

BARNET PRODUCTIONS ET DULAC DISTRIBUTION
PRESENTENT

"UN WESTERN FASCINANT" LIBÉRATION



QUINZAINE
DES CINÉASTES
CANNES 2023

الثلاث الخالي

DÉSERTS

UN FILM DE FAOUZI BENZAÏDI

AU CINÉMA LE 20 SEPTEMBRE

Le cinéaste.com

FAOUZI BENZAÏDI avec FAOUZI BENZAÏDI, ABDELWAHED TOUFI, FAROU BEN HADJEL, DJALIL BRICQUE, MOHAMED CHOUH, NERVA RAHIL, ZOUHEIRA SAÏD, produit par SAÏD FAROUH BENZAÏDI, coproduit par ANTOINETTE COPPINARD et ALEXANDRE CHELLE, écrit par FAOUZI BENZAÏDI, le scénario réalisé par FAOUZI BENZAÏDI, scénario adapté par ANTOINETTE COPPINARD, images de FAOUZI BENZAÏDI, son PATRICK MENDEZ, ABDELRAZAK MADJIDJINE, LUC THOMAS, décors VERONIQUE CHABREZ, costumes CAPUCINE LANGREAU, montage FAROUZ BENZAÏDI et VERONIQUE LANGRE, une production BARNET PRODUCTIONS et TIKKI FILM, montage vidéo PRODUCTIONS ET ENTREPRISES 57 000, ce film a bénéficié du soutien du FONDS D'AIDE À LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE NATIONALE et du MAROC, avec le soutien de EURIMAGES, avec le soutien du CENTRE NATIONAL DU CINÉMA et de L'IMAGE ANIMÉE et de LA FILM EDUCATION SANITALE, avec le soutien de LAURENT AMAS et du MONDE DU CINÉMA et de L'IMAGE ANIMÉE, INSTITUT FRANÇAIS, coproduction avec ZDF ARTE, produit avec le soutien du FAKSHELTER DU GOUVERNEMENT FÉDÉRAL BELGE, via BELCA FILMS FLAND, avec le soutien de MOI FILM PRODUCTIONS, HAMBURG, SCHLESVIG-HOLSTEIN et de NORRMEIDA FILM, UNO MEDIEN GESSLSCHAFT, MUEBENSCHEN BREMEN ARBE, avec le soutien de FONDS IMAGE DE LA BRANCOPHONE, avec la production de AEPIC, THE APAR FILM FEST PARIS AND CULTURE, BENEVOLENT STONE avec le soutien de L'UNION PRODUCTION LUDAN FILM INSTITUTE, avec le soutien de L'UNION, distribution DULAC DISTRIBUTION



SYNOPSIS

Mehdi et Hamid travaillent pour une agence de recouvrement à Casablanca. Les deux pieds nickelés arpentent des villages perdus du grand sud marocain pour soutirer de l’argent à des familles surendettées…



ENTRETIEN AVEC FAOUZI BENSÂÏDI

Un mot sur le titre et son intrigant pluriel ?

C’est le titre d’origine. Dans ma tête, l’histoire démarrait dans cette marge urbaine d’un village marocain – comme un désert de la misère - avant de se poursuivre littéralement dans le désert. Il y avait aussi cette idée : il y a un désert pour chaque homme. Un espace nu où chacun se retrouve face à lui-même. Et enfin, c’est au pluriel car la vie de ces hommes est aussi un désert affectif.

Comment est né ce film ?

Les films naissent chez moi d’une capture photographique d’un moment. J’étais dans un hôtel à Marrakech, à l’heure du petit déjeuner. À côté de moi étaient assis deux hommes en costumes quasi identiques, chacun avec une mallette. Je n’entendais pas bien ce qu’ils se disaient mais leurs gestes étaient presque synchrones. Tout est parti de là. J’ai commencé à imaginer leur vie. Sont-ils dans la même chambre car ils n’ont pas assez d’argent ? Se sont-ils cotisés pour acheter une voiture ? Je commence à prendre des notes sans bien savoir où cela va me mener. Au début, je les voyais inspecteurs des impôts (rires). Quelque temps plus tard, marchant dans Casablanca, je vois une immense publicité pour une agence de recouvrement de crédits. Là, les choses commencent à vraiment se mettre en place. Le film était en train de germer.

