..... Clélia Koothan
Production exécutive Italie ..... Lorenzo Lattanzi
Direction de production Italie ..... Maria Raffaella Faggiano
Lumière ..... Manon Corone
Machinerie ..... Marie-Anouke Cougnon Vilain
Montage son ..... Paul Guilloteau
Grégoire Chauvot
Mixage ..... Clément Laforce
Etalonnage ..... Gadiel Bendelac
Pierre Mazoyer
Direction de post-production ..... Léa Wisniewski

Une production ..... Les Films du Poisson
Une coproduction ..... Arte France Cinéma
Bibi Film TV
Avec le soutien du ..... Centre National du Cinéma
et de l'Image Animée
Avec le soutien de ..... Eurimages - Council of Europe
Avec le soutien essentiel de ..... Canal+
Avec le soutien du ... Fonds de coproduction France-Italie
Fonds pour les coproductions minoritaires
Fonds pour le développement des investissements
dans le cinéma et l'audiovisuel
Avec la participation de ..... Ciné+OCS
Avec la collaboration de ..... Regione Campania
et de la ..... Film Commission Regione Campania
Avec le soutien de ..... La Fondation Gan pour le cinéma
Avec le soutien de ..... Ciclic-Région Centre-Val de Loire
en partenariat avec le CNC
Distribution France ..... Tandem
Ventes internationales ..... mk2 Films