



FESTIVAL DE CANNES

SÉLECTION OFFICIELLE

UN CERTAIN REGARD

MATHIEU KASSOVITZ PRÉSENTE

JOHNNY MAD DOG

UN FILM DE
JEAN-STÉPHANE
SAUVAIRE

PRODUIT PAR
MATHIEU KASSOVITZ & BENOIT JAUBERT



Avec

Christopher Minie et Daisy Victoria Vandy

D'après le roman de

Emmanuel Dongala «Johnny Chien Méchant»

France / Libéria / Belgique - 2008

1h33 - 35 mm couleur scope 2:35 à 25ims - Dolby SRD

SORTIE NATIONALE : à déterminer

Photos téléchargeables sur

www.tfmdistribution.fr/pro



Distribution

9, rue Maurice Mallet - 92130 Issy-les-Moulineaux

T. : 01 41 41 48 47

www.tfmdistribution.fr

Cannes : Plage Royale - 3, Bd de la Croisette - 06400 Cannes

T. : 04 93 38 20 10



INTERNATIONAL Ventes Internationales

9, rue Maurice Mallet - 92130 Issy-les-Moulineaux

Tl. : 01 41 41 21 68 sales@tfl.fr

www.tflinternational.com

Cannes - Riviera H3 - T. : 04 92 99 33 08

Presse

Cédric Landemaine (P. : 06 62 64 70 07)

Assisté de : Emilie Imbert (P. : 06 76 72 17 55)

T. : 01 44 05 97 60 cedriclandemaine@hotmail.com

Cannes : Hôtel Splendid - 4, rue Félix Faure - 06400 Cannes

T. : 04 97 06 22 22 / F. : 04 93 99 55 02



Production

www.mnp-entreprise.com

contact@mnp-entreprise.com

MATHIEU KASSOVITZ PRÉSENTE

JOHNNY

UN FILM DE
JEAN-STEPHANE
SAUVAIRE

MAD

DOG

PRODUIT PAR

MATHIEU KASSOVITZ & BENOIT JAUBERT





SYNOPSIS

Afrique, de nos jours.

Johnny, quinze ans, enfant-soldat armé jusqu'aux dents, est habité par le «chien méchant» qu'il veut devenir.

Avec son commando, No Good Advice, Small Devil et Young Major, il vole, pille et abat tout ce qui croise sa route. Des adolescents abreuvés d'imageries hollywoodiennes et d'information travestie qui jouent à la guerre...

Laokolé, treize ans, poussant son père infirme dans une brouette, tâchant de s'inventer l'avenir que sa scolarité brillante lui promettait, s'efforce de fuir sa ville livrée aux milices d'enfants soldats, avec son petit frère Fofo, huit ans.

Tandis que Johnny avance, Laokolé fuit...

Des enfances abrégées, une Afrique ravagée par des guerres absurdes, un peuple qui tente malgré tout de survivre et de sauvegarder sa part d'humanité.

Comment est né le projet ?

CARLITOS MEDELLIN que j'ai tourné en Colombie devait être à l'origine une fiction avec des gamins de Medellín en lutte contre les FARC. Mais ça s'est avéré difficile et le projet s'est transformé sur place en documentaire. Après cette expérience, j'ai découvert le livre «Johnny chien méchant» d'Emmanuel Dongala qui m'a bouleversé et j'y ai vu la possibilité de continuer le projet, d'aller vers la fiction à partir d'un sujet similaire : les enfants plongés dans la violence des conflits armés. C'était en 2003, et plutôt que de me lancer dans l'écriture d'un scénario original, j'ai eu l'envie de partir d'une structure narrative classique tirée d'un livre et de la confronter à la réalité du terrain. Une manière de mélanger une œuvre littéraire avec quelque chose de plus documentaire, de plus réaliste.

Pourquoi avoir choisi de tourner au Libéria ?

Il était primordial pour moi de travailler avec des ex-enfants soldats qui eux seuls me semblaient capables de témoigner de cette horreur avec sincérité. Ce n'était pas évident de choisir le Libéria à cette époque : la guerre s'est terminée en août 2003 et ensuite un gouvernement de transition a été mis en place. L'élection en janvier 2006 d'Ellen Johnson Sirleaf a rendu possible le tournage au Liberia. On a senti un réel appui du gouvernement, une volonté de nous accueillir, un besoin de témoigner.

L'important était de dire : on va parler des enfants-soldats, d'un sujet qui a touché le Libéria, mais c'est en même temps une manière de montrer qu'aujourd'hui le pays est stable, qu'on peut y tourner un film. Pour les Libériens, c'était une manière d'affirmer face à la communauté internationale qu'ils sont passés à autre chose, que la page est tournée après 15 ans de guerre.

La sécurité était un facteur déterminant ?

Il fallait qu'on puisse tourner en paix, pas comme à Medellín entre 3 coups de feu. Tourner une fiction dans un endroit où ça tire de partout, ça peut être à la fois déplacé et compliqué. On avait besoin de stabilité. En même temps le Libéria portait encore tous les stigmates de la guerre, et les gens avaient cette envie d'en parler, de témoigner : c'est ça le plus important. Pas question d'être seul face à soi-même sur un film comme celui-ci : je sentais toute cette force, toute cette énergie, toute cette envie derrière moi.

Vous avez pu éviter une récupération trop «officielle» du projet ?

Personne n'a essayé d'influer sur le projet. Le soutien de la présidente du Liberia, Ellen Johnson-Sirleaf, nous a évité pressions et résistances. Quand j'ai commencé le casting et que je suis entré dans le vif du sujet, j'ai passé presque un an à aller voir les ex-généraux de Charles Taylor ou du LURD (Liberians United for Reconciliation and Democracy), avec qui j'ai noué des contacts, expliqué notre projet. Mais jamais on ne m'a reproché quoi que ce soit, au contraire, tout le monde est entré de manière assez naturelle dans l'aventure.