Vous passez de la comédie burlesque à la tragédie abstraite. Presque mystique. Qu’est-ce qui vous attire dans cette cohabitation de genres très différents ?

D’abord, beaucoup de plaisir à travailler ces différents genres ensemble. C’est une sorte de broderie. Mon cinéma est toujours allé dans cette direction. Longtemps, je me suis demandé pour quelles raisons. Cela me vient sans doute de l’enfance. J’ai grandi dans une maison où ma mère incarnait la comédie, et mon père, la tragédie. Ma mère rigolait tout le temps. Face à un père qui avait la gravité de la vie. Tout pour lui était important. C’était un homme romantique dans son engagement politique, il est resté fidèle à ses idées de gauche mais il a abandonné le rêve de devenir politicien, il lui manquait la violence. Il transformait tout en rituels sérieux que ma mère allégeait avec sa dérision. J’ai grandi dans cette atmosphère et je retrouve cela dans mon écriture où je n’ai pas de mal à opérer des virages y compris à l’intérieur d’une séquence. Il faut dire que j’ai commencé au théâtre. J’avais une fascination pour les pièces de Shakespeare : un auteur capable de dépasser les limites des genres en osant insérer un personnage de bouffon dans la tragédie du Roi Lear.

Le film glisse du réalisme à l’abstrait…

Je joue sur une espèce de crête. J’aime que le surréalisme se superpose au réalisme. Qu’il naisse de ruptures. Comme par exemple, la scène où trois super héros sont assis à l’arrière de la voiture. Qui sont-ils ? Et puis, l’un d’entre eux décroche son téléphone et annonce à son interlocuteur qu’ils arrivent, qu’ils volent vers leur destination. Et là, on découvre qu’ils ont un boulot de merde dans un centre commercial.

On nous dit souvent au cinéma de veiller à la cohérence. Mais depuis quand la vie l’est-elle ? La deuxième partie du film m’a permis de nourrir cette incohérence qui est naturellement celle de nos existences. D’aller dans un monde d’avant la parole, hors du temps où les hommes, les animaux et la nature ne faisaient qu’un, vers le western et ses mythologies, sans l’imposer.

Pour autant le scénario ne s’égare jamais. Il est très précisément édifié…

Je prépare beaucoup le scénario, la construction du récit ou encore le découpage pour me permettre au final davantage de libertés. Comme la musique, il faut que le socle soit solide pour que l’inattendu trouve sa place au tournage. J’aime, par exemple, que certains signes reviennent, comme des échos.

Le film s’ouvre sur une carte que deux bonhommes tiennent sur un bord d’autoroute. Je raconte leur histoire mais je préviens d’emblée les spectateurs que s’ils veulent rentrer dans le film, il va falloir qu’ils laissent, comme nos héros, la carte s’envoler. Plus tard, la carte revient avec les migrants qui en dessinent une sur le sol. Oublions les cartes, les autoroutes et prenons les chemins de traverse ! De même pour les personnages, je construis tout en déconstruisant pour leur apporter plus de complexité. Ainsi cette séquence du séminaire d’entreprise avec la dirigeante de la société de recouvrement qui rassemble toutes les ambitions du film et son propos politique : le burlesque, le social, l’aspect graphique des images… Les pauvres contre les pauvres : les deux mecs comme tous les employés sont en situation de précarité et ils sont envoyés à l’attaque de gens encore plus en difficulté qu’eux. C’est l’ubérisation du monde. Jusqu’à ce qu’ils applaudissent à l’annonce de la disparition des cotisations sociales. Dans ma vie, j’oscille entre euphorie, rire et mélancolie profonde. C’est pareil dans le film.

