

MIRAK FILMS, LES FILMS DU VEYRIER ET NEW STORY
PRÉSENTENT

FAINÉANT·ES

UN FILM DE
KARIM DRIDI

2024 | FRANCE | 1H43

PRESSE

CLAIRE VIROULAUD

CLAIRES@CINESUDPROMOTION.COM

06 87 55 86 07

DISTRIBUTION

NEW STORY

CONTACT@NEW-STORY.EU

+33 182 83 58 90

**EN SALLES
LE 29 MAI**



SYNOPSIS

Nina et Djoul, copines inséparables, sont expulsées de leur squat. Elles reprennent alors la route à bord de leur vieux camion avec une soif de liberté et une seule obsession : faire la fête.

Rencontres impromptues, travail saisonnier, concerts, joyeuses subversions, quelques galères mais surtout beaucoup d'aventures rythment désormais la vie nomade de ces deux amies.



ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

Comment est né le film ?

Au départ il y a ma rencontre avec Faddo Jullian, qui joue Nina dans le film. Une actrice que je trouve vraiment extraordinaire. Je l'ai rencontrée en 2013 lors d'une master-class sur la direction d'acteur. Je me suis demandé d'où elle sortait. Elle ne ressemble à aucune autre actrice du cinéma français. Son corps, sa voix. Il y a vraiment un truc puissant chez elle. Elle s'est mise en rupture totale avec le conformisme qui façonne nos vies et notre place dans la société. Elle vit dans un camion avec ses chiens et son gars. J'ai eu immédiatement envie de faire un film avec elle. Et j'avais toujours en tête ces discours politiques qui ressassaient les fainéants, les sans-dents, les moins que rien etc... Je me suis dit, c'est Faddo. Je vais la suivre. Et pendant dix ans, j'ai creusé ce sillon.

Je dois avouer que les punks à chiens, je les regardais jusqu'alors du coin de l'œil. Je les évitais, je suis comme tout le monde. J'avais moi aussi une sorte de mépris à leur égard. Je me suis questionné sur ce mépris. J'ai eu envie d'aller voir un petit peu plus loin et de rentrer dans leur univers...

Le film a tout de suite été exclusivement féminin ?

C'est la première fois que j'écris avec une femme [Emma Soisson, également productrice].

C'est sûr que cela a eu une incidence sur mon regard. Je crois que c'est mon film le plus féminin. Les femmes ont toujours une importance dans mes films. Mais elles n'avaient jamais le premier rôle. Même dans «Hors-Jeu» où Rossy de Palma a un rôle

important, mais le partage avec un garçon. Je n'avais jamais fait ça. Et ça me terrorisait ! Je me demandais si j'étais légitime pour écrire un film uniquement sur des femmes. Qu'est-ce que j'allais bien pouvoir apporter, moi, là-dessus ? Mais Emma m'a assuré qu'avec ma sensibilité, ça allait le faire (rires)...

D'où-vient l'idée de ce tandem ?

Encore une fois, le point d'origine c'est Faddo. Ce corps, cette force, cette puissance, cette voix, ce regard. Et je rencontre .jU. (Djoul). Au départ, elle devait donner la réplique à Faddo. C'était juste un petit rôle. Elle n'avait jamais joué. Et on fait un essai et je découvre son naturel, quelque chose qui me plaît beaucoup. Emma a l'idée de faire de ces deux filles le duo central du film. Elles sont copines dans la vie, mais pas autant que dans l'histoire. Elles ne vivent pas ensemble. Elles sont chacune dans des régions différentes. L'idée de les réunir autour de cette sororité est devenue l'un des points de départ de l'écriture. L'amitié tient une place très importante dans ma filmographie. Et c'est assez naturellement qu'elle est devenue le moteur dramatique de cette histoire.

Quelle était l'envie de cinéma avec ces deux femmes ?

J'avais envie de faire un film solaire sur un sujet dur. Je voulais parler de ce monde, de ces gens qui vivent autrement. Notre regard sur eux est dur autant que l'image qu'elles et ils nous renvoient. Ils nous font peur. L'écriture s'est peu à peu articulée autour du côté très solaire de .jU. et du côté plutôt sombre de



Faddo. C'est une taiseuse. Alors que JU parle beaucoup. Le but était de créer une dynamique entre les deux.

Ces deux femmes ne jouent pas leur propre rôle mais des personnages...

