



ADÈLE EXARCHOPOULOS



PRIX FONDATION GAN
À LA DIFFUSION
SEMAINE DE LA CRITIQUE
CANNES 2021

RIEN À
FOUTRE

UN FILM D'EMMANUEL MARRE
ET JULIE LECOUSTRE

DISTRIBUTION
CONDOR DISTRIBUTION
priscilla@condor-films.fr
Tél : 01 55 94 91 70

RELATIONS PRESSE
STANISLAS BAUDRY
sbaudry@madefor.fr
Tél : 06 16 76 00 96

Matériel presse téléchargeable sur : www.condor-films.fr/film/rien-a-foutre/

Durée : 110 minutes / Couleur / 1.60 / HD / 5.1 / Visa : En cours / 2021

Nationalité : Belgique-France / Langues : Français-Anglais

SYNOPSIS

Cassandra, 26 ans, est hôtesse de l'air dans une compagnie low-cost. Vivant au jour le jour, elle enchaîne les vols et les fêtes sans lendemain, fidèle à son pseudo Tinder « Carpe Diem ». Une existence sans attaches, en forme de fuite en avant, qui la comble en apparence. Alors que la pression de sa compagnie redouble, Cassandra finit par perdre pied. Saura-t-elle affronter les douleurs enfouies et revenir vers ceux qu'elle a laissés au sol ?

Entretien avec EMMANUEL MARRE & JULIE LECOUSTRE

••• Réalisateur et scénariste •••

Qu'est-ce qui vous a amené à réaliser *Rien à foutre à deux* ?

Julie Lecoutre : Nous avons déjà travaillé ensemble sur un moyen métrage d'Emmanuel, *D'un château l'autre*. Emmanuel a commencé à écrire *Rien à foutre* et je l'ai rejoint en novembre 2018. Au départ, il devait réaliser le film seul. Mais il y avait un travail à quatre mains permanent, où le scénario se mêlait à la préparation, l'écriture à une réflexion sur la méthode de travail, et puisque tout était mené de front, corréaliser a été une suite logique, une continuité. En termes de production, notre souci était de ne pas se faire avaler par la lourdeur d'une production, rester dans une forme d'artisanat, de bricolage. Comment, dans un changement d'échelle, garder cet état d'esprit tout en étant ambitieux ? Cela supposait de mettre à distance l'objet scénario, de ne pas le sacrifier, de l'utiliser comme une partition. Il était toujours clair, même dans les notes d'intention, qu'il devait être un guide, un fil rouge, mais pas quelque chose de figé. Que le film ne serait pas la simple restitution du scénario. On ne sacrifie pas l'inverse non plus : il y a aussi des scènes très écrites, des moments où l'on suit vraiment le scénario. Mais nous sommes plus attachés à l'idée d'écriture que de scénario.

Comment êtes-vous arrivés à ce personnage, et du personnage à son interprète, Adèle Exarchopoulos ?

Emmanuel Marre : *Rien à foutre* est né d'une image, d'une double image, plutôt. Un jour je me suis retrouvé sur un vol Ryanair au premier rang, juste en face de l'hôtesse. Au décollage je l'ai regardée : à l'évidence elle allait très mal, comme si elle se débattait avec une blessure profonde. C'était une vision très forte. Et puis, il y a eu le « ding », elle a décroché sa ceinture et là, seconde image, elle a arboré un immense sourire et a commencé à sortir le chariot des boissons, proposer des trucs à vendre... La dichotomie entre ces deux images, ce moment d'introspection et cette agitation professionnelle, était puissante et amenait une question : qu'a-t-elle laissé au sol, cette jeune femme, avant de s'envoler ? Plus tard, j'ai repensé à cette scène et à un tableau de Hopper, *L'Ouvreuse*, et j'ai eu envie de déplier cette double image. Le film est né de là, et non pas d'un personnage, ce qui d'ailleurs posait des problèmes de casting. La directrice de casting me demandait : c'est qui, ton personnage ? Et je répondais : je ne sais pas ! Au départ nous voulions confier le rôle de Cassandra à une véritable hôtesse de l'air et

d'ailleurs nous avons financé le film comme cela. Mais j'avais quand même Adèle dans un coin de la tête, et quand on s'est décidés à la rencontre, on a senti dès le premier rendez-vous que quelque chose qui résonnait avec elle. D'abord, on voit tout de suite que ce n'est pas la même fille que l'on voit dans les magazines. Et puis sa mélancolie, l'espèce de détresse qu'elle dégage, sa capacité à vriller tout à coup pour s'éteindre l'instant d'après, tout cela nous a convaincus qu'elle pouvait être Cassandra.