D’où est venue l’idée de cette gamme chromatique des costumes ?

Au début, les costumes étaient d’un gris banal et identique. Et puis, je me suis dit qu’envoyer deux types dans le désert avec des costumes colorés pourrait provoquer une dissonance bienvenue. Une fois au bureau, ils prennent place dans le décor : l’un avec les bleus, l’autre avec les verts. Ce libéralisme violent se fait sous couvert de dehors sucrés. On envoie des gens vous assassiner mais ils sont habillés de couleurs vives, tutti frutti.

L’écriture a souvent recours aux ellipses…

J’aime laisser des trous car ça laisse la possibilité au spectateur de faire fonctionner son imagination. Il faut laisser circuler la matière entre son œil et ce qu’on lui montre. Pour la séquence finale, j’ai ainsi tenu à rester dans l’absence de réponse. Il y a deux ruptures et points de bascule dans le film. L’arrivée de l’évadé, qui entre dans le cadre à contre sens, change la donne, dans le récit comme dans la mise en scène… Il est né de mon désir de western. Puis, une séquence plus formelle, improvisée au tournage, où la voiture roule dans la poussière et disparaît dans cette matière brumeuse dont sont faits les songes.

Donner des lettres de noblesse à des plans considérés par la grammaire cinématographique dominante comme des plans de coupe banals, c’est mon engagement formel et esthétique qui rejoint l’engagement politique du film. De la première à la seconde partie du film, on s’éloigne petit à petit du bruit du monde.

Un exemple de cette variation de la mise en scène ?

Simplement dans ma manière de filmer les séquences de voiture des deux héros. A priori, c’est simple et banal, on pose la caméra et hop le tour est joué. Cependant, si on réfléchit au sens des choses, subitement, je modifie la mise en scène. Durant toute la première partie, je filme la voiture depuis l’extérieur, toujours. Dès que l’évadé monte avec eux, pour marquer cette rupture, la caméra rentre à l’intérieur et la prise de son change, car dès que l’ingénieur du son pose ses micros, il n’y n’a plus aucun son de route, on se retrouve coupé du monde. Lorsque la voiture passe aux mains de l’évadé, cette fois, je la filme par derrière, pour ajouter du mystère. On ne sait plus qui conduit ! Son histoire devient un récit oral qui se transmet au coin du feu. Une histoire dans une autre… J’ai adoré bâtir cette mise en abyme qui estompe les frontières entre les deux. Cette scène est d’ailleurs précédée par un plan où l’un demande à l’autre de lui raconter quelque chose qui fasse oublier. « Mais, les histoires », s’entend-il répondre, « nous rappellent toujours quelque chose » et dans la séquence qui suit, démarre le récit de l’évadé. On a débuté par le burlesque construit autour de deux personnages et on s’imagine que tout le film se fera avec eux. Pourtant, ils deviennent secondaires, s’effacent et laissent place à l’évadé , et on s’évade avec lui vers le merveilleux, l’enchantement.

La mise en scène marque son territoire de manière précise et néanmoins évolutive. Quels en étaient les enjeux ?

Je suis peut-être un peu extrême (rires) mais j’envisage la mise en scène au cinéma comme quelque chose de souverain. Cela ne m’empêche pas d’aimer mes comédiens, d’aimer les filmer. Mes films viennent d’eux. Mais j’aime que la mise en scène fasse son travail c’est-à-dire qu’elle prenne en charge une partie du récit. Le scénario existe mais il est éphémère. Ce qui compte c’est comment raconter des histoires. Presque plus que les histoires elles-mêmes. Même si je donne beaucoup d’importance aux personnages, à l’intrigue, à la construction. Le but ultime c’est vraiment que la mise en scène prenne tout cela en charge et construise du sens. Qu’elle dégage toutes sortes de perspectives autour du récit.