Le naturalisme qui consiste à prendre des gens pour ce qu'ils sont, ça ne m'a jamais attiré. En revanche ce qui me passionne, c'est de partir du réel. Briser la frontière entre le documentaire et la fiction c'est ce qui m'intéresse. Le trajet entre une personne et un personnage me fascine. C'est avec cette dynamique que j'écris mes films. Quand je rencontre une personne, je me demande quelle est sa tessiture ? Quel est son éventail de jeu ? Quels sont les personnages qu'elle possède en elle ? On me parle souvent de la ligne de démarcation entre fiction et documentaire mais pour moi, ce qui compte avant tout, c'est de faire du cinéma.

Il n'y a aucun angélisme de votre part dans votre écriture. Au contraire, vous leur conférez une complexité, voire une certaine noirceur.

Faire un film sur les gentils marginaux n'aurait eu aucun intérêt. Je ne voulais pas porter sur elles un regard surplombant, rempli de pitié moralisatrice. J'ai cherché à déconstruire mon regard sur ceux que l'on nomme des marginaux, comme pour les mettre à distance. Mes deux héroïnes sont des femmes qui payent très cher le prix de leur liberté. Mais sans jamais se plaindre. Elles sont tout sauf victimes. Elles ont choisi leur mode de vie et l'assument pour le meilleur et pour le pire. C'est ce qui me plaît chez elles. Elles sont droites, elles sont fortes et dignes. Ce sont des femmes puissantes, à l'image de leur corps et de leur voix.

À un moment, Djoul repart dans sa famille. C'était important de la faire retrouver les siens ? Montrer son milieu d'origine ?

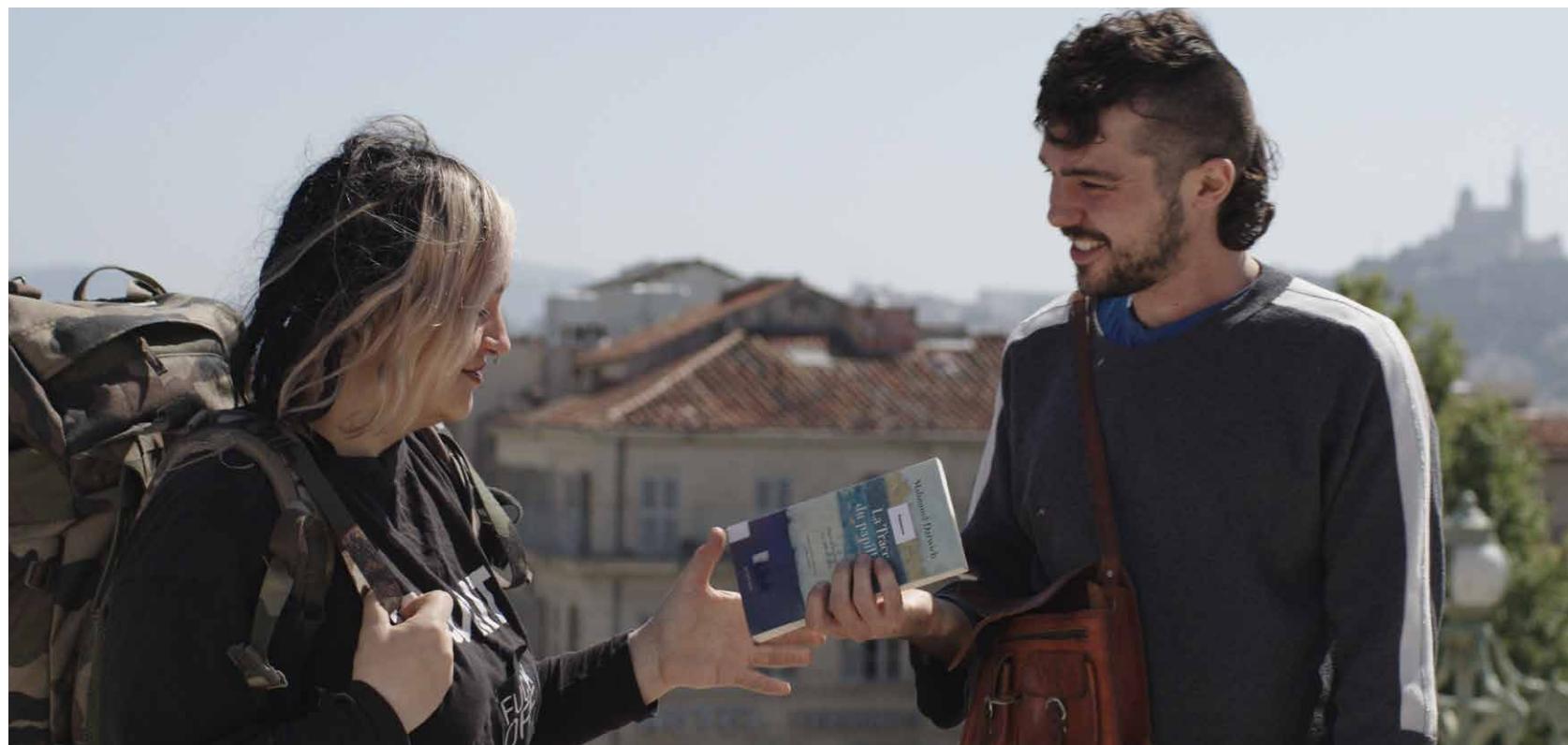
Entre mon immersion et les repérages, la période d'écriture s'est étalée sur plusieurs années. En plongeant dans ce milieu, j'ai rencontré plein de gens qui venaient d'autres mondes. Ils ne sont pas tous nés là-dedans. Certains oui, mais beaucoup viennent de classe moyenne. Faddo aurait pu avoir une vie plus dans la norme, plus conventionnelle mais il y a eu une rupture. Mes héroïnes ont des racines, des familles. Et c'est important de montrer ça pour qu'on puisse aussi s'identifier à elles. Elles sont proches de nous. Ça pourrait être notre fille, notre sœur... ou nous même ! Si c'est pour les regarder de l'extérieur, le film ne sert à rien. C'est ce qu'on a voulu exprimer avec cette histoire de retour aux sources. Parce que la rupture familiale existe dans tous les milieux. C'est universel. Il était important pour moi que le spectateur puisse avoir un point d'ancre, pour se rapprocher d'elles.