Comment avez-vous trouvé les ex-enfants-soldats qui jouent dans le film ?

Je me suis d'abord tourné du côté des ONG sur place avant de me rendre compte qu'elles restent dans des réseaux très spécifiques. J'ai alors ressenti le besoin de partir sur le terrain. Je me suis concentré sur Monrovia et les zones de ghetto autour de la ville. Les ex-généraux m'ont aiguillé sur des chefs de guerre qui étaient à l'époque en charge des enfants. J'organisais des castings dans les quartiers, avec ceux qui avaient combattu. J'ai du en voir 500 ou 600 pour



en sélectionner 15. Au milieu de ces enfants, il fallait trouver ceux qui se détachaient du lot, qui avaient une personnalité forte. Ça a été un travail de longue haleine mais passionnant, qui m'a permis de comprendre beaucoup de choses et de rencontrer les vrais acteurs de ces conflits.

Et en ce qui concerne les deux personnages principaux, Laokolé et Johnny ?

J'ai trouvé Daisy très tard dans le processus, un mois avant de tourner : dans la rue, on l'a remarquée, elle a fait des essais et on l'a prise. Ça a été une évidence. Johnny je l'ai rencontré en 2005 dans le quartier de New Kru town par l'intermédiaire de Warboy, alias Young Major dans le film. Il avait la réputation d'avoir beaucoup combattu et c'est lui qui m'a présenté Johnny, un de ses amis enfant soldat. Johnny était trop jeune à l'époque, il avait 13 ans et je ne voulais pas un enfant de 12-13 ans pris dans la folie meurtrière, comme l'est No Good Advice dans le film, mais plutôt un adolescent en passe de basculer, qui commence à prendre conscience de la mort, de ce qu'il fait, etc. Le film a été reculé, et avec le temps Babyboy, alias Johnny s'est avéré parfait pour le rôle. Il a lui combattu sur la fin, en 2003, pour le LURD.

La préparation a-t-elle été cruciale ?

Il fallait trouver les enfants, mais aussi gagner leur confiance. Beaucoup nous disaient : des journalistes viennent, font leurs interviews et disparaissent. Je leur ai alors expliqué que pour un film, j'allais devoir partir et revenir, faire des allers-retours, m'engager dans la durée. Je me suis finalement installé avec eux pendant un an, dans une maison à Monrovia, pour instaurer cette confiance, préparer le projet et commencer à travailler ensemble. 15 ex-enfants-soldats qui n'ont pas de structure familiale et n'ont jamais été à l'école, qui ne

connaissent que la liberté de la rue, ne sont pas forcément prêts à entrer dans un système comme celui d'un tournage qui implique une certaine discipline de travail. Curieusement, le fait qu'ils aient combattu dans des camps opposés, par contre, ne leur posait aucun problème, pour eux c'était révolu et ils avaient la même fierté d'avoir combattu, de quelque côté que ce soit. Cette préparation m'a aussi permis de maîtriser et de comprendre l'Anglais tel qu'il est parlé dans les quartiers de Monrovia, un Anglais très phonétique, assez brut et instinctif. On a fini par se comprendre très facilement et une longue préparation comme celle-là a en effet été cruciale.

Comment avez-vous initié les enfants au travail d'acteur ?

Il y avait le scénario, mais les enfants ne savaient pas lire. Au début, je les ai laissé faire des impros sur les scènes : je leur expliquais la séquence et je leur demandais d'improviser pendant que je les filmais. C'était une façon aussi de s'habituer à la caméra et d'être dans un système de jeu : s'amuser avec ça. Ils improvisaient et se voyaient ensuite dans la télé, comprenaient qu'il ne fallait pas regarder la caméra, ne pas parler tous en même temps, bref comprendre comment se fait un film.

Après, il y a eu tout un travail de coaching avec Karine Nuris, à base d'exercices, une manière de dire : ok, vous avez votre expérience, mais maintenant il faut entrer dans une discipline, vous êtes des acteurs et vous devez travailler, c'est-à-dire savoir faire ressortir une émotion, la contrôler, pleurer, rire, être en colère, etc. En mélangeant les deux, les enfants ont très vite compris la notion de jeu et de personnage.

Comment gère-t-on le fait que les enfants avaient vécu dans la réalité la plupart des scènes ?

C'était abordé comme une thérapie : pas comme quelque chose

de traumatisant, mais comme un jeu. C'était effectivement des situations qu'ils avaient vécues mais le théâtre peut être une thérapie - il a d'ailleurs été utilisé par les ONG par rapport à la réinsertion - et un des plus grands enjeux du film était de leur redonner de la confiance, d'évacuer ces traumatismes, d'en parler ensemble, de partager. Si j'avais ressenti le moindre traumatisme à rejouer certaines scènes, jamais je n'aurais continué.

Comment avez-vous trouvé un équilibre entre cette «réalité» et le travail d'interprétation au sens propre ?

J'ai beaucoup réécrit le film en fonction de leurs impros et de ce qu'ils proposaient. Le plus compliqué c'était que les enfants n'avaient pas vraiment conscience du scénario : chaque jour sur le tournage, je me demandais s'ils allaient ressortir ce qu'ils avaient engrangé au cours de la préparation. Mais on avait tant répété qu'au bout d'un an c'était devenu naturel. Ils étaient immédiatement dedans.

Les enfants ne voyaient pas le scénario comme un tout mais avaient conscience des scènes en elles-mêmes, d'une sorte de trajet à réaliser : combattre l'ethnie au pouvoir, passer le pont, mettre le feu à la ville et renverser le président, en gros le schéma tel qu'il s'est déroulé pendant la guerre et qu'ils connaissaient parfaitement. Il n'y a pas vraiment eu de reconstruction du puzzle, du début à la fin, mais un mouvement logique qui s'est imposé. Johnny est le seul qui se détache de cette dynamique : il prend peu à peu conscience de l'absurdité de la situation et de la réalité de la mort.

