

SEMAINE
DE LA CRITIQUE
CANNES



LES FILMS VELVET PRÉSENTE

LEA SEYDOUX

BELLE EPINE

UN FILM DE REBECCA ZLOTOWSKI



SEMAINE
DE LA CRITIQUE
CANNES



LES FILMS VELVET PRÉSENTE

LEA SEYDOUX

BELLE EPINE

UN FILM DE **REBECCA ZLOTOWSKI**

AU CINÉMA LE 10 NOVEMBRE

durée 80 mn

Presse : matilde incerti
Tél. 01 48 05 20 80 – matilde.incerti@free.fr

Pyramide Distribution
5, rue du Chevalier de Saint-George, 75008 Paris
Tél. 01 42 96 01 01
distribution@pyramidefilms.com

1

Synopsis

Belle Epine

Prudence Friedman a 17 ans.

Soudain livrée à elle même dans l'appartement familial, elle rencontre *Marilyne*, une frondeuse du lycée qui lui fait découvrir le circuit sauvage de Rungis, où tournent dangereusement grosses cylindrées et petites motos trafiquées.

Fascinée par la bande du circuit, *Reynald*, *Franck* et les autres, *Prudence* tente d'y gagner sa place, en essayant de faire passer sa solitude pour de la liberté.

2

Entretien avec

Rebecca Zlotowski

Propos recueillis par Fabien Gaffez

Rebecca Zlotowski est née en 1980 à Paris où elle vit. Normalienne, agrégée de lettres modernes, elle entre à la Femis au département scénario où elle co-écrit avec Cyprien Vial le court métrage *Dans le Rang*, prix SACD à la quinzaine des réalisateurs 2006, collabore avec Antoine d'Agata (*Aka Ana*, long-métrage), et fait la rencontre déterminante de Teddy Lussi Modeste, dont elle a co-écrit le premier long-métrage, *Jimmy Riviere*.

Frédéric Jouve des films *Velvet* repère son projet de fin d'études : *BELLE ÉPINE* est leur premier long-métrage.

Quand, comment et pourquoi le désir de faire du cinéma est-il né en vous ?

Je ne me souviens pas d'un événement précis. C'est plutôt l'intérêt pour le récit, la lumière et les sons et la certitude de n'être jamais complètement seule en fabriquant un film qui m'ont amenée logiquement des lettres au scénario, puis à la réalisation.

Un premier tournage de Rebecca Zlotowski, ça donne quoi sur le plateau ?

On a tourné au Havre, une ville secrète en bord de mer, qui semblait s'endormir avec nous et se réveiller pour nous. C'était excitant, nocturne, concentré. Je mettais souvent de la musique sur le plateau . Ça nous donnait de l'appétit.

Vous embrassez d'un même élan une carrière de scénariste et de réalisatrice. Quel est, selon vous, l'auteur principal d'un film ?

Quand j'ai commencé le film, les gens me félicitaient comme si j'avais passé la démultipliée, de simple scénariste à réalisatrice qui serait le sommet de la pyramide. Je ne vois pas vraiment les choses comme ça, chercher une hiérarchie, c'est aller contre la nature collégiale du cinéma, où on communautarise nos compétences pour fabriquer un film, tout en se mettant au service d'une vision. L'impulsion peut venir d'un producteur, d'un acteur, tout dépend de la nature du film, mais en France il me semble difficile d'échapper à notre tradition des auteurs-réalisateurs, donc la question se pose à peine pour nous. A chaque étape de la fabrication du film, j'ai rencontré des

interlocuteurs qui font récit, des co-auteurs, au scénario bien sûr, mais aussi au casting, à la musique, au décor, la lumière.

Les portraits de jeunes filles appartiennent à une longue tradition de la littérature, de la peinture et du cinéma français. Comment vous inscrivez-vous dans cette tradition ?

J'ai une image composite de la tradition que vous évoquez, pas exhaustive. J'aime les blasons et les portraits, et c'est vrai que les films qui me touchent font chacun émerger une figure, au sens fort : un visage et une posture morale. En ce sens j'aime imaginer que BELLE ÉPINE n'est pas seulement le portrait d'une jeune fille, mais le portrait d'une fugue, d'une aventure et d'une certaine vitesse propres à la jeunesse. Dans l'écriture du film puis sa fabrication, des centaines d'images, de textes et de musiques sont convoqués, effleurés pour communiquer entre nous, ou carrément inconscients. Le seul tableau que j'ai fait circuler sur le plateau concernait les motards du circuit, c'était la leçon d'anatomie de Rembrandt et je me suis amusée à construire le plan où Reynald change son pot d'échappement vraiment à partir du tableau.