Le corps est central dans l'écriture et la façon de les filmer...

Là aussi j'ai dû déconstruire l'image que j'avais du corps de la femme au cinéma. En tant que mec, dans un film, je me dis que la nana doit être jolie. C'est complètement idiot, j'admet. Emma ne se privait pas de me dire que j'étais un vieux con (rires). «Pourquoi faut-il qu'elles correspondent à des canons de beauté ?» me demandait-elle. «Regarde, elles sont belles, elles sont puissantes, elles sont fortes». Une fois libéré de ce préjugé j'ai compris que mon film était aussi un geste politique. Même s'il n'est pas frontalement politique, il l'est dans son point de vue.

Comment le scénario s'est-il structuré ?

Pas de manière conventionnelle (rires). Nous avons fait du sur





mesure. Emma et moi avons écrit à partir de nos nombreuses rencontres. Nous avons fait énormément de repérages pendant près de trois ans. On filmait tout le temps et le soir on dérushait. C'est comme ça qu'on a vraiment commencé à écrire. Une écriture spécifiquement cinématographique, qui vient de nos rencontres, de nos essais réussis ou ratés. On écrivait trois mots sur un bout de papier, on improvisait. On essayait des choses en totale liberté, on cherchait. On a réécrit sans cesse et c'est ainsi qu'est né le scénario.

Pour ce film, l'idée, c'était de créer un scénario qui vibre au même rythme que nos deux héroïnes – libres, imprévisibles. Du coup, on s'est volontairement écarté d'une intrigue classique, avec des nœuds dramatiques attendus. On voulait que notre film respire la même liberté que Nina et Djoul.

Comment avez-vous procédé pour le reste du casting ?

Comme pour le scénario, on n'a pas écrit un scénario puis cherché les acteurs qui allaient incarner nos personnages. On a fait exactement l'inverse. Nous avons d'abord rencontré des gens et certaines personnes nous inspiraient plus que d'autres et nous donnaient le désir d'écrire des personnages pour eux. Quand je fais un film je plonge avec les gens. Je me refuse à les regarder de haut. Je m'efforce à trouver la bonne distance. C'est vraiment instinctif. Une chose est certaine, dans tous les cas je dois être avec eux, immergé dans leur vie. Je ne pourrais pas faire autrement. Mon choix ne se fait jamais en termes de gueule. C'est la voix d'une personne qui me touche en premier. Ce qui déclenche en moi un désir mystérieux que je n'explique pas. Mais pourquoi faudrait-il tout expliquer ?