Julie Lecoutre : Dans cette image-matrice, on voit aussi comment l'intime se débat dans le public. Derrière l'uniforme, les attitudes codées, la singularité de chacun éclate plus fort et c'est troublant. C'est quelque chose qui nous bouleverse : comment le grain de sable humain se glisse dans le rouage de la grande machine standardisée. Alors qu'aujourd'hui il y a cette tendance à dématérialiser le travail, les hôtesse sont encore dans un métier physique, de présence, presque charnel. Et il y a un parallèle entre les métiers d'hôtesse et d'actrice par quoi on pouvait accrocher une comédienne : une actrice, on se demande parfois à quoi elle pense lorsqu'elle joue la comédie. Cette obligation à sourire, le rapport au masque, au maquillage, ne sont pas si éloignés. D'ailleurs, dans le film, Adèle se maquille et se coiffe elle-même, elle porte ses propres vêtements. Elle a dû trouver elle-même sa Cassandra.

EM : Ce que je craignais avec Adèle, c'est l'idée de la star qui s'entoure d'acteurs non-professionnels et qui, avec toute la condescendance de la star, se dresse dans l'image comme un appui pour les non-acteurs, qui se sent comme un passeur mais qui en fait monopolise l'attention. Dans *Rien à foutre*, c'est l'inverse et on l'a fait comprendre à Adèle sous forme de blague : « la seule non-professionnelle dans le film, c'est toi ! » Eux étaient en appui pour elle, pas l'inverse. Ensuite, le défi avec des comédiens non-professionnels, c'est d'accepter de ne pas chercher toujours la justesse, de rester ouvert à l'accident. On ne cherche pas à ce que des choses nous échappent, mais on est disposés à l'accepter.

JL : C'est aussi comme cela que nous avons pensé le casting. On a tourné en toute petite équipe, dans un esprit de camaraderie. Le casting est un mélange d'amis, de comédiens professionnels et, pour tous les personnages filmés en lien avec le monde du low-cost, de personnes dont c'est vraiment le métier. En fait ça n'a pas vraiment de sens de parler d'acteurs non-professionnels. Dans *Rien à foutre*, ce sont tous des interprètes, qui savent très bien qu'ils jouent un rôle, la seule différence étant qu'ils ont par ailleurs un métier. Et sur le tournage, professionnel ou non, tout le monde est sur un pied d'égalité.

Qu'aviez-vous envie de montrer du métier d'hôtesse de l'air ?

EM : Nous ne voulions pas faire un « film de métier », c'est-à-dire écraser le personnage sous les déterminations du système, et lui refuser toute liberté, toute vie intérieure. On est plutôt parti de quelqu'un que ce métier-là, et les conditions de travail propre au low-cost, arrangent bien au fond.

JL : Il y a eu un long temps de rencontre avec les gens qui travaillent pour les compagnies low-cost, qui relevait autant du casting que du documentaire. Malgré les conditions de travail et la rémunération misérable, c'est un métier qui fait toujours rêver et les candidatures ne manquent pas. On a appris beaucoup sur leurs conditions de vie des hôtes : elles sont très jeunes, viennent de toute l'Europe, de plus en plus des pays de l'Est, et vivent souvent en petites communautés apatrides, dans des colocations près des aéroports. Elles sont en décalage permanent, il n'y a plus de semaines, on leur donne un planning hebdomadaire et elles découvrent leurs destinations. Ça nous intéressait que le personnage se perde dans un non-temps, entre des non-lieux. C'est une vie épisodique : au moment où elle ferme la porte de l'avion, l'hôtesse se coupe de tout. Ça résonne avec le geste du « swipe », ce coup de pouce qui sur une application de rencontre, fait passer d'un rendez-vous potentiel à un autre. Et avec le fait que lorsqu'on demande à Cassandra depuis combien de temps elle travaille, elle est obligée de regarder la chronologie de son Instagram. D'ailleurs, quand on regarde les Instagram des hôtes, on ne voit que des photos de ciel, de hublots, de tarmacs, toutes interchangeables. Elles vont dans trois pays par jour, mais elles ne voyagent pas. Cassandra vit dans une destination de vacances, Lanzarote, mais elle ne connaît pas son lieu de vie.