La première partie repose sur des plans à la symétrie très précise, néanmoins fissurée par un détail dans le cadre qui en rompt la rectitude… Les espaces m’intéressent. J’arrive instinctivement à placer la caméra à un endroit précis et pas ailleurs. Il y a quelque chose de géométrique et de mathématique dans mon approche. Mais je suis toujours conscient de la nécessité d’ouvrir des fenêtres et de laisser entrer la vie. Sinon, on tombe dans un cinéma glacial qui fige les personnages et risque de les étriquer.

Ces détails ne sont jamais surlignés. Vous ne faites pas d’inserts…

Non jamais. C’est une prise de risque parce qu’avec cette manière de faire, il faut qu’à un moment donné, tout fonctionne en même temps. Et arrive toujours un moment sur le tournage où avec beaucoup de bienveillance, on va me dire de me couvrir. De faire un plan d’amorce, de glisser un insert afin de pouvoir monter une autre prise. Et, ainsi, minimiser les risques. Mais je ne fonctionne pas comme cela. J’aime le pari que cela représente car cela donne à toutes et tous l’énergie d’y aller. J’ai conscience de jouer avec le feu mais je déprime si « je me couvre » car j’ai l’impression de ne pas croire à ce que je fais (rires).

En conséquence de quoi votre mise en scène repose principalement sur le plan séquence…

Ce n’est pas une théorie de cinéma. J’y vais naturellement. C’est ma manière de découper. C’est surtout un plaisir de cinéma pur avant tout. Cela vient aussi de ma passion pour les films de Welles, depuis l’adolescence. Pour le plan fixe, il faut organiser le rythme du plan,

trouver sa musique intérieure en orchestrant les entrées et les sorties de cadre. Ce que j’aimais déjà faire au théâtre, qui est l’essence du plan fixe. Si la caméra bouge, c’est dans le but d’aller chercher des éléments précis de la narration et insuffler à la composition d’ensemble un solo, comme un violon dans un orchestre.

Il n’y a presque aucun gros plan dans votre film.

Dès le départ je savais qu’il n’y en aurait quasiment pas et que je ne l’utiliserais comme valeur que pour un moment sublime. Les deux seuls gros plans du film sont réservés à l’évadé et à sa femme : deux personnages secondaires dont on célèbre la magnifique histoire amour ainsi. Imposer au spectateur qui est abreuvé de gros plans à longueur de journée, une sorte de diète, il doit ressentir physiquement l’irruption du gros plan dans le film. C’est le verre d’eau offert à l’assoiffé.

Vous tournez en scope. C’est en référence au western ?

Très vite, je me suis dit que c’était soit le scope, soit le 4/3, c’est intuitif mais je savais que je ne voulais pas de format intermédiaire. Le scope l’a emporté sur le carré car j’aime beaucoup ce qu’il offre comme possibilité sur la symétrie dont nous parlions. La manière dont il fait ressortir la petite distorsion, qui, grâce à ce format, prend une importance énorme à l’écran. D’ailleurs, le scope me semblait presque naturel pour filmer le désert et cette histoire, avec sa dimension presque cosmogonique, ses immenses espaces.

Comment travaillez-vous avec les acteurs à qui vous laissez, une fois le cadre posé, la responsabilité de faire vivre la scène sur sa longueur ?

Je demande beaucoup de préparations avant le film et des choses qui ne sont pas nécessairement liées au film lui-même. Je travaille en marge des personnages. L’amitié qui me lie aux comédiens me permet de les convoquer pour des séances de travail qui ne sont pas en rapport direct avec le scénario. Ce ne sont pas des répétitions mais des réflexions sur les à-côtés des personnages. Du coup, quand ils arrivent sur le plateau, ils sont chargés d’histoires qui ne sont pas dans le film. J’improvise aussi sur des histoires qui ne seront pas tournées. Pour Hamid et Medhi, j’avais envie qu’une vie antérieure préexiste au film. En revanche, au moment de la prise, je leur donne des indications tout en leur laissant une grande liberté dans le cadre. J’attends des propositions de leur part. Ils sont dans un cadre de cinéma précis mais dans lequel ils ont, je crois, beaucoup d’autonomie et de plaisir. Je connais si bien la musique intérieure du film qu’au moment du tournage, je peux me permettre de bifurquer. Le fait que je sois également acteur me fait accéder à un autre niveau. Il y a cette idée que nous sommes sur le terrain ensemble, dans un climat de confiance et d’initiatives mutuelles. Comme des musiciens, parfois, on est un quatuor, d’autres fois un groupe de rock, cela dépend du film qu’on est en train de faire.

