

MAÏA CINÉMA / HVH FILMS / NEON PRODUCTIONS
PRÉSENTENT



CASSE

UN FILM DE NADÈGE TREBAL



CASSE

UN FILM DE NADÈGE TREBAL

SORTIE NATIONALE LE 1^{ER} OCTOBRE 2014

Dossier de presse et photos téléchargeables sur
www.shellac-altern.org

DISTRIBUTION

Shellac
 Friche La Belle de Mai
 41 rue Jobin
 13003 Marseille
 04 95 04 95 92
contact@shellac-altern.org
www.shellac-altern.org

PROGRAMMATION

Shellac
Lucie Commiot
 01 78 09 96 65
Anastasia Rachman
 01 78 09 96 64
programmation@shellac-altern.org

PRESSE

Makna Presse
Chloé Lorenzi
Audrey Grimaud
 177 rue du Temple
 75003 Paris
 01 42 77 00 16
info@makna-presse.com

87 min / DCP / 16/9 / Couleur / 5.1 / France - 2014 / visa n° 132.163



SYNOPSIS

Des hommes viennent du monde entier dénicher leur bonheur d'entre tous les vestiges d'une casse automobile. À travers cet océan d'épaves à ciel ouvert, le monde se monte, et se démonte à chaque rencontre...





ENTRETIEN AVEC NADÈGE TREBAL

D'où vient l'idée de Casse ?

En faisant des repérages pour un court-métrage de fiction, je suis entrée dans cette casse, d'Athis-Mons, juste au dessous d'Orly, et j'ai découvert ce lieu, cet extraordinaire embouteillage de voitures accidentées, à perte de vue. Cette vision, le nombre d'hommes qui passent chaque jour dans cette casse, m'a tout de suite fait rêver d'un film d'action, puisqu'ils font de la mécanique, et de contemplation. C'est fascinant de les voir arpenter cet espace, de les voir apparaître, disparaître, pour réapparaître enfin... Il y a du hors-champ partout.

La casse est à la fois désolée, mais toujours en mouvement, comme une métaphore du monde. Elle est le dernier stade de la société de consommation, un instantané de la désindustrialisation : ces hommes démontent ce que d'autres ont assemblé autrefois à la chaîne. Ils font le trajet en sens inverse, et sont donc forcément obligés de réfléchir à la façon dont elles ont été montées au départ. Quoi qu'en dise le titre, ce n'est pas de la casse que je filme, mais de la pensée.

La mécanique est un moment extraordinaire pour filmer les hommes, car elle leur demande de se déployer physiquement dans l'espace. J'étais parfois assise ou allongée par terre à côté d'eux pour les filmer sous toutes les coutures, dans telle ou telle position... Ça implique un rapport physique d'intimité que je n'aurais jamais pu demander à un homme de but en blanc.

La mécanique les révèle au fur et à mesure, dans toute leur beauté, leur intelligence. Ils n'ont pas forcément les bons outils, ils sont dans le détour, ils détournent en permanence... Il y a les virtuoses et les amateurs... [rires]

Certains sont là pour gagner leur vie et d'autres viennent le week-end pour trouver une pièce...

Il y a des chalands comme vous et moi, et puis les professionnels. Certains travaillent pour des garages, ils s'approvisionnent en pièces de cette manière. D'autres professionnels viennent dans la casse pour faire commerce de pièces détachées. C'est le cas de Sibri et d'Oumar. L'un est Burkinabè, l'autre Ivoirien. Ils travaillent dans deux garages différents, mais font parfois des expéditions communes de pièces détachées vers l'Afrique.

Quelles étaient les conditions de tournage ?

Tout a été rendu possible grâce au patron de la casse qui a accepté un tournage de 6 semaines et demie sans demander de contrepartie.