La scène d'ouverture dans le fourgon de nuit immersive, pose d'emblée les enjeux de la mise en scène...

Du fait de notre manque de moyen je voulais que ma mise en scène se base sur l'utilisation du hors champ. Dans la séquence d'ouverture, quand elles sont enfermées dans le camion de police, la caméra est à l'intérieur, avec elles. D'emblée le film dévoile l'enjeux de sa mise en scène. Mon regard a choisi son camp, je suis de leur côté, avec elles. Toute la violence de la répression policière est refoulée dans l'espace du hors champ. On la sent à l'extérieur du fourgon de police sans avoir à la filmer intégralement et frontalement.

Elles, Nina et Djoul, donnent la temporalité du film. Vous n'explicitez jamais leur passé. Aucun flash-back ou explications. Vous êtes toujours dans le présent. C'est ça leur vie, une perpétuelle fuite en avant. Elles avancent sans jamais se retourner. D'où l'importance d'être dans l'instant présent. Bien sûr, on imagine qu'elles ont un passé. Mais je ne prends pas le spectateur par la main. Je n'explique pas. Je ne propose aucune explication psychologique des personnages (d'où l'importance des ellipses qui sont très présentes dans le film). Ce qui m'intéresse, c'est de les sentir, de les percevoir et de se dire : « ah ok, je suis peut-être différent d'elles, mais peut être qu'au fond de moi il y a aussi cette même aspiration à la liberté ». Il y a aussi peut-être une part d'enfance dans le film. Avec ce côté rêve un peu utopique de voyager, d'être libre de partir comme ça, où on veut, quand on veut et de vouloir faire la fête à n'importe quel prix.

Quelle a été la place de l'improvisation lors des prises de vue ?

C'est une question qui revient souvent à propos de mes films. Finalement il y en a peu. Dans mon travail, l'improvisation est

très souvent antérieure au tournage. On a énormément travaillé en atelier avant le tournage. Par exemple, la scène de dispute vient d'un atelier où on a eu envie de chercher le conflit entre les personnages. À partir de cette indication, elles me proposent une improvisation non-stop de 45 minutes. Elles s'engueulent et la scène de rupture prend naissance à ce moment-là. Et c'est à partir de cette matière qu'on écrit la scène et les dialogues définitifs.

Il y a l'idée de subversion, mot également présent dans le résumé du film. Une idée qui a toujours un peu traversé votre cinéma et qui s'incarne ici au travers de ces deux héroïnes...