Une manière de rester dans le concret ?

On ne peut être que dans le concret. Un jour, Warboy nous a raconté une scène qu'il avait vécue : une femme voulait passer la ligne de front, elle a tenté de discuter et ils l'ont éventrée.

Ils ont trouvé un bébé dans son ventre et ont fait la fête toute la nuit : c'est dans cet état de folie sans limite que met la guerre. Je suis choqué par les journalistes qui arrivent et demandent aux enfants combien de personnes ils ont tuées. On ne demanderait jamais à un ancien-combattant de la Seconde Guerre mondiale combien de personnes il a tué, c'est une aberration. On n'est pas face à des serial-killers, mais face à des soldats mis dans un état particulier. Ils tuent pour ne pas se faire tuer, manipulé par leurs supérieurs et pris dans cette folie conditionnée par des rites très précis : les costumes, les surnoms, le groupe, les drogues, tout concourt à ne jamais être soi-même, simplement une machine à tuer.

Quels objectifs vous-êtes-vous fixés sur le tournage ?

La base, pour moi, c'est de filmer des gens que j'aime et de croire à la véracité de la situation que j'ai à mettre en scène. Je n'ai pas la capacité de tout recréer, j'ai besoin que l'histoire soit là et qu'elle devienne évidente à filmer. D'où l'importance de tourner dans un pays comme le Libéria, avec des gens qui amènent leur propre vécu. J'ai cherché à ne jamais tricher ou négocier avec la vision des enfants, je voulais juste m'approcher de la vérité. L'important n'était pas de chercher à donner de leçons mais de se contenter de retranscrire la réalité telle qu'elle s'offre à vous. Et en même temps, il s'agit de l'inscrire dans une fiction car on est au cinéma et pas dans un documentaire, avec une histoire qui prend forme. Tout l'enjeu était de trouver cet équilibre entre l'énergie documentaire et cette histoire qui se construit. D'où aussi le format scope, qui est plutôt un format de fiction. J'ai toujours du mal à entrer dans le débat concernant l'esthétisation de l'horreur. Qu'on soit dans un réalisme DV à l'épaule ou dans une forme plus cinématographique, la question est la même : comment peut-on et doit-on montrer la réalité de façon neutre ? A partir du

moment où il y a une caméra, il y a un point de vue et une manière de raconter qui s'impose.

Le mouvement du film est très direct, avez-vous visé une sorte d'épure ?

Tout est déterminé par cette immédiateté, cette importance de l'instant présent, cette spirale dans laquelle les enfants sont propulsés. Pendant la guerre, le recul et la réflexion n'existent pas pour eux. Le système d'embrigadement avec l'usage des drogues, des chants, des rituels ou la mécanique de groupe font qu'on avance tout le temps. Impossible de reculer, c'est ce qu'expliquait un des enfants lors de son casting : si on reculait, on se faisait flinguer, alors on avait que le choix d'avancer. Mais je ne voulais pas considérer ces enfants uniquement comme de simples innocents qui vont au combat contre leur gré : ils se prennent à ce jeu de la guerre, le regret ne peut venir qu'après coup.

Comment avez-vous abordé la question de la représentation de la violence à l'écran ?

La question c'est : jusqu'où on peut aller dans la violence sans que ce soit complaisant ? La violence de la guerre est monstrueuse. C'était important pour moi d'être dans une violence de survie, quelque chose de finalement plus psychologique que sanguinaire. Je ne voulais pas par exemple aborder la question du cannibalisme : ce sont des faits tellement difficiles à comprendre de notre point de vue, c'est trop complexe à traiter. Il fallait éviter le dégoût, le rejet de la part du spectateur : certaines choses ont été si loin qu'elles sont irreprésentables. Il faut être plongé dans la guerre pour en comprendre les origines.

Avez-vous eu des problèmes particuliers au moment du tournage ?

Chaque jour, un problème est susceptible de tout faire exploser : le fait d'être avec des acteurs non professionnels, les conditions de tournage, les limites d'une équipe restreinte, etc. Mais ma priorité, c'était que les enfants soient bien : à partir du moment où ils étaient bons, je pensais que c'était gagné. Il fallait être avec eux tout le temps. 15 enfants qui ne sont pas des enfants de chœur et qui ont chacun leur personnalité à gérer au jour le jour, ça prend beaucoup d'énergie. Réveiller tout le monde à 7 heures du matin pour partir tourner, s'habiller, prendre le bus, les armes, ça se bagarrait, etc. A ce moment là, plus le temps de se poser de questions: il fallait que tout soit prêt. Heureusement qu'il y avait eu tout ce temps de préparation...

Pourquoi avoir choisi de ne pas situer précisément le conflit ?

Le livre d'Emmanuel Dongala prend le parti de ne pas préciser les lieux mais de s'inspirer de l'imaginaire mêlé de différents conflits africains de ces dernières années. Mais au cinéma, on doit faire des choix, on se retrouve confronté à la réalité en permanence. Les enfants-soldats congolais de Kabila, en tenue militaire et bottes, n'ont rien à voir avec ceux de Charles Taylor: au Libéria, on est plus du côté de la fiction, avec des déguisements, un aspect ORANGE MÉCANIQUE, quelque chose de l'ordre de la folie et du jeu. Et en même temps, il ne s'agissait pas de faire un film historique qui aurait pris comme référence le Liberia. L'important, c'était d'être du point de vue des gamins, qui n'ont pas eux réellement conscience de l'aspect politique.



Comment avez-vous exploité la mémoire encore vive des images, des lieux du conflit ?