Le lieu est chaotique, mais je n'avais aucune envie d'y aller caméra à l'épaule, avec peu de matériel. Je voulais utiliser des moyens non pas hollywoodiens [rires]... mais de fiction. Pour rendre hommage à la beauté des gens, à leur prestance. Nous avons donc choisi une caméra imposante pour ne jamais avoir l'air de filmer en cachette. Qu'il n'y ait jamais la moindre ambiguïté. Ça m'a permis de faire une belle image et d'être très visible, très claire avec les gens.

Le lieu porte en lui un tel désastre, que j'avais envie d'y résister, de le filmer avec soin. Plutôt que de tenter de se démultiplier avec un dispositif plus léger, mais qui sabote une certaine forme de droiture, au final. Nous étions cinq en tout : un régisseur, deux opérateurs à l'image et un opérateur au son.

Quel type de son ?

De la perche et du micro HF. La casse est un lieu très bruyant, une marée métallique permanente couvre les voix, d'où la nécessité de la perche pour avoir de l'extérieur et prendre la voix dans son rapport au lieu, plus un micro HF pour saisir la proximité. Sauf qu'il faut le poser sur « l'acteur », ce qui peut être vécu comme une intrusion.

La question du son rejoint celle de la rencontre. Car ce dédale est avant tout, voué à la rencontre. Il faut savoir rencontrer la personne et l'amener à donner plus que son image : sa voix.

La caméra est presque toujours fixe.

Toujours sur pied, du moins. Cela touche à la question essentielle pour le film, d'une certaine distance à trouver. Leur travail étant la condition de leur survie, il fallait absolument laisser ces hommes travailler. Il fallait leur laisser du champ pour qu'ils puissent se déployer, qu'ils se sentent libres. Une façon pour moi de leur signifier que leur travail était plus important que le film, que la vie est plus importante que le cinéma.

Comment se passaient les rencontres ?

Avec le chef opérateur, nous nous promenions d'une épave à l'autre. Ça relève un peu de la drague. Un homme n'est qu'une simple silhouette, je le repère, et m'approche, il devient ce corps, et se rend compte à un moment de ma présence. Alors je l'aborde, nous nous parlons, et il accepte. Ou non. J'ai quand même essayé beaucoup d'échecs.

Les hommes que je filme sont très souvent des étrangers, mais moi aussi : je ne connais rien à la mécanique, ni aux voitures, je n'ai même pas mon permis. Je crois qu'entre nous, il y avait une curiosité réciproque.

Être une femme a aidé ?

Les gens avaient peut-être plus d'indulgence à mon égard. Ma présence les distrait. En fait, j'essayais de leur tenir compagnie. Peut-être un homme aurait eu plus de mal à ça. Être une femme me servait à badiner. Je badinais pour leur indiquer notamment, le registre de parole que je voulais. À l'opposé d'une certaine forme d'efficacité, de commentaires. Je ne leur demandais pas de m'apporter des éléments d'information sur eux-mêmes, comme un journaliste télé aurait pu le faire. De ce point de vue, la télévision a beaucoup pollué le rapport à la parole et à l'entretien.

Combien d'heures de rushes ?

70, 80...

Quel était le dispositif pour amener Sibri et Oumar, comme d'autres, à parler ?

La parole arrive parce qu'ils sont occupés, ils sont en train de travailler. Je suis beaucoup moins importante qu'eux puisqu'ils sont en train de gagner leur vie, ils sauvent leur peau. Je glane un peu du temps qu'ils me donnent, par miettes. J'attends qu'ils s'oublient un peu, qu'ils s'abandonnent.

Leur indisponibilité était la garantie de leur sincérité. La mécanique permet parfois cela, que les choses échappent, que les mots sortent sans trop y penser, à force de suer, de cogiter.

Parfois les gens ne parlent pas, et cela peut-être aussi très beau. C'est assez difficile de se taire, de bien savoir se taire. Mais Oumar et Sibri avaient l'habitude de deviser et par chance, Sibri a rapidement compris que j'aimais leurs façons, que j'aimais leur langage.

Comment avez-vous amené Oumar à parler de sa traversée de l'Atlantique en pirogue...