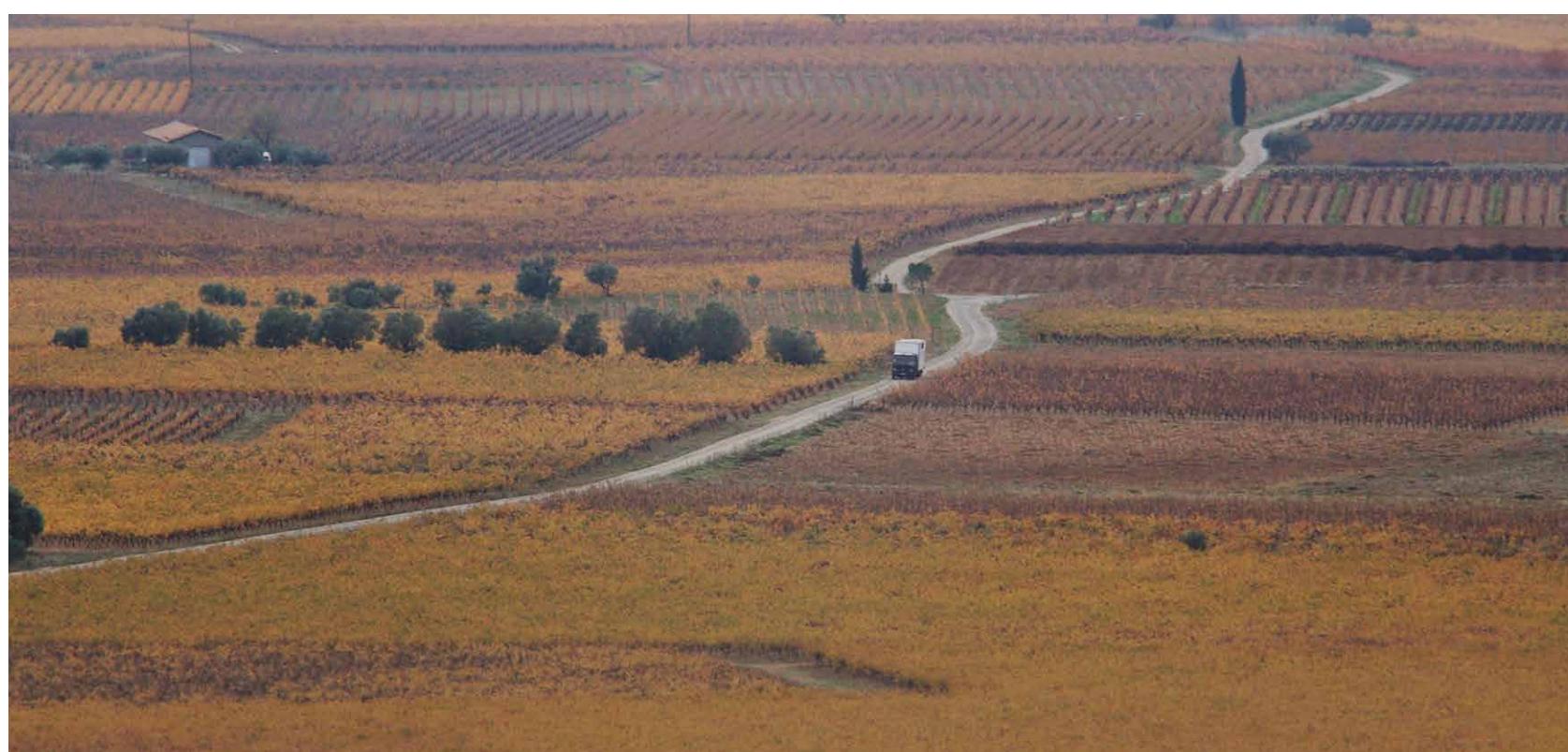
Oui, mais une subversion non violente. Pas une version revendicative. Leur choix de vie, leur désir de liberté et de fête est hautement subversif. Mais la subversion c'est aussi faire ce



**FAINÉANT,
C'EST NE RIEN FAIRE.**

**FAINÉANT,
C'EST FAIRE LE VIDE.**

**FAINÉANT,
C'EST ÊTRE.**



film envers et contre tous, car en réalité, personne ne voulait financer un film sur ces gens-là. Juste le fait de réaliser ce film, c'est déjà de la subversion. C'est un geste artistique de survie, de résistance. C'est un acte de la pensée. C'est vital. Parce que l'inverse de la subversion, c'est la résignation.

Pourtant elles ne refusent pas de travailler...

Et elles travaillent même beaucoup ! C'est ça le comble des fainéants. À un moment, Djoul se retrouve en usine où elle travaille à la chaîne. Mais elle le fait quand elle choisit de le faire, c'est juste ça la différence. Et quand elle n'a plus envie de le faire, elle arrête, prend son oseille et s'en va. Emma a une très belle une formule pour dire cela : « Fainéant, c'est ne rien faire. Fainéant, c'est faire le vide. Fainéant, c'est être. » Juste être. Et c'est un travail énorme. Être fainéant, ça se mérite, ce n'est pas donné à n'importe qui. Moi par exemple, je n'ai pas la force de ces deux femmes. C'est aussi peut-être pour ça que j'ai fait ce film, pour leur rendre hommage.

La scène où elles font les poubelles d'un supermarché parle aussi du gâchis alimentaire. Et passe aussi le film dans un registre social...

Nous avons été témoins de cela durant les repérages. J'ai sauté la grille d'un supermarché avec les punks pour faire les poubelles.

D'ailleurs, il n'y avait pas que des punks qui faisaient ça. Il y avait aussi des mères de famille, des gens de la ruralité. Ces deux filles sont dans la décroissance totale. Elles consomment très peu d'énergie, produisent très peu de déchets. Et elles bouffent ce que nous jetons. De cette façon, je n'emploie pas le mot « marginalité » mais plutôt le mot « alternatif », qui caractérise mieux cette manière de vivre à l'encontre de cette société de consommation.

Vous faites le choix de tourner en scope... le format du western...