Sur la scène du pont, par exemple, tout devenait évident : les gens se retrouvaient sur les lieux-mêmes de ce qui s'était passé. Tout ce qui a été filmé et photographié au Libéria pendant les 15 années de guerre a servi de référence pour l'écriture du film, donc au moment de tourner, les choses allaient de soi. C'est aussi pour cette raison que j'ai voulu inclure ces photos de Patrick Robert, photographe de guerre, sur le générique de fin. L'attaque du village, dans la première scène, a fonctionné comme ça : mon premier réflexe a été de placer les comédiens, qui ont rapidement repris en main la situation. La gestuelle, les mouvements échappaient aux scénographies prévues, chacun témoignait de toutes les situations qu'ils avaient eux-mêmes vécues. Joseph Duo, qui joue le général Never Die m'a servi de conseiller militaire sur le film et m'expliquait comment ça s'était réellement passé. Il a commencé comme enfant soldat à 13 ans et a aujourd'hui 30 ans. Il savait de quoi il parlait. Tout l'enjeu était de se mettre au service de la réalité telle qu'elle remontait à la surface. Mais en même temps, les gens ont facilement fait la part des choses entre la réalité et le tournage : au début on a beaucoup communiqué - tracts, spots à la radio - dans Monrovia pour prévenir la population que les habitants ne voient pas des gens armés surgir comme ça dans la ville...

Le montage a-t-il été complexe ?

L'essentiel n'était pas de tourner à partir d'un storyboard précis, mais de capter l'énergie de la scène, sa véracité. A partir du moment où on lançait la caméra, je tenais à ce que ce soit tourné en plan-séquence. On ne pouvait pas reprendre une scène au milieu, les gamins auraient perdu tous leurs repères. D'où l'importance de tourner au steadicam, en HD, avec les



facilités que cela permet. Ça implique que le découpage et le choix des prises se fait au montage, c'est là qu'on va chercher les moments intéressants pour construire la séquence. Ça prend du coup plus de temps qu'un montage traditionnel...

Comment s'est passée votre collaboration avec Mathieu Kassovitz ?

Il s'est impliqué au début, sur le scénario et beaucoup au montage. C'était intéressant car il n'est pas seulement producteur, mais aussi réalisateur, et c'est quelqu'un d'instinctif et talentueux. Il arrive à mettre le doigt sur des choses précises, et m'a poussé à radicaliser le film, le recentrer sur l'histoire là où j'aurais aimé l'amener vers quelque chose de plus sensitif et formel. C'est quelqu'un de respectueux, qui comprend parfaitement les doutes ou problèmes que vous pouvez avoir en tant que réalisateur. Benoît Jaubert et Mathieu m'ont suivi jusqu'au bout, ce qui n'était pas toujours évident mais bien courageux de leur part.

Aujourd'hui que le film est terminé, restez-vous en contact avec les enfants ?

Il était inimaginable pour moi de reproduire le schéma que les enfants avaient connu pendant la guerre : le général qui vient, qui prend les enfants et les abandonne dès que c'est fini. L'année de préparation et le tournage ont créé des liens très forts, un sentiment de groupe très soudé. Je voulais continuer à suivre les enfants, à essayer de les aider dans leur réinsertion. Lors de la préparation, des cours leur étaient donnés tous les matins. Depuis, on a gardé l'éducateur, une maison et créé la fondation «Johnny Mad Dog» où ils savent qu'ils peuvent aller pour manger, recevoir des cours, dormir, être écouté, etc.

Ces enfants vivent encore aujourd'hui au jour le jour, heure après heure, dans une logique de survie difficile à concilier avec un projet sur le long terme. C'est de là qu'il faut repartir. Mais c'est aussi de cette immédiateté qu'ils ont tiré leur force pendant le tournage : ils vivaient tout dans l'instant présent, ils ont énormément donné, je crois que ça se ressent très fortement dans le film et je les en remercie.

En espérant que le film puisse permettre de parler de la problématique des enfants soldats de par le monde, malheureusement toujours d'actualité, qui reste inacceptable et intolérable.



A black and white photograph of a street scene. In the foreground, a person's leg and foot in a dark shoe are visible on the left. In the background, a dark-colored car is parked on a street. The scene appears to be in an urban area with some debris on the ground.

À PROPOS DU RÉALISATEUR

Jean-Stéphane Sauvaire est né le 31 décembre 1968. Il a été assistant réalisateur sur les longs métrages de Cyril Collard (LES NUITS FAUVES), Karim Dridi (HORS JEU), Siegfried (LOUISE TAKE 2), Bernie Bonvoisin (LES DÉMONS DE JÉSUS, LES GRANDES BOUCHES), Rachida Krim (SOUS LES PIEDS DES FEMMES), Gaspar Noé (SEUL CONTRE TOUS), Laetitia Masson (LOVE ME)... En 2003, il réalise CARLITOS MEDELLIN, long métrage documentaire tourné en Colombie, sélectionné dans de nombreux festivals autour du monde et Prix du Meilleur Film pour les Droits de l'Enfant en 2004. JOHNNY MAD DOG est son premier long-métrage de fiction.

- 2008 **JOHNNY MAD DOG**
- 2003 **CARLITOS MEDELLIN**
(documentaire)
- MATALO** (cm.)
- 2001 **A DIOS** (cm.)
- 2000 **La Mule** (cm.)



Comment avez-vous rencontré le réalisateur Jean-Stéphane Sauvaire ?

Benoît Jaubert : J'ai produit un court-métrage qu'il a réalisé en 1991. C'était l'époque des NUITS FAUVES, où Jean-Stéphane était assistant.

Mathieu Kassovitz : Oui, on connaît Jean-Stéphane depuis 17 ans. Je l'ai rencontré à l'époque où il était assistant, comme moi. On se croisait tout le temps.

Quand est né le projet Johnny Mad Dog ?

M. K. : Jean-Stéphane est passé nous voir en 2004 à son retour de Colombie et nous a montré le documentaire qu'il y avait tourné, CARLITOS MEDELLIN. C'est alors qu'il nous a parlé du roman du Congolais Emmanuel Dongala, «Johnny Chien méchant», et nous a dit qu'il voulait à tout prix l'adapter.