Sibri et Oumar ont tout de suite senti qu'ils étaient mes acteurs. Peu à peu, ils se sont mis à parler de l'intégration. C'est là que j'ai demandé à Oumar comment il était venu en France. Il m'a répondu : « C'est une histoire que je garde pour mes enfants quand je les reverrai ».

En fait, c'est Sibri qui a dirigé Oumar, qui l'a « accouché » à sa manière, de son histoire. Nous avons éteint la caméra et il a commencé à nous raconter sa traversée comme un comédien de stand up. Il slamait, vibrait face à nous. Il y avait cette envie de nous foudroyer, par le rire et l'horreur de ce qu'il avait vécu.

À la rencontre suivante, quand nous avons allumé la caméra, Sibri a raconté son histoire et Oumar la sienne, sans me prévenir qu'il allait le faire, comme si de rien n'était. Mais d'une façon complètement différente, avec une sobriété et un sens du récit qui la rapproche d'une mythologie. J'étais bouleversée.

Vous magnifiez la casse et ces corps d'hommes. Il y a, à l'œuvre tout au long du film, cette volonté qu'ils soient beaux. Par moments, ce sont presque des centaures, des hommes machines. Vous filmez aussi beaucoup leurs mains...

En fait, j'adore filmer les hommes, la puissance des hommes. Si c'est pour montrer des gens dans leur misère, ce n'est pas la peine. Ces hommes ne se laissent pas démonter. Ils sont dans l'adversité, mais ils ne se laissent pas démonter. Ils n'ont d'autre recours que leur force de travail. Comme dans mon précédent film, *Bleu Pétrole* (2012), je filme des hommes au travail.

Ce sont des corps à la fois réalistes et métaphoriques.

Quand je filme leur corps, je filme leur capital. Leur corps raconte toute leur intelligence, leur virilité, leur bravoure. Ils sont maltraités par la vie, contraints de travailler dans des conditions éprouvantes et cependant, ils se donnent les moyens de s'en sortir. C'est désirable, je trouve.

Le film s'ouvre sur un long travelling avec une musique assez langoureuse, et séductrice de Luc Meilland. Pourquoi ?

J'avais pensé à du blues, mais comme des Africains apparaissaient à l'image, cela prenait une dimension folklorique. En regardant ces hommes, je les voyais comme des acteurs, aussi puissants par leur présence que des acteurs américains, des acteurs de fiction. Je voulais une musique dédiée à leur charme, qui soit porteuse d'une énergie amoureuse, et rappelle l'empire que ces hommes ont sur moi. Je voulais une musique qui parte à l'abordage. Comme une déclaration.

Vous filmez aussi une bande de jeunes un peu gênés à la manière des « Screen Tests » de Warhol.

Ce qui m'intéresse chez ces jeunes, c'est le désir contrarié d'apparaître dans le film. C'est leur amateurisme qui me plaît. Ce ne sont pas des gens roués, habitués au cinéma. Et ils ont une façon de se donner qui laisse apparaître toute leur ambivalence, leur fragilité.

À quel moment avez-vous décidé de la construction, et des ruptures de rythme si particuliers du film ?

Dès l'écriture, je cherchais une narration sans début ni fin. Je voulais que chaque homme en rappelle un autre, que la dramaturgie ne repose pas sur une, deux ou trois personnes. J'avais envie qu'on sente à l'intérieur de ce lieu, le foisonnement des hommes sur terre, leur invention, leur incroyable capacité à se renouveler. Il se trouve que j'ai plutôt rencontré des immigrés...

J'étais la première surprise d'ailleurs, de les entendre me parler si naturellement de leur arrivée en France, de leur statut d'immigrés. À partir de là, j'ai pris la responsabilité de faire entrer leurs histoires dans le film et à travers elles, l'éternelle histoire de tous les migrants... Mais sans romantisme face à l'exil, sans nostalgie. Je voulais rester matérialiste avec cette douleur. Filmer le concret des rapports de force, les vraies raisons matérielles et financières de leur entrée sur le territoire.