Tout ce qui a du sens pour le film est bon à prendre, puis à effacer.

Dans le jeune cinéma français, on remarque une nette influence du cinéma de Pialat, mais aussi de Téchiné et d'Assayas ? BELLE ÉPINE semble s'inscrire dans cette «école», tout en affichant une très forte personnalité. Comment vous situez-vous par rapport à cette histoire-là du cinéma français ?

Je ne revendique ni ne récuse cet héritage. Je ne peux parler que du cinéma de Pialat, que j'aime passionnément, parce que je ne connais pas bien les films de Téchiné ni d'Assayas. Même si Pialat construit des émotions qui ne me sont pas toujours familières, l'hystérie ou le dysfonctionnement familial, j'y reconnais peut-être une apparente désinvolture dans les enjeux dramatiques du

scénario et une attention aux corps, avant le cadre. Un cinéma de tropismes. Je ne sais pas.

BELLE ÉPINE gagne sur les deux fronts essentiels du récit cinématographique : les corps et l'atmosphère. Comment avez-vous travaillé avec vos acteurs ? Léa Seydoux trouve ici le plus beau rôle de sa jeune carrière...

Il faudrait avoir le temps de parler de chaque personnage, chaque comédien, avec qui le travail est différent.

Léa est de tous les plans: ça laissait peu de place pour d'autres personnages, peu de scènes et peu de dialogues pour eux. Le premier travail était donc de les trouver, avec un corps et une prosodie, une façon de parler, de marcher déjà pleines de fiction, un arrière-monde.

Agathe Schlenker a une démarche terriblement émouvante, Nicolas Maury une diction unique. J'ai toujours cherché à radicaliser ce qui dépassait, pas à le raboter : on voit beaucoup Agathe marcher, et beaucoup Nicolas parler.

Pour Léa, c'est différent car je n'ai rencontré qu'elle pour le rôle : j'ai décidé tout de suite que ce serait Prudence et ce pari était déjà le début de notre collaboration, d'une responsabilité mutuelle. La difficulté pour construire Prudence, c'était l'apparente inexpressivité, l'immense intériorité du personnage : il a fallu tout exprimer puis tout effacer. Léa était la bonne personne.

C'est aussi pour ça que j'ai cherché à travailler avec des comédiens, pas des non-professionnels qui auraient peut-être été plus proches de l'âge du rôle. Leurs rôles d'avant, ça me plaisait, comme des pellicules à faire tomber, desquamer. Ça ne m'intéresse pas de façonner quelqu'un, je n'ai pas le fantasme d'un pygmalion, je veux qu'on trouve ensemble des idées et des émotions, qu'on travaille ensemble.

Enfin, j'avais conscience que c'était la dernière fois que Léa pourrait jouer une lycéenne à l'écran : cette urgence, ce caractère unique étaient en soi un projet de cinéma qui servait le film, dont le sujet est la disparition et ce qu'on en fait. Cela participait de notre excitation commune.

BELLE ÉPINE est à la rencontre du «réalisme social» à la française et du film de genre américain, avec une incursion dans le fantastique : il s'agit à la fois du portrait très réussi d'une jeune fille à la dérive après la mort de sa mère, mais aussi de la découverte d'un monde parallèle. Aviez-vous conscience de cette partition stylistique avant de tourner ?

On coexiste avec les souvenirs des films qu'on a aimés, nos goûts et notre imaginaire collectif, national. Je suis contente que vous releviez cette partition, car j'ai autant aimé Pialat, Rozier et Sautet que les teen movies américains, ceux de la fin des années 70/début des années 80, *Foxes*, *Risky Business*, ou ceux des années 90 qui sont les films générationnels de mon adolescence, *Kids*, *Elephant*. J'ai beaucoup pensé à Jodie Foster dans ses premiers films quand j'écrivais BELLE ÉPINE. Je comptais même lui proposer un rôle, puisqu'il est question d'un fantôme à un moment du film, et que sa seule présence dans l'industrie de ce film français à petit budget, c'était littéralement une apparition. Je retenais de ses rôles d'adolescente un rapport volontaire au monde, dans des films où des bandes peuvent conduire une voiture à 16 ans pour vivre entre elles, dans leur communauté, des histoires à leur échelle, alors que les films français sur l'adolescence entrent vite dans des thématiques familiales, dysfonctionnelles. Ce n'est pas le même paysage, les mêmes distances : dans BELLE ÉPINE, tout est loin de tout, il faut traverser une forêt pour arriver au circuit. Ces distances étaient importantes pour moi.