B. J. : Il avait déjà écrit une première version du scénario, on a trouvé ça passionnant et on a décidé d'entrer dans le projet. Mathieu s'est aussitôt mis à bosser sur le script avec lui.

Qu'est-ce qui vous a séduit ?

M. K. : En voyant CARLITOS MEDELLIN, on s'est rendu compte de la volonté de Jean-Stéphane de ramener des images des endroits les plus improbables, mais surtout du fait qu'il avait un très bon feeling avec les gens, surtout les enfants. On s'est dit : on ne sait pas ce qu'il va donner dans la fiction, mais s'il a le feu et un scénario solide, on peut le laisser foncer.

B. J. : On avait aussi vu ses courts, comme LA MULE, et surtout des petits films tournés au Mexique avec des enfants qui pètent les plombs pendant des fêtes païennes célébrant le diable au milieu de bombes et de feux d'artifice.

Le choix de tourner au Libéria était-il prévu dès l'origine ?

M. K. : Au début, je revenais tout juste du tournage de MUNICH et je commençais à lancer BABYLON A.D. On a bossé un an sur le scénario, en sachant qu'on partait de peu, sans même savoir où on allait tourner. Nous étions juste certains de vouloir tourner dans un pays qui a connu la guerre civile – ce qui n'est pas forcément entendu de la même oreille par les assureurs ! En même temps, Jean-Stéphane voulait se dégager de l'Histoire avec un grand H : dans le film on ne parle jamais du Libéria, c'est une histoire universelle traitant de la réalité de tous les pays en guerre civile.

B. J. : On devait à l'origine tourner dans un pays d'Afrique francophone. Puis on s'est rendu compte que la question des enfants soldats, en Afrique de l'Ouest, avait essentiellement touché les pays anglophones. Au retour d'un voyage en Sierra-Leone et au Liberia, Jean-Stéphane nous a dit : il faut absolument tourner au Libéria ! On lui a dit : t'es marteau ? Le fait de se couper des pays francophones posait en fait quelques problèmes au niveau de l'avance sur recettes que nous avions obtenue. D'autant plus que l'anglais parlé dans les quartiers de Monrovia est particulier : pour financer un film, la langue est décisive, on était donc déjà sûrs d'être sous-titrés dans tous les pays ! On partait de très loin...

Comment prépare-t-on un tournage au Libéria, pays où aucun film n'a jamais vu le jour ?

B. J. : On a toujours aimé tourner dans des pays improbables, comme au Vietnam par exemple. Pas simplement pour relever des challenges, mais parce que l'authenticité d'un film passe avant tout par le lieu où il est tourné. On s'est alors renseigné auprès des assurances, qui ont suivi, et on s'est rendu compte que les conditions étaient plutôt favorables : le Libéria entraînait

dans une période de moratoire et la présidente Ellen Johnson-Sirleaf, qui venait d'être élue, avait entrepris d'éradiquer la corruption et de changer les choses en profondeur.

M. K. : On est arrivé pendant toute cette période de reconstruction : le désarmement, le procès de Charles Taylor, etc. Sans compter les 15.000 soldats de l'ONU qui assurent la sécurité sur place.

Comment s'est posée la relation avec les personnes sur place ?

B. J. : On est arrivé avec notre projet sans trop savoir ce que ça allait donner. Mais nous avons obtenu les autorisations des Ministères de la Culture et de la Jeunesse, et la présidente elle-même nous a donné sa bénédiction et a mis le maximum de monde sur le projet. Tout a été mis en place avec les notaires locaux. La loi libérienne est plaquée sur celle des Etats-Unis, elle est assez complexe, alors on a joué la transparence totale : avec des tuteurs en permanence, l'école pour les enfants le matin, etc. Tout était officiel, jusqu'au montant des cachets, l'ouverture de comptes, etc.

M. K. : En voyant combien le pays tout entier était dans une logique de reconstruction, on essayait d'avoir le plus de répondant possible et d'être à la hauteur. D'une certaine manière, ce travail de réconciliation nationale cautionnait en permanence notre projet.

Et d'un point de vue technique et logistique ?

B. J. : Au niveau des infrastructures, par contre, il n'y avait absolument rien. Mais le principal problème est venu de l'embargo absolu sur les armes. On s'est adressé au Ministère des Affaires étrangères, aux Nations Unies, à la Secrétaire d'Etat américaine pour obtenir une levée de l'embargo au niveau des armes démilitarisées, mais impossible. Pour

tourner un film de guerre, où ça tire sans arrêt, ça complique évidemment beaucoup les choses ! Même si l'ONU a fini par nous prêter quelques armes venues des stocks récupérés sur place.

M. K. : On a surtout utilisé des répliques «jouets».

Comment s'est passé le tournage avec la population locale ?

B. J. : On s'est demandé au début comment les gens allaient réagir aux grandes scènes de fusillade dans les rues. Mais les gens sont aguerris, ils n'ont plus aucune naïveté sur ce point et savent parfaitement faire la différence entre cinéma et réalité. Pour les grosses scènes de figuration nécessitant de la foule, ça fonctionnait parfaitement : tout le monde hurlait et courait et partait reprendre tranquillement de l'eau dès qu'on disait «cut». La première scène qui a été tournée était une grande séquence de rue, où ça tire de partout. J'ai appelé Elisa Larrière, la productrice exécutive, alors que j'étais en escale dans un aéroport en route pour le tournage : elle m'a annoncé que tout s'était passé comme dans un rêve. Sur ce genre de film, il faut jouer sur la baraka, et les premiers moments sont décisifs : on peut évaluer dès le début les chances que ça se passe bien ou non.

M. K. : Les acteurs voulaient aussi absolument rendre la réalité : ils se donnaient souvent de vrais coups, pour montrer la violence qu'ils avaient subie.