EM : Pour autant, on ne voulait pas tomber dans le cliché de la dénonciation de la vie moderne comme non-vie. On dit que le numérique nous coupe de la vraie vie, mais dans le numérique, dans les rencontres via des applications, il y a aussi des étincelles de vie, et elles n'ont pas moins de valeur que les autres. On ne voulait pas filmer l'absence de rencontres, mais l'impossibilité de la rencontre. Cassandra voit du monde tout le temps, et avec chacun il pourrait se passer quelque chose. Mais c'est impossible à cause de son mode de vie. Quand elle ferme la porte de l'avion, quand elle swipe sur son téléphone, c'est fini, elle passe à autre chose. Pendant les essais, on s'est rendu compte que beaucoup d'hôtes ont choisi ce métier pour fuir quelque chose, un drame, un amour déçu... C'est un film qui parle de solitude, et ce qu'on a trouvé à Dubaï en période de Covid, avec ces petits carrés dessinés au sol pour isoler les gens, figure aussi ce qui arrive dans le monde du travail, où l'on essaie d'atomiser les travailleurs, de casser les solidarités, les liens. Cassandra ne fait que croiser une multitude d'individualités, mais aucun véritable lien n'est possible. Et quand elle revient chez elle, elle retrouve ce lien qui dure, solide. C'est ce qu'elle exprime à sa façon en disant à sa sœur « je suis désolée ». Désolé, pas au sens de l'excuse, mais au sens étymologique : désolé, c'est ce qui n'est pas habité. Cassandra est en état de désolation, elle n'habite nulle part et elle n'est pas habitée.

Comment filmer quelqu'un dans cet état de désolation sans tomber dans le sinistre, l'abattement ?

JL : En refusant le ton sur ton, en préservant la possibilité que Cassandra soit heureuse telle qu'elle est. En refusant cette vue du dessus, ce jugement qui nous dirait : voilà une fille malheureuse. La possibilité, la décision presque, d'être heureuse, lui revient à elle seule en dernière instance. On ne lui interdit pas de rire au moment où la loi du travail

pèse violemment sur elle, ou bien dans la scène à la casse. Le refus du ton sur ton, ça signifie aussi filmer des moments plus joyeux, loufoques, ou plus tendres. En filmant la disparition de certains liens, on filme aussi la naissance d'autres liens, qui valent ce qu'ils valent, mais qui ne valent pas rien. L'être humain est indestructible, et filmer la désolation du monde, être synchrone avec notre environnement et notre époque, c'est aussi filmer la manière dont chacun s'en débrouille en fin de compte.

EM : L'une des questions de *Rien à foutre*, c'est celle de la tristesse, et c'est une question éminemment politique. Comment affronte-t-on la tristesse aujourd'hui ? Le droit à la tristesse, à l'immobilité, à la douleur, c'est ce qui remet le plus en cause la puissance de l'entreprise. On peut évoquer cela sans filmer ton sur ton. Faire un film assez dur, mais pas triste, laisser une place au rire, à la loufoquerie.

JL : On voulait montrer quelqu'un qui s'évertue à faire diversion par rapport à la perte d'un être cher, mais qui dans son trajet finit par se retrouver face à cela. La société nous donne une multitude de moyens de faire diversion par rapport à ce qui nous anime. Et tout ça est mis de côté quand elle arrive en Belgique. Là, elle passe de ce quotidien très elliptique, où on ne sait pas s'il s'est passé trois heures, trois jours ou trois mois entre deux scènes, à la sensation du temps qui coule avec fluidité, bien rythmé entre le jour et la nuit. Et puis le film devient plus lent.

EM : C'était un pari, pas simple à défendre en production et en montage, que les séquences s'étirent de plus en plus dans la deuxième partie du film. C'est aussi le moment où Cassandra se confronte au deuil : affronter quelque chose que l'on a fui suppose de revenir en arrière, de ralentir, dans une société qui veut toujours aller de l'avant et accélérer – le dernier dialogue du film, c'est « keep moving ». L'idée, c'était aussi de filmer quelqu'un qui est confronté à une absurdité radicale, en l'occurrence une mort par accident, et qui doit se débrouiller avec ça. Il n'y a pas de mystère à déchiffrer dans cette mort, elle a quelque chose d'atrocement banal, et d'ailleurs Cassandra ne peut s'empêcher d'en rire. Alors que son père, tout à son deuil, ne peut pas se satisfaire de cette banalité.

JL : Chacun gère à sa manière son rapport à l'irrésolu.

EM : Voilà, et ça, c'est inscrit dans la réalité tangible. On est très attachés à la question de la vie quotidienne que le cinéma, finalement, traite assez peu alors qu'elle occupe l'essentiel de notre temps. Ce qui m'émeut le plus, c'est que les drames de la vie que l'on traverse tous se passent dans des endroits saturés de problèmes bêtes et méchants, logistiques, matériels, quotidiens. Et on finit toujours par associer des événements à des choses concrètes, ordinaires. C'est parce que cette dimension nous touche qu'on a mis un temps fou à trouver le rond-point par exemple. C'est très compliqué d'écrire le trajet narratif dramaturgique de quelqu'un qui doit juste se confronter à l'absence et l'accepter. Compliqué, et donc passionnant, plus en tout cas que de raconter un personnage qui a un dilemme à résoudre, des objectifs à remplir. Je me méfie toujours de ce que j'appelle « le film individualiste », c'est-à-dire un film sur un individu dont on va énumérer les conflits

qu'il doit affronter, les objectifs, les choix à faire, etc. C'est une manière comptable, capitaliste, de penser l'idée de personnage.