Je crois que les motos et le circuit du film sont arrivés pour cette raison : des adolescents qui ont leur propre moyen de locomotion. Dans le cœur de Prudence comme au circuit on croit maîtriser sa machine, mais c'est une indépendance malade, trompeuse, dont il faut s'affranchir.

Le film se déroule à la toute fin des années 70. Vous ne jouez jamais la carte «musée d'une époque» ni celle de la reconstitution à outrance. On sent néanmoins l'esprit de

l'époque. Qu'est-ce qui a dicté la direction artistique ?

Ce circuit de Rungis a réellement existé à la fin des années 70 en France. Des adolescents s'y tuaient dans l'indifférence générale : ça arrangeait tout le monde que les blousons noirs soient en banlieue. C'est ça qui au départ a dicté l'époque du film, qui reste volontairement indéfinie. J'ai tout de suite compris qu'une reconstitution n'était pas souhaitable, je suis née en 1980 et je n'ai pas connu cette époque, je l'ai rêvée. Le film ne se situe ni dans les années 70, ni les années 80, ni aujourd'hui, il est « avant », comme dans la mémoire. C'est un récit à la première personne et à l'imparfait, qui est un beau nom pour un temps quand on y pense.

J'avais profondément envie d'installer entre le film et moi une génération, pour m'intéresser davantage au trajet émotionnel des personnages et m'affranchir de l'aspect documentaire d'un film avec des adolescents aujourd'hui. En ce sens, BELLE ÉPINE n'a pas de dimension politique : avec le chef décorateur et le directeur artistique - biographe du film, un poste auquel je tenais beaucoup - nous avons travaillé à retrancher plus qu'à ajouter des éléments au cadre. Il fallait effacer pour ne garder que ce qui servait le trajet des personnages. C'est ça qui m'intéressait aussi - et débarrasser, puisqu'au cinéma on peut le faire, le paysage urbain de tout ce qui nous agresse, qui n'a pas de sens, et qu'on subit.

3

Entretien avec

Léa Seydoux

Propos recueillis par Claire Vassé

Quelle a été votre réaction à la lecture du scénario de BELLE EPINE ?

J'ai été émue par la part autobiographique du film, même si Rebecca brouille les pistes, notamment en plaçant le film dans les années 80, qui n'est pas l'époque de son adolescence mais de sa naissance. Je connaissais déjà un peu son travail. J'avais une immense confiance.

C'est aussi l'envie de Rebecca qui m'a donné envie de faire ce film, malgré la différence qui me séparait de l'âge du personnage.

Comment vous êtes-vous approprié le rôle de Prudence, qui est de tous les plans ? Est-ce que cette responsabilité vous a fait peur ?

J'ai été particulièrement habitée par ce personnage. Il m'a touchée, je le ressentais extrêmement, comme s'il existait vraiment, sans doute aussi parce que j'y projetais un peu de Rebecca. J'étais très réceptive à ses indications. J'y suis allée comme on va à la guerre, en soldat ! Prudence ne dévoile pas ses sentiments, et ce genre de personnage est difficile à construire parce qu'il faut faire passer beaucoup en montrant peu.

Quelles étaient les indications de Rebecca Zlotowski sur le plateau ?

Elle voulait que le film soit toujours en mouvement, que l'on suive Prudence, que l'on soit dans sa tête. Elle voulait tout le temps qu'il y ait du souffle, du corps, de la vie. De l'émotion. Au fur et à mesure du film, ma détermination a fait place à un sentiment très étrange, effondré, à fleur de peau, qui servait le film.

Comment avez-vous préparé votre rôle ?

L'épreuve que relate le film est très intime : c'est dur de s'y projeter quand on ne l'a pas vécue. Rebecca m'a fait lire deux textes : le *Journal de deuil* de Roland Barthes, qui écrivait comme si cela pouvait apaiser un peu sa souffrance, et un passage de *La recherche du temps perdu*, «les intermittences du cœur», où le narrateur prend conscience de la mort de sa grand mère. Mais c'est surtout nos discussions avec Rebecca qui m'ont guidée.