Tout s'est donc passé idéalement ?

B. J. : On ne peut pas non plus dire ça : les partenaires anglais nous ont lâchés après 6 mois de développement, à un mois du tournage et on s'est retrouvé à engager énormément d'argent de notre poche. Après, tout est à quitte ou double, on est dans la logique «arrêter ou continuer» en continu. Dès



le début, on a perdu la caméra lors de son transport et le tournage a été repoussé de 6 jours – ce qui a des conséquences catastrophiques dans une telle logistique. On a tourné en HD, ce qui est un petit exploit, et avec une équipe assez classique malgré tout : une quinzaine de techniciens français et belges, une trentaine de techniciens locaux. Et on a eu pas mal de chance avec la météo, il n'a plu que rarement.

M. K. : C'est beaucoup plus dur de produire un film comme celui-là qu'une comédie à 18 millions d'Euros ! Tout peut exploser n'importe quand : les techniciens à cause des conditions difficiles et le manque de confort, les enfants qui peuvent péter un câble – ce qu'ils ont souvent fait d'ailleurs ! Quand tu mets de ta poche, tu n'es jamais sûr d'aller au bout. Il a donc fallu être très présent sur le tournage.

Comment vous êtes-vous réparti les tâches ?

M. K. : Benoît faisait la navette en permanence entre le tournage de BABYLON A.D, celui des DEUX MONDES et Monrovia. Moi, je veux être présent à l'écriture et au montage : je préfère ne pas être là où il y a la caméra, et ne pas être sur le tournage.

Tourner avec des enfants est toujours un challenge.

Et avec d'ex-enfants-soldats ?

M. K. : Un an avant le tournage, Jean-Stéphane est parti s'installer là-bas pour trouver les enfants, surtout les deux personnages principaux : Johnny et Laokolé. Il a peu à peu trouvé ceux qu'il cherchait, qui ont eux-mêmes recréé un petit clan – l'adulte qui joue le commandant était d'ailleurs un chef de guerre. Après, il faut être sûr que le cinéaste tiendra son film jusqu'au bout. Il est certain que si on n'avait pas vu les docs de Jean-Stéphane, sa manière de travailler avec les enfants, jamais on ne se serait lancé dans le projet.

B. J. : Le casting, c'est le secret de ce genre de film. Après, tout repose sur la manière de gérer le collectif. Elisa, notre productrice exécutive sur le terrain, a énormément donné sur ce point.

Comment se pose la question de l'après-tournage ?

B. J. : On a créé une ONG «Johnny Mad Dog» avec une maison et deux taxis et des relais. Jean-Stéphane retourne là-bas dès qu'il peut et on va faire des appels de dons pour que ça continue le plus longtemps possible. On est arrivé longtemps en avance, on ne peut pas repartir comme ça sitôt le tournage terminé.

Le livre d'Emmanuel Dongala va extrêmement loin dans la représentation de la violence. Quelles limites vous-êtes vous fixées dans ce domaine ?

B. J. : Jean-Stéphane a décidé dès le début de traiter la violence avec une certaine sobriété graphique.

M. K. : De toute façon, nous n'avions pas les moyens de créer des effets spéciaux. Jean-Stéphane désirait que certaines séquences soient un peu plus violentes, mais je lui ai expliqué que ça coûterait beaucoup trop cher. Déjà que tu te demandes si tu le fais quand tu as les moyens, alors si tu ne les as pas... Ce genre de film repose énormément sur ses conditions de tournage : le manque d'argent oblige le cinéaste à repenser certaines scènes, définir ses choix et impose de trancher tout le temps. On a tourné au steadicam parce qu'il nous était impossible d'avoir un rail de travelling, par exemple... On est là pour ça : croire dans le projet d'un cinéaste, budgéter les séquences, régler le scénario et la mise en scène en fonction des moyens.

B. J. : Jean-Stéphane désirait aussi à l'origine filmer à l'épaule, mais les acteurs étaient beaucoup trop petits : du coup, le stead devenait un moyen idéal de se mettre à hauteur des enfants.

Le résultat est-il à la hauteur de vos espérances ?

M. K. : Les films qui parlent de l'Afrique sont souvent éloignés de toute réalité, qu'ils s'agissent d'HOTEL RWANDA, de CONSTANT GARDENER et bien d'autres. Je pense que le scénario de JOHNNY MAD DOG impose justement de tenir ce réalisme : pour montrer l'humanité de ces enfants privés d'enfance, il faut être en dehors de tout jugement moral et s'attarder sur un exemple parmi tant d'autres, que l'histoire soit raccordée ou non à une période historique ou à un pays précis. Je trouve LA CITÉ DE DIEU très impressionnant, mais en le voyant je me demande de quoi ça parle, avec ces mêmes si «cools» dès le début... Expliquer que les favellas sont infestées de violence ? On ne pouvait pas se limiter à ce genre de constat en traitant de la guerre civile. Je pense d'ailleurs que le fait d'être des blancs qui débarquent pour parler d'un sujet si chaud nous a imposé d'être dans le concret immédiatement : comment être à la fois dans un style de reportage et s'en exclure par la fiction ? Quand j'ai fait LA HAINE, on m'a dit que j'allais me faire défoncer car je n'étais pas de la banlieue. Avec JOHNNY MAD DOG, j'ai tout de suite senti ça, et j'aurai eu envie de réaliser ce film moi-même.

Et le fait de n'être «que» producteur ?