Ça suppose aussi de faire tenir le film sur l'absence d'un énorme événement.

EM : Oui, de diluer la dramaturgie dans une multitude de micro-événements. Au montage, on a retiré beaucoup de chevilles, de jointures. Avec le monteur, on se disait qu'il fallait monter le film comme un mur de pierres sèches. On a choisi de tourner en plusieurs fois, à plusieurs mois d'écart, et de monter et réécrire entre les tournages. Ce qui nous a permis d'élaguer beaucoup, notamment les chevilles narratives.

JL : Les enjeux du film restent hors champ. Nos références sont plutôt photographiques : plutôt que la restitution d'une trajectoire, privilégier des instantanés, des fragments de temps et d'existence qui laissent l'essentiel hors champ. *Cassandra*, elle en est grosso modo au même point à l'arrivée qu'au début, mais il y a un léger déplacement en elle et le défi c'est de raconter cela, ce tout petit voyage. Initialement, la mort de la mère était évoquée beaucoup plus tard dans le film. Mais peu de temps avant le tournage, on s'est dit que ce n'était pas le film que l'on voulait faire. On ne voulait pas faire ployer tout le portrait de cette jeune femme sous le poids de cet enjeu qui cannibalisait soudain tout le reste. Parce que ce dont on voulait parler, c'est comment on se débrouille concrètement avec ça. Et on ne voulait pas orienter le regard, imposer un point de vue sur le personnage.

EM : C'était la crainte d'être moral. Il y a une manière noble d'amener de la morale au cinéma, chez Ford ou les Dardenne, mais nous, on ne se sentait pas la légitimité d'amener le film sur ce terrain-là. *Cassandra* est un personnage qui s'est perdu, et on le suit dans sa perte, on ne voulait pas que le film, lui, ait sa propre route, qu'il sache trop bien où il va. On voulait rester dans l'irrésolu. Ça aurait été horrible de faire un film où à la fin elle prend conscience de quelque chose, ou bien se sauve, ou grandit... Et c'est vrai aussi au tournage : il faut accepter de se perdre. On a tourné énormément, environ 90 heures de rush.

Qu'est-ce qui vous a guidés au tournage ?

EM : Il y a une obsession du visage. Le « smiley », celui des téléphones et celui des hôtesses, c'est vraiment important dans le film, et ça renvoie à l'ambiguïté fondamentale du visage. Donc oui, la caméra vient au visage, mais en même temps on avait posé comme principe d'être battu au cadre : puisqu'on ne faisait pas de répétition et qu'on faisait très peu de prises, on acceptait d'emblée qu'une action, un geste, puisse échapper au cadreur. De même, on filmait chaque moment dans un seul axe, sans se couvrir, parce que dans la vie on a toujours une position, un emplacement depuis lequel on regarde. Cette façon de cadrer est un temps de conjugaison à part, un pur présent, qui crée une distance entre ce qui se passe et comment le personnage le vit, un décalage entre l'action et l'intériorité. Et puis un autre principe important, c'était de filmer seulement en lumière naturelle :

d'abord un monde où tout est éclairé mais où il n'y a plus d'intériorité, et ensuite, dans la partie belge, un retour de la nuit jusqu'à l'obscurité complète, lorsque les seules sources lumineuses sont les cendres incandescentes des cigarettes, mais qui dévoile les personnages au moment où on ne les voit plus. Le film avance vers cette nuit, c'est la nuit du retour au secret de soi, à ce regard au dedans de soi qu'un jour j'avais fortuitement et furtivement aperçu sur le visage d'une hôtesse de Ryanair, juste avant le « ding ».

Entretien avec ADELE EXARCHOPOULOS

••• Actrice •••

Comment s'est passée la rencontre avec Emmanuel et Julie ?