Prudence est dans un no man's land émotif, il lui est difficile d'exprimer ses émotions, elles ne sortent pas. Je crois que c'est propre à la jeunesse de ne pas trop parler du deuil, de ne pas vouloir le faire exister. Quand j'avais 17 ans, j'avais dit à une prof de français : « Je ne comprends pas pourquoi vous dites que la mort est un sujet grave. » Quand mon grand-père est mort, je l'imaginai en paix.

Mais au-delà de cet épisode, qui est le secret du film, on parlait avant tout de la liberté que ça lui donne, son appétit de vie: tout d'un coup, elle peut être seule chez elle, jouir de cette indépendance, cette toute-puissance apparente.

Elle « profite » de cet appartement mais c'est aussi sa manière de faire face à l'absence de sa mère, contrairement à son père et sa sœur.

La société voudrait la faire se sentir coupable, lui imposer la manière dont elle doit ressentir cette épreuve, mais elle a ses émotions à elle. Elle est plus attirée par le soleil que par la lune, elle perçoit le deuil tout en restant du côté de la vie. Elle est totalement dans le présent et découvre des émotions propres à l'adolescence, une certaine vitesse : son amitié avec Marilyn, ses histoires d'amour avec les garçons, la puissance érotique des motos qu'ils conduisent, leur liberté, leur bande.

Et son rapport à la sexualité ?

C'est un peu comme son rapport au deuil : elle se donne sans réflexion intellectuelle, sans calcul, sans mesurer

ce que ça représente. Il n'y a pas d'enjeu énorme pour elle dans la sexualité. Ça n'est pas un cadeau. Elle n'est plus vierge. C'est juste un moyen de diversion, et une recherche de sensations. Il n'y a pas de gravité en elle mais une profonde mélancolie.

En quoi les rencontres qu'elle fait l'aident à avancer ?

Parce qu'elles lui font éprouver ses limites. Marilyn, c'est la chaleur dans la bande. La mère de Franck, c'est la chaleur maternelle. Elle l'enveloppe de douceur, lui signifie qu'elle n'est pas seule, qu'elle comprend ce qu'elle ressent.

Quand le sentiment d'abandon ou de solitude est très fort, je suis comme Prudence : j'ai tendance à aller vers les autres et chercher de la chaleur. Tout le monde le fait, je crois, mais c'est plus ou moins inconscient. Prudence sait exactement pourquoi elle va vers les autres, elle recherche une bande tout en s'en affranchissant.

Comment s'est fait le choix de votre apparence ?

Je voulais être coiffée simplement, sans artifice, avec seulement une queue de cheval. Et sans maquillage. Un vrai petit garçon.

Comme Rebecca, j'aime les personnages qui ne changent pas beaucoup d'habits durant un film, qu'ils soient comme des taches de couleur. Au départ, Prudence devait avoir deux tenues et au final, elle n'en a qu'une : c'est son costume.

Prudence vit dans le présent, elle est très peu dans l'introspection...

Elle est dans l'observation constante. C'est pour ça que je pense qu'elle a de l'avenir : elle ressent et voit les choses, elle n'est pas dupe. Elle traverse l'épreuve, c'est-à-dire qu'elle éprouve aussi beaucoup de choses. Quand je rêve d'elle, je lui imagine un destin assez formidable car les grandes douleurs forgent le caractère.

4

Liste Artistique

PRUDENCE FRIEDMANN
SONIA COHEN
MARILYNE SANTAMARIA
FRANCK
REYNALD
FREDERIQUE FRIEDMANN
DELPHINE
NELLY COHEN
MICHEL COHEN
DANIEL COHEN
GERARD
JEAN-PIERRE
SEBASTIEN