Pour autant, l'histoire de l'immigration n'est pas le sujet de mon film. Ça n'en est qu'un motif. La grande jubilation pour moi, c'est de filmer l'apparition d'un homme, sa présence singulière, son étrangeté, sa grâce, sa fierté, cette intelligence qu'il a de lui-même, son envie d'appartenir au film.



LA RÉALISATRICE

Nadège Trebal sort diplômée du département scénario de La Fémis en 2006. Elle se passionne pour la part documentaire de l'écriture des films de fiction. Elle participe dans cette veine, à l'écriture de plusieurs longs-métrages : *Ça brûle* et *Les Bureaux de Dieu* de Claire Simon et *Comme un lion* de Samuel Collardey. *Casse* est son deuxième long-métrage, après *Bleu pétrole* réalisé en 2012. Depuis, elle écrit son premier long-métrage fiction.



RÉALISATRICE

- 2014 **CHANTIERS** (en cours d'écriture)
Long-métrage de fiction - Maïa Cinéma
- CASSE**
Long-métrage documentaire - Maïa Cinéma / HVH Films / Néon Productions
Sélection au Festival de Entrevues de Belfort 2013
Sélection au Forum du Festival de Berlin 2014
- 2012 **BLEU PÉTROLE**
Long-métrage documentaire - Maïa Cinéma / Distribution Shellac
Sortie Salle 30 mai 2012

SCÉNARISTE

- 2010 **COMME UN LION** de Samuel Collardey
Long-métrage de fiction - Lazenec 3
- 2009 **MARIE-GALANTE, APRES LA NUIT** de Sylvaine de Dampierre
Long-métrage de fiction - Maïa Cinéma / Les Films de Pierre
- 2006 **LES BUREAUX DE DIEU** de Claire Simon
Long-métrage de fiction - Les Films d'ici
- 2005 **ÇA BRÛLE** de Claire Simon
Long-métrage de fiction - Maïa Films

FILMS DE LA FÉMIS

- 2005 **BIR DAMLA SU** de Deniz Gamze Ergüven
Court-métrage de fiction
- LES PIEDS DEVANT** de Luc Meilland
Court-métrage de fiction
- VARECHS** de Cédric Le Floc'h
Court-métrage de fiction
- 2004 **MON TRAJET PRÉFÉRÉ** de Deniz Gamze Ergüven
Court-métrage de fiction
- 2003 **LIBÉRABLES** de Deniz Gamze Ergüven
Court-métrage documentaire
- 2002 **LE CORPS DU DÉLIT** de Nadège Trebal
Court-métrage de fiction



FICHE TECHNIQUE

RÉALISATION ET SCÉNARIO **NADÈGE TREBAL**

IMAGE **OLIVIER GUERBOIS**

MONTAGE **CÉDRIC LE FLOC'H**

SON **DANA FARZANEHPOUR** ET **YOHANN ANGELVY**

MUSIQUE ORIGINALE **LUC MEILLAND**

RÉGIE **BENOÎT BAVEREL**

PRODUCTION **GILLES SANDOZ** POUR **MAÏA CINÉMA / HVH FILMS / NEON PRODUCTION**

AVEC LA PARTICIPATION DU **CNC**

ET LE SOUTIEN DU FONDS IMAGES DE LA DIVERSITÉ, DE LA SCAM,
LA PROCIREP ET LA RÉGION PACA EN PARTENARIAT AVEC LE **CNC**

UNE DISTRIBUTION **SHELLAC**



CASSE

UN FILM DE NADÈGE TREBAL

SORTIE NATIONALE LE 1^{ER} OCTOBRE 2014

Dossier de presse et photos téléchargeables sur
www.shellac-altern.org

МАІА
СІНЕМА

FN

неон
PRODUCTIONS

CNC
centre national
du cinéma et de
l'image animée

SDI
Syndicat des
Distributeurs
Indépendants

Scam*

EUROPA
DISTRIBUTION

shellac
altern.org