C'est d'abord passé par Emmanuel, avant de rencontrer Julie. J'avais entendu parler de lui et j'avais vu ses films. La rencontre ne s'est pas faite autour d'un scénario. Nous nous sommes rencontrés au café, il m'a parlé de son film, de son envie d'être libre dans sa manière de tourner, de ne rentrer dans aucune case. Il a évoqué aussi son désir aussi de raconter l'histoire d'une jeune femme qui cherche un sens, l'histoire d'une quête, mais plus que sur le récit, il a vraiment insisté sur le fait que rien n'était figé, sur son souhait de laisser une grande place à l'improvisation, de filmer des gens qui travaillent vraiment dans l'aviation low-cost, et de les filmer en situation, y compris dans un avion en vol. Ensuite nous nous sommes revus dans un petit hôtel près d'un aéroport, pour faire une sorte d'essai qui visait à confirmer notre désir de travailler ensemble. Il m'avait demandé de me maquiller moi-même, il m'a posé des questions, il m'a filmée. Et c'est seulement après ça qu'il m'a fait lire le squelette de son scénario, que j'ai trouvé déjà très abouti. Il était clair dès le début que ce scénario serait largement réécrit, et que l'on tournerait en plusieurs fois, avec entre-temps du montage et de la réécriture. L'histoire de Cassandra n'était qu'une promesse, tout allait bouger.

Puisque le rôle n'était pas précisément défini et figé, comment l'avez-vous abordé ?

J'ai rencontré des hôtesse, Emmanuel et Julie m'ont fait lire un livre qui est le journal intime d'une hôtesse. Les hôtesse sont dans la représentation, elles sont censées être le sourire de leur compagnie, on leur demande de façon très insidieuse d'exhiber leur féminité, et en même temps elles doivent être rassurantes, faire des sourires et des chorégraphies réglementaires, comme des gardiennes qui font rempart contre la mort, l'accident. Elles accompagnent des inconnus dans un moment de leur vie où ils sont coupés du monde, dans les nuages, comme elles le sont elles aussi. Incarner cela, ça passe par des choses très concrètes que les conditions de tournage encourageaient : aller se maquiller en vitesse dans les toilettes d'un avion, ça vous met vite dans le ton. Mais surtout j'ai essayé de retrouver ce sentiment que l'on a dans les aéroports : on regarde autour de soi et on voit toujours quelqu'un qui attend quelqu'un d'autre, ou qui attend une forme de réponse, un enchaînement, une continuité. Il y a des retrouvailles et des séparations, des moments très intimes, c'est chargé émotionnellement et en même

temps tout se passe dans un immense espace complètement public, à la vue de tous. Ce sont des lieux inhabitables, parce qu'on ne fait qu'y passer, et en même temps très habités, comme les chambres d'hôtels ou les boîtes de nuit. Les sensations qu'ils procurent, sensations de mouvement, de passages entre deux lieux, deux moments, l'impression vive d'être au milieu de la foule, c'est tout cela que j'ai essayé de retrouver en moi pour nourrir mon jeu.

Le tournage ayant été volontairement fragmenté, il s'est étiré dans le temps. Qu'est-ce que cela implique pour vous, en tant que comédienne ?

Le tournage était éclaté en plusieurs blocs, avec en plus le confinement entre les deux premières sessions. Et quand on tournait, on prenait beaucoup de temps, souvent sans être hyper productif. Mais paradoxalement, on était aussi beaucoup dans l'urgence. Se passer d'autorisation pour filmer, ne pas avoir de plan de travail, ne pas savoir à l'avance, tout simplement, ce qu'on va tourner et avec qui, tout ça oblige à être pleinement dans le présent, dans l'urgence. Tourner dans un avion en vol, ça suppose un temps court, délimité, et pendant ce laps de temps il fallait capter quelque chose. Tout le film est un saut dans le vide, et pour sauter dans le vide il faut faire confiance. Confiance au présent, au moment, aux réalisateurs. Et aussi à tous les gens qui m'entouraient, que je ne connaissais quasiment pas. Mais c'est la même chose avec les vols : pendant une heure et demie on est coupé du monde et on reste seul entre inconnus. Et ce qui est beau, dans un tournage comme celui-là, c'est de sentir que le naturel des gens qui travaillent m'apprend quelque chose sur mon métier d'actrice. C'est d'être portée par eux. Parce que je devais être crédible aussi, ce qui n'est pas simple. Surtout que Cassandre est censée être une vendeuse efficace, puisqu'elle est en quête d'indépendance financière, qu'elle rêve de Dubaï. C'est une affaire de gestes, d'attitudes, qui n'étaient pas du tout naturels pour moi, et que j'ai dû apprendre grâce à l'aide des hôtes qui jouaient avec moi. L'idée d'un film collectif prend là tout son sens. Quand je suis sur un film où chacun est dans sa bulle, sa méthode, ses ambitions, je suis malheureuse. Là, nous étions ensemble, devant et derrière la caméra, dans un même élan.

L'improvisation, c'est aussi un lieu d'invention, où l'on fabrique le personnage en direct, en quelque sorte.