Votre film possède une dimension politique à plein d’endroits. Comme aussi à l’occasion de la séquence à l’agence, avec cette femme qui laisse choir son voile…

Évidemment, mais ce n’est pas un étendard, je voudrais d’abord être regardé comme un cinéaste, j’ai l’impression que les films qui viennent de chez nous sont plus attendus sur le terrain du « sujet », des tabous vendeurs, que du cinéma. Je ne vends aucune idéologie. Mes films sont engagés, mais mon premier engagement est esthétique. C’est un engagement que de proposer aujourd’hui un cinéma avec ses ellipses, qui respecte l’intelligence du spectateur, qui choisit d’évoquer plutôt que de montrer. Et oui, j’ai voulu que ce film dise beaucoup sur la précarité, sur l’abandon de populations entières, les fractures territoriales, et sur le capitalisme qui broie nos vies, nos sentiments ainsi que nos émotions. Je ne fais pas cela car c’est une vague sur laquelle il serait « bon » de surfer. Non. C’est un océan que j’affronte, armé de ma passion pour le cinéma et ma foi en l’humanité, malgré tout.

Propos recueillis par Xavier Leherpeur

BIOGRAPHIE DE FAOUZI BENSÂÏDI

Metteur en scène de théâtre et acteur, Faouzi Bensaïdi réalise en 1997 son premier court métrage multiprimé, *La Falaise*. Puis, il coécrit *Loin*, avec André Téchiné. En 2000, il réalise deux courts métrages : *Le Mur*, présenté à la Quinzaine des Réalistes, et *Trajets*, primé à la Mostra de Venise. Son premier long métrage, *Mille mois*, reçoit le prix Le premier regard et le Prix de la Jeunesse à Un Certain Regard, à Cannes, en 2003. Suivront *WWW – What a Wonderful World* à la Mostra de Venise (2006), et *Mort à vendre*, Prix Art et Essai à la Berlinale en 2011, et *Volubilis*, présenté aux Giornate Degli Autori de Venise en 2017.

LISTE ARTISTIQUE

Fehd Benchemsi Hamid
Abdelhadi Taleb Mehdi
Rabii Benjhaile L'évadé
Hajar Graigaa Hadda/Yto
Faouzi Bensaïdi L'épicier
Nezha Rahil La patronne

LISTE TECHNIQUE

Réalisation Faouzi Bensaïdi
Scénario Faouzi Bensaïdi
Montage Faouzi Bensaïdi, Véronique Lange
Image Florian Berutti
Décors Véronique Sacrez
Son Patrice Mendez, Abderrazak Amouzoune,
Luc Thomas
Production Saïd Hamich Benlarbi (Barney Production)
Coproducteur Nicole Gerhards (Niko Films),
Sébastien Delloye (Entre Chien et Loup),
Mont Fleuri Production
Distribution Dulac Distribution

PRESSE

Karine Durance / durancekarine@yahoo.fr

DULAC DISTRIBUTION

Michel Zana / mzana@dulacdistribution.com
Alice Ormières / aormieres@dulacdistribution.com

PROMOTION

Charles Hembert / chembert@dulacdistribution.com
Mai-Linh Nguyen / mnguyen@dulacdistribution.com

PROGRAMMATION

Eric Jolivalt / ejolivalt@dulacdistribution.com
Nina Kawakami / nkawakami@dulacdistribution.com
Pablo Moll de Alba / pmolldealba@dulacdistribution.com
Perrine Chomard / pchomard@dulacdistribution.com