C'est aussi celui du road-movie, du road trip. Et surtout, j'ai deux corps à filmer, côté à côté donc oui, il faut un écran large. Je n'aurais eu qu'un seul personnage, je n'aurais pas choisi ce format. Je crois que ce sont mes personnages qui me donnent le format. On ne se dit pas : je vais faire un film en scope parce que c'est joli.

La très belle scène où Nina fait l'amour dans le camping-car concentre à la fois les intentions formelles et le subversif puisque vous y filmez uniquement le plaisir au féminin.

Cette scène était difficile pour moi, c'est compliqué de filmer l'amour physique. Dès le début, la scène était écrite du côté de





son plaisir à elle. Pour cette séquence, nous avions prévu de tout petits éclairages. Mais tout est tombé en panne. Plus rien. Plus de lumière et nous étions coincés dans le camping-car pour filmer ça... Et c'est à la lumière d'un téléphone portable qu'on a filmé la scène. Une lumière qui se réfléchit sur le visage de Nina. C'est comme cela que nous avons été au plus proche de son plaisir. Et de son désir. À partir de là, comment découper cette scène ? Comment fragmenter ce désir ? Comment finir sur la main sur le parebrise en buée ? J'ai pensé à la peinture impressionniste. Et le découpage s'est construit de cette manière. Avec très peu de plans, quatre ou cinq maxi.

La mise en scène est très posée. Très réfléchie. Le mouvement, l'axe, le cadre ont chez vous une vraie valeur. Elle ne tombe jamais dans le piège du film naturaliste avec caméra à l'épaule...

C'était très important pour moi d'avoir ce décalage. Faire un film avec une caméra qui bouge partout pour suivre deux marginales, ce n'était pas mon idée. Alors que si on se décale, on dit déjà autre chose. Cette réflexion était déjà au cœur de « Chouf ». Les sans-dents de « Chouf » méritaient du scope. J'adore la caméra à l'épaule, mais contrairement à ce que l'on croit, c'est très difficile à faire et cela ne convient pas à tous les films. J'ai besoin de respirer, de prendre mon temps : de cadrer les choses. Sans que cela soit lourd, c'est posé mais fluide.

Un mot aussi sur la lumière et le son qui sont pour beaucoup dans le relief de la mise en scène...

La lumière permet d'avoir un accès à la matière, à la texture naturelle de leur peau. La question est comment appréhender cette matière ? Comme le son du film, je voulais une lumière rugueuse, imparfaite mais vivante. Et puis il y a leur voix. La

justesse du jeu vient par la voix et par la réalité du son. Le son c'est l'autre matière primordiale, c'est l'univers du film. Il faut capter l'ambiance. On se dit souvent que l'on pourra tout recréer en studio, se débarrasser des accidents qui arrivent toujours. Donc en général on bloque les rues pour éviter des surprises. Moi j'aime intégrer cette vie. Du coup, quand elle marche sur la Canebière, en plein milieu de la foule, on choppe des événements forcément imprévus. On englobe. Et tout cela donne un son qui va légèrement se décaler de la norme actuelle qui s'évertue, jusqu'à l'excès, à gommer toutes les erreurs. Accepter les accidents dans la mise en scène, c'est comme ça que j'appréhende le cinéma.