Oui, et en toute liberté. Emmanuel et Julie accueillent tout, ils n'ont pas une idée arrêtée de ce que doit être, ou ne pas être, le film. L'improvisation, ce n'est pas seulement une manière de jouer, c'est aussi une écriture en direct, un espace où l'on peut trouver, presque sans faire exprès, quelque chose de décisif. Le rire dans la scène de la casse, par exemple, ce n'était pas du tout contrôlé, pas prévu. C'est arrivé comme ça, mais puisque ça raconte quelque chose de Cassandre, alors on le garde. Parce que c'est comme ça dans la vie, qui n'a jamais eu envie de rire pendant un enterrement ? On n'est pas toujours raccord avec ses émotions, c'est normal, c'est banal, et cette banalité raconte autant, sinon plus, qu'une grande scène très écrite et très compliquée. Avec Emmanuel et Julie,

on cherche, et donc on trouve, en faisant. On allume la caméra et on y va. La scène où le père, joué par Alexandre Perrier, raconte à ses filles leur naissance, elle a été filmée pendant une pause. Emmanuel et Julie ont lancé la caméra, Alexandre s'est mis à parler, c'était totalement improvisé, imprévu, et ça fait naître une scène de façon complètement naturelle. Alexandre arrive à être pathétique tout en étant très touchant, il a un jeu extrêmement nuancé, et pourtant il n'est pas comédien, c'est le producteur du film ! Mais il est mis dans des conditions telles que sa maladresse et son insécurité en tant qu'acteur deviennent bouleversantes. Julie et Emmanuel ont trouvé une manière de tourner le film qui est, au fond, la manière exacte dont Cassandra vit les choses : en prenant constamment le risque d'être différent à chaque scène, à chaque situation, tout en maintenant la note continue de la tristesse, de la solitude. Ce qui me charme dans cette manière de faire, c'est de jouer entre la personnalité de Cassandra, qui n'est pas la mienne, et l'improvisation. C'est de se débrouiller pour avoir l'air d'une professionnelle alors que je suis entourée de gens dont c'est vraiment le métier. C'est de se retrouver plongée dans une scène avec le producteur du film, qui joue mon père, que je ne connaissais pas du tout, et faire comme si on se retrouvait naturellement après des mois de séparation. Dans cette méthode, tout est léger, on s'abandonne, on se perd et il y a une telle facilité à se couler dans une scène que la difficulté, pour moi, devient de maintenir quand même une distance, de garder dans un coin de la tête que j'interprète un personnage, qu'il a sa vie.

C'est difficile, mais ça permet aussi de jouer sans arrière-pensées.

Oui, de jouer au présent. Ce qui m'a plu chez Emmanuel et Julie, qui forment vraiment un duo, c'est qu'on n'intellectualise pas tout. On privilégie les moments, le vécu. On veut filmer le vide, le quotidien ? Alors on passe tous la nuit dans la maison familiale, on se filme au réveil, et puis on verra bien ce qui en ressort. C'est concret, mais ça correspond justement à ce qu'on essaie de raconter, alors même que filmer le vide, la solitude, et c'est très dur à capter, il y a peu de cinéastes qui y parviennent et ça peut être bouleversant. Le scénario m'a tout de suite fait penser à *Faute d'amour* d'Andrei Zvyagintsev, qui parvient à montrer les barrières, parfois très terre-à-terre, qui se dressent entre les êtres. C'est ce que vit aussi Cassandra à travers ses rencontres plus ou moins éphémères. Je trouve très réussi dans *Rien à foutre* le rapport au téléphone, qui à mon avis dit exactement l'endroit où se trouve Cassandra : elle est profondément seule tout en étant très entourée, elle est toujours en fuite mais sans s'en rendre compte, à travers l'ivresse des soirées, en s'inventant une vie de rêve alors qu'elle est coincée dans un aéroport comme un autre, sans savoir où elle ira demain, et payée au lance-pierres. Elle se coupe de son vrai ressenti, et s'appuie sur son téléphone pour ça, pour se fabriquer un lieu où vivre son deuil sans en avoir conscience. Un deuil, chacun le vit à son endroit propre. Même si on est entouré, même si on est protégé par le foyer, par ceux qui restent, un père, une sœur. C'est forcément une expérience solitaire, et ça on en a beaucoup parlé dès le premier rendez-vous avec Emmanuel. On s'est posé beaucoup de questions : où était-elle quand elle a appris la mort de sa mère ? Qu'avait-elle en tête

lorsqu'elle s'est lancée dans le métier d'hôtesse ? Avait-elle le sentiment de fuir ? On s'est demandé tout ça, mais sans chercher de réponses.

Et il faut accepter de commencer à interpréter le personnage sans toutes ces réponses.