M. K. : Quand je voyais le scénario et les images que tournaient Jean-Stéphane, je savais que tout était là. Les aléas du tournage étaient prévisibles : je savais qu'il allait tourner plus, autrement improviser sur le terrain, etc. Mon travail commence au moment où il faut tailler dans le lard : une succession de choses très fortes ne constitue pas un ensemble fort. Jean-Stéphane est arrivé avec un montage de 2h10, ce qui est énorme pour un tournage qui n'a duré que 7 semaines. Il a fallu repartir de là : casser le côté mise-en-scène pour en revenir à l'histoire et au sujet, et ne pas mépriser l'idée qu'il faut accrocher le spectateur exactement comme si on faisait un film «normal». Mon but est d'apporter ce regard extérieur, c'est pour ça que je veux être producteur et rester en dehors du tournage : pour éviter d'être metteur en scène à la place du metteur en scène... Mon rôle comme producteur, c'est d'être le père fouettard ! (rires)

FILMOGRAPHIE DE MATHIEU KASSOVITZ

RÉALISATEUR

(LONGS MÉTRAGES):

- 1993 **MÉTISSE**
Les Productions Lazennec
- 1995 **LA HAINE**
Les Productions Lazennec
Prix de la mise en scène au Festival de Cannes 1995
- 1997 **ASSASSIN (S)**
Lazennec Films
Sélection en compétition officielle du Festival
de Cannes 1996
- 2000 **LES RIVIERES POURPRES**
Légende Entreprise
- 2003 **GOTHIKA**
Dark Castle
- 2007 **BABYLON A.D** (sortie le 27 août 2008)
Légende Entreprise

PRODUCTEUR

- 2008 **LOUISE MICHEL** (en post production)
Benoît DELEPINE et Gustave KERVERN
JOHNNY MAD DOG
Jean-Stéphane SAUVAIRE
Festival de Cannes 2008 sélection Un Certain Regard
- 2007 **LES DEUX MONDES** (sortie le 21 novembre 2007)
Daniel COHEN
- 2005 **AVIDA**
Benoît DELEPINE et Gustave KERVERN
Sélection Officielle hors compétition Cannes 2006
- 2004 **NEG MARON**
Jean-Claude FLAMAND BARNY

COMÉDIEN

- 1978 **AU BOUT DU BOUT DU BANC**
Peter KASSOVITZ
- 1981 **L'ANNÉE PROCHAINE SI TOUT VA BIEN**
Jean-Loup HUBERT
- 1991 **TOUCH AND DIE**
Piernico SOLINAS
- 1992 **ASSASSINS** (C.M.)
Mathieu KASSOVITZ
UN ÉTÉ SANS HISTOIRE
Philippe HAREL
- 1993 **MÉTISSE**
Mathieu KASSOVITZ
REGARDE LES HOMMES TOMBER
Jacques AUDIARD
- 1994 **AVANT... MAIS APRÉS**
Tonie MARSHALL
ELLE VOULAIT FAIRE QUELQUE CHOSE (C.M.)
Dodine HERRY
- 1995 **DES NOUVELLES DU BON DIEU**
Didier LEPECHEUR
UN HÉROS TRES DISCRET
Jacques AUDIARD
LA HAINE
Mathieu KASSOVITZ
MON HOMME
Bertrand BLIER
- 1997 **LE CINQUIÈME ÉLÉMENT**
Luc BESSON
ASSASSIN (S)
Mathieu KASSOVITZ

- 1998 **LE PLAISIR ET SES PETITS TRACAS**
Nicolas BOUKHRIEF
- 1999 **JAKOB THE LIAR**
Peter KASSOVITZ
BIRTHDAY GIRL
Jez BUTTERWORTH
- 2000 **LE FABULEUX DESTIN
D'AMÉLIE POULAIN**
Jean-Pierre JEUNET
TARUBI, L'ARABE STRAIT (C.M.)
Kim CHAPIRON
**ASTÉRIX ET OBÉLIX,
MISSION CLÉOPATRE**
Alain CHABAT
- 2001 **AMEN**
Costa GAVRAS
- 2005 **MUNICH**
Steven SPIELBERG

FILMOGRAPHIE DE BENOÎT JAUBERT

PRODUCTEUR

- 2008 **LOUISE MICHEL** (en post production)
Benoît DELÉPINE et Gustave KERVERN
JOHNNY MAD DOG
Jean-Stéphane SAUVAIRE
Festival de Cannes 2008 sélection Un Certain Regard
- 2007 **LES DEUX MONDES** (sortie le 21 novembre 2007)
Daniel COHEN
- 2005 **AVIDA**
Benoît DELÉPINE et Gustave KERVERN
Sélection Officielle hors compétition Cannes 2006
- 2002 **SNOWBOARDER**
Olias BARCO

2000 à 2003 **PRODUCTEUR ASSOCIÉ** **CHEZ NORD OUEST PRODUCTION**

En 1995, Création de Lazennec Vietnam à Ho Chi Minh Ville :
PRODUCTEUR EXÉCUTIF

- 2007 **BABYLON A.D** (sortie le 27 août 2008)
Mathieu KASSOVITZ
- 2000 **À LA VERTICALE DE L'ÉTÉ**
Tran Anh HUNG
- 1995 **CYCLO**
Tran Anh HUNG

JOHNNY MAD DOG FOUNDATION

La fondation Johnny Mad Dog est née de la volonté d'apporter un encadrement et un suivi aux enfants acteurs du film JOHNNY MAD DOG, pour la plupart ex-enfants soldats ayant combattu au Liberia aux côtés des forces de Charles Taylor ou du LURD (Liberians United for Reconciliation and Democracy) jusqu'en août 2003, ou encore enfants des rues, sans aucune structure familiale.

Une quinzaine d'enfants, entre douze et dix sept ans, ont été pris en charge pendant un an pour être formés au métier d'acteur, de juin 2006 à mai 2007, date de fin du tournage.

Depuis, la fondation a mis en place un programme pédagogique à Monrovia, géré par un éducateur, axé autour de leur éducation et de leur santé, avec pour mission de les aider dans leur vie quotidienne et de développer avec eux, à plus long terme, leurs projets personnels.

La volonté de la fondation est d'élargir son action aux enfants libériens victimes de 14 ans de guerre civile, dans un pays aujourd'hui en reconstruction.