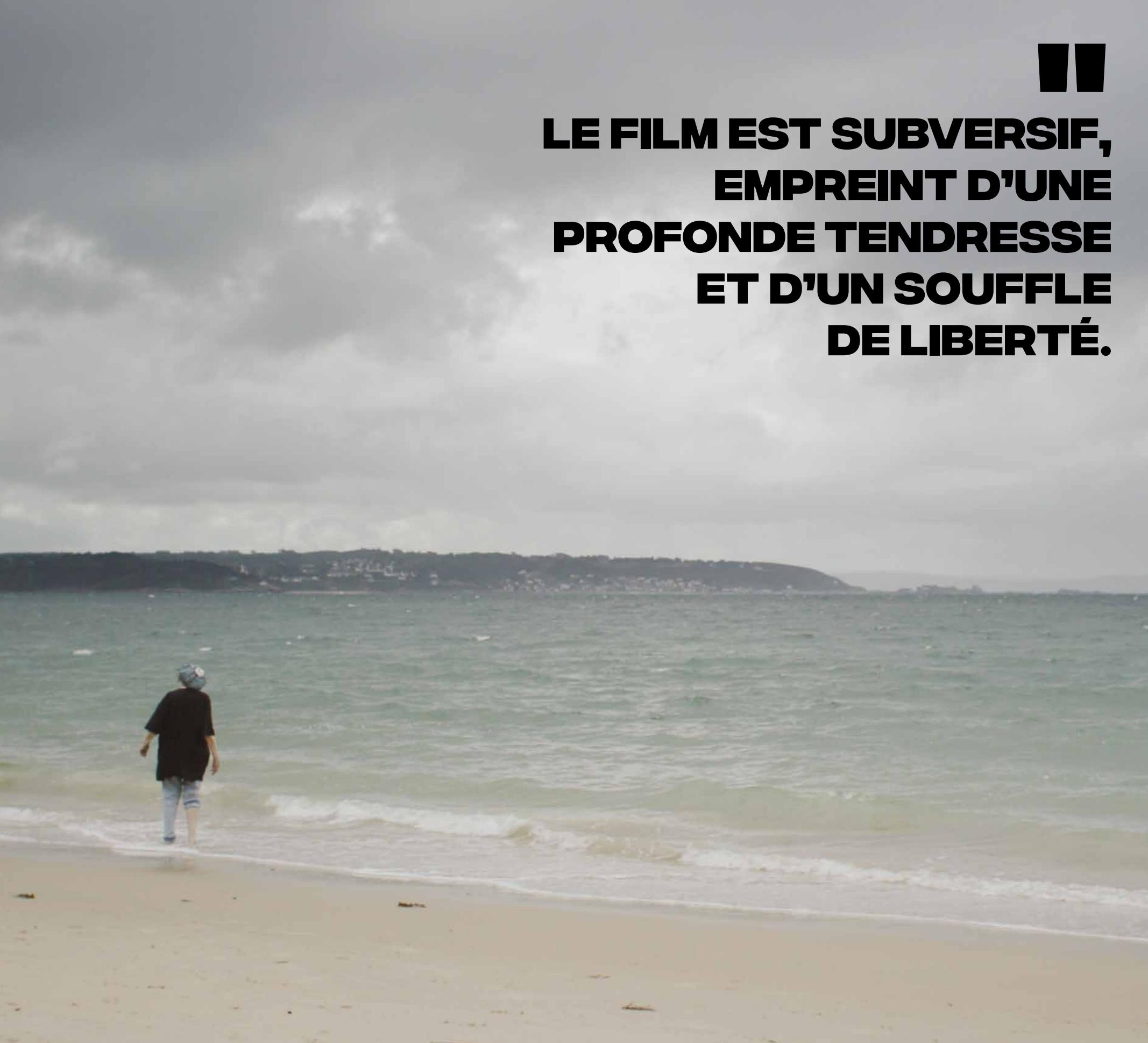
La musique semble aussi un prolongement de cet aspect hyper sensoriel et organique de la bande son...

Avec David Gubitsch qui avait composé la musique de « Chouf », nous avons réfléchi pendant le processus d'écriture à la matière sonore et à sa musicalité. La musique du générique du début fait entendre des percussions sur de la tôle. Pour moi, la tôle c'est le camion des filles. Ce véhicule est un personnage du film. Le son du camion était très important. Il est narratif. On perçoit plein de « gling-glings » et de sons métalliques de percussion. On retrouve l'idée de matière, de texture. Quand on a parlé de cette idée de percussion, David et Clément Léotard (co-compositeur) sont revenus avec des palissades de chantier fixées avec des cordes. Et ils m'ont dit : « ben voilà, c'est l'instrument du film ». Ensemble ils se sont mis à taper sur ces tôles. Et Vincent Peiriani nous a amené du souffle avec son accordéon. La musique a commencé à se construire de cette manière.



“

LE FILM EST SUBVERSIF, EMPREINT D'UNE PROFONDE TENDRESSE ET D'UN SOUFFLE DE LIBERTÉ.



Plus précisément ?