Oui, mais justement cette incertitude est excitante. Je ne dis pas que c'est mieux que d'avoir un personnage très construit à interpréter, mais c'est autre chose et ça implique autre chose. Les premiers films, et celui-là en particulier, ont ce charme assez unique : on embarque tous dans le même bateau, on ne sait pas trop où on va mais on sait pourquoi on y va. Ce que racontent Emmanuel et Julie se fond complètement dans leur manière de le raconter. En travaillant avec une si petite équipe, en investissant vraiment les lieux où l'on tourne, on accepte un lâcher-prise. Il n'y a n'a pas de place pour l'égo, on essaie. Leur éthique, leur proximité avec la caméra, la facilité avec laquelle ils l'allument sans cérémonie, juste pour essayer, encouragent cette implication. Il y a tellement de façons de faire du cinéma. Ce qui me plaît avec Emmanuel et Julie, dans cette expérience sauvage, à l'arrache, c'est de réinventer le cinéma dans notre coin.

A propos de...
EMMANUEL MARRE
& JULIE LECOUSTRE

••• Réalisateur et scénariste •••

Emmanuel Marre et Julie Lecoustre vivent et travaillent entre Paris et Bruxelles. En 2017, Emmanuel Marre a réalisé LE FILM DE L'ÉTÉ (prix Jean Vigo, Grand Prix au Festival du Court-Métrage de Clermont-Ferrand). En 2018, Julie Lecoustre le rejoint pour écrire, penser et fabriquer D'UN CHÂTEAU L'AUTRE (Pardino d'oro à Locarno). En 2020, ils poursuivent leur collaboration en co-réalisant RIEN À FOUTRE.

FILMOGRAPHIE EMMANUEL MARRE

RIEN À FOUTRE (2021 – Emmanuel Marre et Julie Lecoustre) – *Réalisateur et scénariste*
CEUX QUI TRAVAILLENT (2018 – Antoine Russbach) – *Scénariste*
D'UN CHÂTEAU L'AUTRE (2017 – Emmanuel Marre) – *Réalisateur et scénariste*
LE FILM DE L'ÉTÉ (2016 – Emmanuel Marre) – *Réalisateur et scénariste*

FILMOGRAPHIE JULIE LECOUSTRE

RIEN À FOUTRE (2021 – Emmanuel Marre et Julie Lecoustre) – *Réalisateur et scénariste*
D'UN CHÂTEAU L'AUTRE (2017 – Emmanuel Marre) – *Scénariste*

À propos de... ADÈLE EXARCHOPOULOS

••• Actrice •••

Adèle Exarchopoulos est révélée au grand public avec LA VIE D'ADÈLE d'Abdellatif Kechiche, pour lequel elle reçoit la Palme d'Or du Festival de Cannes 2013, puis le César du Meilleur Espoir féminin. Depuis, elle enchaîne les projets originaux avec entre autres LES ANARCHISTES D'ELIE Wajeman (2015), THE LAST FACE de Sean Penn (2016) et REVENIR de Jessica Palud (2018). En 2019, elle présente le drame psychologique SIBYL de Justine Triet au Festival de Cannes. Cette année, elle est à l'affiche de MANDIBULES de Quentin Dupieux, et revient à Cannes avec BAC NORD de Cédric Jimenez et RIEN À FOUTRE d'Emmanuel Marre.

FILMOGRAPHIE

RIEN À FOUTRE (2021 – Emmanuel Marre et Julie Lecoustre)
LES CINQ DIABLES (2021 – Léa Mysius)
MANDIBULES (2021 – Quentin Dupieux)
BAC NORD (2021 – Cédric Jimenez)
REVENIR (2020 – Jessica Palud)
NOUREEV (2019 – Ralph Fiennes)
SIBYL (2019 – Justine Triet) *Sélection officielle du Festival de Cannes 2019*
LE FIDELE (2017 – Michaël R. Roskam)
ORPHELINE (2017 – Arnaud des Pallières)
THE LAST FACE (2016 – Sean Penn)
ÉPERDUMENT (2016 – Pierre Godeau)
Les Anarchistes (2015 – Elie Wajeman)
Voyage vers la mère (2014 – Mikhail Kossyrev-Nesterov)
Qui vive (2014 – Marianne Tardieu)
I USED TO BE DARKER (2013 – Matthew Porterfield)
LA VIE D'ADELE : CHAPITRES 1 ET 2 (2013 – Abdellatif Kechiche) *Palme d'Or exceptionnelle pour Abdellatif Kechiche, Léa Seydoux et Adèle Exarchopoulos*
DES MORCEAUX DE MOI (2013 – Nolwenn Lemesle)
CARRE BLANC (2011 – Jean-Baptiste Leonetti)
CHEZ GINO (2011 – Samuel Benchetrit)
LA RAFLE (2010 – Roselyne Bosch)
TETE DE TURC (2010 – Pascal Elbé)
LES ENFANTS DE TIMPELBACH (2008 – Nicolas Bary)
BOXES (2006 – Jane Birkin)