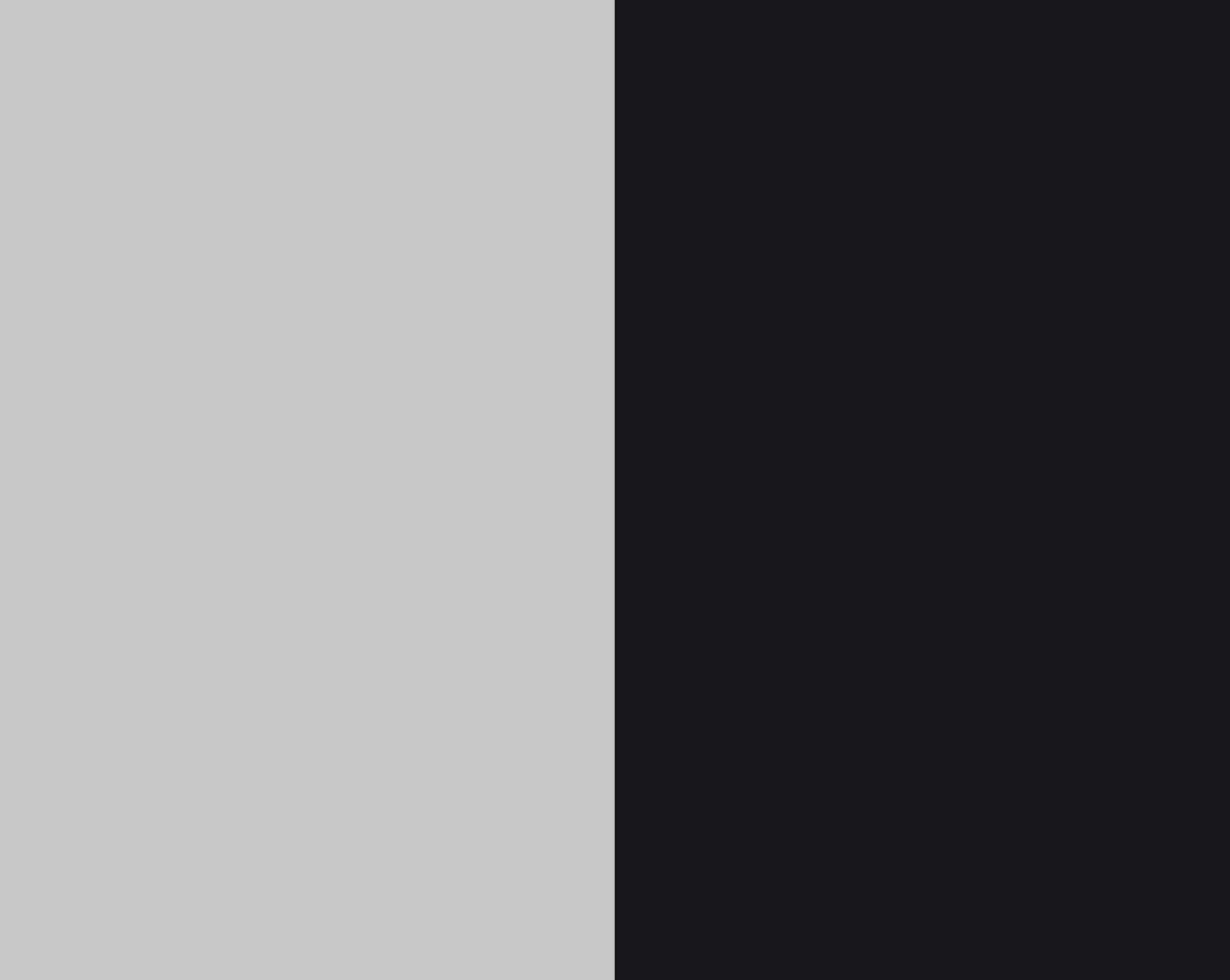
Léa SEYDOUX
Anaïs DEMOUSTIER
Agathe SCHLENCKER
Johan LIBEREAU
Guillaume GOUIX
Anna SIGALEVITCH
Marie MATHERON
Marina TOME
Carlo BRANDT
Nicolas MAURY
Michaël ABITEBOUL
Swan ARLAUD
Sébastien HADDOUK

5

Liste Technique

REALISATION
SCENARIO
Rebecca ZLOTOWSKI
Rebecca ZLOTOWSKI
& **Gaëlle MACE**
AVEC LA COLLABORATION DE
Christophe MURA
& **Marcia ROMANO**
DIRECTION ARTISTIQUE
CASTING
IMAGES
DECORS
MAQUILLAGE
COSTUMES
PRISE DE SON
MONTAGE IMAGE
MONTAGE SON & MIXAGE
Jean-René ETIENNE
Philippe ELKOUBY
George LECHAPTOIS
Antoine PLATTEAU
Sarai FISZEL
Isabelle KERBEC
Mathieu DESCAMPS
Julien LACHERAY
Julien ROIG
Vincent VERDOUX
MUSIQUE ORIGINALE
PRODUCTEUR
COPRODUCTEUR
AVEC LA PARTICIPATION DE
ROB
Frédéric JOUVE / LES FILMS VELVET
Frédéric NIEDERMAYER / MOBY DICK FILMS
Canal +
Centre National de la Cinématographie
CinéCinéma
AVEC LA SOUTIEN DE
La région Haute Normandie

France - 2010
35MM - Scope - Dolby SRD



PYRAMIDE
DISTRIBUTION