Nous avons travaillé la musique en même temps que le montage son. D'habitude, c'est très cloisonné : le compositeur d'un côté, le mixeur et le monteur son de l'autre. Chacun dans son monde, et à la fin, on superpose tout, couche après couche. Mais cette fois, on a changé les règles. David et Clément ont tout de suite eu accès à tous les sons du film, les voix, les ambiances et les effets sonores. Avec toute cette matière, il a pu composer une musique organique, vraiment en phase avec l'univers du film. Au final, la musique se fond dans

la bande son à tel point que les sons deviennent parfois de la musique et vice versa. C'était exactement ce que je voulais. J'ai également découvert Colette Magny durant l'écriture du film. Sa voix puissante et ses textes révoltés ont accompagné notre processus créatif. Chaque matin, sur le tournage, je mettais du Colette Magny à fond. Faddo et .jU. connaissaient toutes ses paroles par cœur et se sont appropriés ses textes subversifs. Colette était constamment présente, avec nous. Et je crois que le film lui ressemble : il est à la fois subversif, empreint d'une profonde tendresse et d'un souffle de liberté.

KARIM DRIDI



Karim Dridi réalise ses premiers courts-métrages dès l'enfance. C'est *Zoé la boxeuse*, présenté dans plusieurs festivals dont celui du court-métrage de Grenoble, où il est primé, qui le fait remarquer.

En 1995, il réalise ses deux premiers longs métrages, *Pigalle*, en compétition au Festival de Venise et *Bye-bye* sélectionné dans la section Un Certain Regard à Cannes et couronné du prix de la jeunesse.

Il réalise un documentaire sur Johannesburg, *Impression d'Afrique... du Sud*, en 1996 et un autre sur Ken Loach l'année suivante. Il tourne *Cuba Félix*, road movie musical sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes. En 2003, il tourne *Fureur* en sélection au Festival de Berlin. En 2007, il réalise et produit *Khamsa* sélectionné à Locarno.

Il dirige Marion Cotillard et Guillaume Canet dans *Le Dernier Vol* tourné dans le désert du Sahara en 2009. En 2013, il réalise et produit le documentaire *Quatuor Galilée*, premier prix au Medimed, marché du documentaire méditerranéen de Sitges, en 2014.

Son long-métrage *Chouf*, tourné pendant l'été 2015 dans les quartiers Nord de Marseille, et sorti en octobre 2016, a été sélectionné au Festival de Cannes. Ses deux derniers films, *Revivre* et *Fainéant-es*, sortent cette année en salle.

FILMOGRAPHIE

LONG MÉTRAGE

2023 REVIVRE

Long métrage documentaire / 98 min.

2016 CHOUF

Long métrage / 108 min.

2009 LE DERNIER VOL

Long métrage / 94 min.

2008 KHAMSA

Long métrage / 110 min.

2002 FUREUR

Long métrage / 107 min.

2000 CUBA FELIZ

Long métrage / 96 min.

1998 HORS JEU

Long métrage / 91 min.

1995 BYE-BYE

Long métrage / 105 min.

1995 PIGALLE

Long métrage / 93 min.

TÉLÉVISION

2020 HAKAWATI

Documentaire TV / 52min.

2014 QUATUOR GALILÉE

Documentaire TV / 52min.

2005 GRIS BLANC

TV Films – ARTE

1996 CITIZEN KEN (KEN LOACH)

Documentaire TV / 58 min.

1996 IMPRESSION D'AFRIQUE DU SUD

Documentaire TV / 26 min.



CASTING

NINA Faddo Jullian

DJOUL .jU.

LA VIEILLE Odette Simonneau

TOF Lucas Viudez

LE PÈRE Bernard Llopis

GRIBOUILLE Johann Tamplier

SORCE Thierry Colombo

MOMO Momo

ÉQUIPE DU FILM

Réalisation	KARIM DRIDI
Scénario	KARIM DRIDI, EMMA SOISSON
Montage	PAUL PIRRITANO
Image	AURÉLIEN PY, BENJAMIN RAMALHO, JEAN-YVES RICCI
Son	TOM ALLIBERT-BARDOUX, JEAN-NÖEL YVEN
Musique	DAVID GUBITSCH, CLÉMENT LEOTARD, VINCENT PEIRANI
Mixage	JEAN-NÖEL YVEN
Étalonnage	ALEXIS LAMBOTTE
Producteurs	EMMA SOISSON, JEAN BRÉHAT
Une production de	MIRAK FILMS, LES FILMS DU VEYRIER
Avec le soutien de	LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR
Avec le soutien du	CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE
En association avec	SOFITVCINE 10
Distribution France	NEW STORY
Ventes internationales	LUXBOX



A woman with blonde hair tied up in a bun is dancing in a dark room. She is wearing a yellow, ruffled, short-sleeved dress. Her arms are raised, and she is looking upwards. The background is dark, with other people visible in the shadows.

**new
story**