À propos de... MARA TAQUIN

••• Actrice •••

Repérée par hasard à la sortie de son école par la réalisatrice Camille Mol, Mara Taquin fera ses débuts dans le court-métrage CREATURES. C'est à partir de ce moment que Mara Taquin commence à enchaîner dans un premier temps des projets belges puis se met à tourner en France. Elle vient de finir la série FILS DE auprès de Béatrice Dalle et sera bientôt à l'affiche de 3 longs métrages : RIEN À FOUTRE d'Emmanuel Marre, AFTER BLUE de Bertrand Mandico et LA RUCHE de Christophe Hermans.

FILMOGRAPHIE

RIEN À FOUTRE (2021 – Emmanuel Marre et Julie Lecoustre)

AFTER BLUE (2019 – Bertrand Mandico)

LA RUCHE (2021 – Christophe Hermans)

HORS NORMES (2018 – Toledano et Nakache)

WALTER (2018 – Varante Soudjian)

SAWAH (2019 -Adolf El Assal)

ALEXANDRE PERRIER

••• Acteur et producteur •••

Alexandre Perrier est avant tout producteur. Alors quand Emmanuel et Julie lui ont demandé de venir assister au casting il ne pensait pas terminer un an après sur l'écran. Sur RIEN À FOUTRE il pensait uniquement épauler son associé François-Pierre Clavel. Mais devant l'insistance des deux cinéastes, il se laisse embarquer pour jouer Jean, le père de leur héroïne. Alexandre a fondé la société Kidam il y'a 15 ans. Il a notamment produit SWAGGER de Olivier Babinet (Acid 2016). Plus récemment il a accompagné Damien Odoul pour son film THÉO ET LE MÉTAMORPHOSES. (Berlinale 2021). Maintenant à 43 ans, il attend sereinement le César du Meilleur Espoir pour entamer sa nouvelle carrière.

À propos de...

WRONG MEN

••• Producteur •••

Wrong Men a été fondé en 2012. Depuis lors, la société s'est considérablement développée et peut aujourd'hui tabler sur large un catalogue de (co)-productions et un solide réseau de partenaires internationaux. En 2020, Wrong Men s'ouvre aussi à la production de séries et de podcast audio. En 2021, Wrong Men présente 4 films à Cannes : RIEN À FOUTRE d'Emmanuel Marre & Julie Lecoutre (Semaine de la Critique), MON LÉGIONNAIRE de Rachel Lang (Quinzaine des Réalisateurs - film de cloture), THE SEA AHEAD d'Ely Dagher (Quinzaine des Réalisateurs) et ANNETTE de Leos Carax (Compétition officielle - film d'ouverture).

KIDAM

••• Producteur •••

Kidam fait émerger un cinéma éclectique, en phase avec son époque, centré autour de ses auteurs confirmés ou en devenir, autant en documentaire qu'en fiction. En 2021, ils présentent à la Berlinale (Panorama) THÉO ET LES MÉTAMORPHOSES de Damien Odoul, à La Semaine de la critique, RIEN À FOUTRE d'Emmanuel Marre et Julie Lecoustre, et à l'Acid, AYA de Simon Coulibaly Gillard.

FICHE ARTISTIQUE

CASSANDRE : Adèle Exarchopoulos
JEAN : Alexandre Perrier
MELISSA : Mara Taquin

FICHE TECHNIQUE

RÉALISATION : Emmanuel Marre et Julie Lecoustre
SCÉNARIO : Emmanuel Marre et Julie Lecoustre
..... Mariette Desert (Avec la collaboration)
PRODUCTION : François-Pierre Clavel
..... Benoît Roland
PRODUCTION ASSOCIÉE : Alexandre Perrier
..... François Nabos
..... Arlette Zylberberg
..... Tanguy Dekeyser
..... Philippe Logie
IMAGE : Olivier Boonjing
SON : Antoine Bailly
DÉCORS : Anna Falguères
COSTUMES : Prunelle Rulens
MONTAGE : Nicolas Rumpl
MONTAGE SON : Valène Leroy
..... Charles de Ville
MIXAGE : Antoine Bailly
ÉTALONNAGE : Olivier Boonjing
..... Loup Brenta

Format : 1.60

Son : 5.1

© 2021 Wrong Men / Kidam / RTBF

© 2021 Condor Distribution SAS. Tous droits réservés.