Notre but est de développer des programmes éducatifs, sportifs, et culturels.

Contact :

mail : contact@jmdfoundation.org

site internet : www.jmdfoundation.org



D' EMMANUEL DONGALA
(éditions du Serpent à Plumes)

Dans ce roman qui met en scène des adolescents à l'enfance abrégée, Emmanuel Dongala montre avec force comment, dans une Afrique ravagée par des guerres absurdes, un peuple tente malgré tout de survivre et de sauvegarder sa part d'humanité.

Romancier et dramaturge, Emmanuel Dongala est né en 1941, de père congolais et de mère centrafricaine. Il a passé son enfance et son adolescence au Congo, fait des études aux Etats-Unis et en France et enseigné la chimie à l'université de Brazzaville.

Il réside aujourd'hui aux Etats-Unis avec sa famille depuis 1998 après avoir quitté le Congo suite à une guerre civile meurtrière dans laquelle il a tout perdu. Il est professeur de chimie à Simon's Rock Collège dans le Massachussets, et professeur de littérature francophone à Bard Collège, dans l'Etat de New-York. Ses romans ont été traduits dans une douzaine de langues et ses pièces de théâtre ont été montées aussi bien en Afrique qu'en Europe. «Johnny Chien Méchant» dont est tiré ce film, est basé sur son expérience de cette guerre civile et de ses différentes rencontres avec les enfants soldats.

Du même auteur :

Jazz et vin de palme, Motifs n° 39

Les petits garçons naissent aussi dans les étoiles, Motifs n° 112

Le feu des origines, Motifs n° 139

Un fusil dans la main, un poème dans la poche, Motifs n° 189



Une coproduction MNP Entreprise & Explicit Films
En coproduction avec Scope Pictures
Avec la participation du Centre National de la Cinématographie
et de CANAL+
Avec le soutien de la République du Libéria
D'après le roman «Johnny Chien Méchant», d'Emmanuel Dongala
paru aux Editions le Serpent à Plumes
Un film de Jean-Stéphane Sauvaire
Scénario et Dialogues Jean-Stéphane Sauvaire et Jacques Fieschi
Produit par Mathieu Kassovitz et Benoît Jaubert
Productrice Exécutive : Elisa Larrière
Producteurs associés : Explicit Films / Jean-Stéphane Sauvaire
Scope Pictures / Alexandre Lippens / Geneviève Lemal

TECHNICIENS

Directeur de la photographie : Marc Koninckx, AFC
1er assistant réalisateur : Nicolas Levy-Beff
Coach Comédiens : Karine Nuris
Assistant réalisateur Libéria : Samuel T. Sherman
Ingénieur du son : Yves Comélieau
Chef décorateur : Alexandre Vivet
Montage : Stéphane Elmadjian
Supervision Son : Les Kouz
Conseiller militaire : Joseph Duo
Photographe de plateau : Théo/SynchroX
Laboratoire - GTC/ECLAIR GROUP
Ventes Internationales : TF1 International
Distribution : TFM DISTRIBUTION
Attaché de presse : Cédric Landemaine

Réalisé avec le soutien du tax shelter du gouvernement fédéral Belge
Tourné au LIBERIA - Monrovia et ses environs
Clayashland - Careysburg - New Kru Town - Ricks Community
Avec le soutien de la République du Libéria, du Ministère des Affaires
Etrangères Français et de l'UNMIL

MUSIQUES ET EXTRAITS SONORES

«THIS IS MY WILL»

Musique écrite et composée par Joseph Duo
Interprétée par Mohammed Sesay
et la «Johnny Mad Dog Small Boy Unit»

«STRANGE FRUIT»

Musique composée par Lewis Allan (ASCAP)
Interprétée par Nina Simone
©Edward B. Marks Music
® 1965 UMG Recordings
Edité par Music Sales Corporation (ASCAP)
Avec l'autorisation d'Universal Music Vision / Universal
Music Publishing France

Extrait sonore «I HAVE A DREAM»

Discours de Martin Luther King
License granted by intellectual properties management, Atlanta,
Georgia, as exclusive licensor of the King Estate

Extrait sonore du film «LES ORANGES VERTES DU LIBÉRIA»

de Zlatina Rousseva
Produit par GOOD & BAD NEWS

«LEYENDECKER» (DJ EMZ remix feat. Joell Ortiz)
(John Stainer / Dave Konopka / Tyondai Braxton / Ian Williams)

© 2007 Warp Records Limited

© 2007 WARP MUSIC LTD

Avec l'aimable autorisation de Warp Records
& EMI Music Publishing France

Musique originale écrite, interprétée et mixée
par Jackson Tennessee Fourgeaud
Original Soundtrack © & © MNP - ZIG ZAG ROAD Ltd

Visa d'exploitation N° 113658

©2008 - MNP Entreprise - Explicit Films

Dépôt légal 2008

INTERPRÈTES

JOHNNY MAD DOG

LAOKOLE

NO GOOD ADVICE

SMALL DEVIL

BUTTERFLY

PUSSY CAT

YOUNG MAJOR

NASTY PLASTIC

JUNGLE ROCKET

CPT DUST TO DUST

NEVER DIE

LOVELITA

FOFO

JOSEPH

IBRAHIM

MR KAMARA

MME KAMARA

TANYA TOYO

L'HOMME AU VELO

CHRISTOPHER MINIE

DAISY VICTORIA VANDY

DAGBEH TWEH

BARRY CHERNOH

MOHAMMED SESAY

LEO BOYENEH KOTE

PRINCE KOTIE

NATHANIEL J. KAPEYOU

ERIC COLE

PRINCE DOBLAH

JOSEPH DUO

CAREEN MOORE

ONISMUS KAMOH

TERRY JOHNSON

LAWRENCE KING

MAXWELL CARTER

MIATA FAHNBULLEH

MASSIATA E. KENNEH

TOE JACKSON

















