

ELZAVIA FILMS PRÉSENTE

AVANT L'EFFONDREMENT

NIELS SCHNEIDER ARIANE LABED SOUHEILA YACOUB



UN FILM DE
ALICE ZENITER ET BENOIT VOLNAIS

ELZÉVIR FILMS PRÉSENTE

AVANT L'EFFONDREMENT

NIELS SCHNEIDER

ARIANE LABED

SOUHEILA YACOB

UN FILM DE

ALICE ZENITER ET BENOIT VOLNAIS

AU CINÉMA LE 19 AVRIL



INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
ROTTERDAM

DISTRIBUTION
PYRAMIDE
32 rue de l'Echiquier
75010 Paris
01 42 96 01 01

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.PYRAMIDFILMS.COM

RELATIONS PRESSE
Monica Donati
01 43 07 55 22
monica.donati@mk2.com

SYNOPSIS

Dans un Paris caniculaire, Tristan, directeur de campagne d'une candidate aux législatives, reçoit un courrier anonyme contenant un test de grossesse positif. Parce qu'il est peut-être atteint d'une maladie génétique mortelle et incurable, il devient obsédé par l'idée de retrouver la femme qui lui a envoyé ce test. Mais a-t-il affaire à une blague morbide, une vengeance froide, un appel à l'aide ou à une manœuvre politique ? Tristan décide de mener l'enquête, au péril de sa vie professionnelle et affective.



ENTRETIEN AVEC ALICE ZENITER & BENOÎT VOLNAIS

VOTRE FILM S'ARTICULE AUTOUR D'UN DOUBLE CONFLIT, INTIME ET COLLECTIF. LA MALADIE GÉNÉTIQUE QUI ACCABLE LA FAMILLE DE TRISTAN FAIT ÉCHO À LA CATASTROPHE QUI MENACE LA PLANÈTE. COMMENT ET POURQUOI AVEZ-VOUS TISSÉ CES DEUX DIMENSIONS LORS DE L'ÉCRITURE DU SCÉNARIO ?

B.V. : Le point de départ du film, c'était la question du contemporain. Nous sommes convaincus qu'un des aspects cruciaux du contemporain, c'est la croyance de plus en plus partagée que l'avenir sera sombre, périlleux, que le pire est à venir. Et ça reconfigure, selon nous, les manières de penser, de voir, d'aimer, d'envisager le temps, le travail, les modes de vie, l'amitié, la filiation, etc. Nous avons envie de raconter ça, avec les moyens du cinéma, avec les émotions, les parti pris narratifs et esthétiques que permet le cinéma. Et avec ce personnage de Tristan qui, lui, vit un effondrement individuel.

A.Z. : Pour nous, les deux dimensions de la finitude (individuelle et planétaire, pour le dire vite) soulevaient au fond les mêmes questions: est-ce qu'on se rend réellement compte qu'on va mourir/avoir une fin? Qu'est-ce qu'on fait contre la catastrophe qui arrive lorsque celle-ci ne peut pas se résoudre sur les échelles qui sont les nôtres pour penser les conflits? D'ailleurs, est-ce que ça s'appelle encore un conflit? Don Quichotte contre les moulins à vent, c'est un conflit? Tous nos personnages ou presque répondent à la question « Comment vivre quand le futur est incertain, peut-être inexistant? », chacun à sa manière.

B.V. : On pense que c'est aussi pour ça qu'on écrit des histoires, qu'on fait des films : pour dire, pour montrer, pour raconter la difficulté d'être au monde. Et ainsi ramener de l'empathie. Il n'y a qu'avec l'empathie qu'on peut faire communauté. Faire un film pour raconter la difficulté d'être, c'est aussi un geste politique. Plus concrètement, dès le début de l'écriture du scénario, on s'est demandé comment le cinéma peut s'emparer de cette question du contemporain et la raconter avec le budget d'un premier film dans une économie de cinéma d'auteur. La question thématique était, dès le début, liée à la question esthétique, qui était liée à la question économique. Et ces trois questions sont, pour nous, évidemment liées à des questions éthiques et politiques : il y a une responsabilité qu'on pourrait qualifier de « morale » dans la manière de raconter une histoire, mais également une responsabilité politique, qui consiste à prendre en compte les évolutions sociales et anthropologiques de l'époque dans laquelle le film va sortir, va s'inscrire.

VOTRE RÉCIT EST CHAPITRÉ, CE QUI INDUIT DES RUPTURES DE TON, DES CONTRASTES DE DÉCORS. COMMENT AVEZ-VOUS TRAVAILLÉ À SA STRUCTURE ET SA PROGRESSION ?

A.Z. : L'idée était de pouvoir changer de régime de récit pour raconter Tristan, tenter de l'appréhender dans la situation extrême de crise qu'il traverse par différents moyens: par exemple, passer d'une voix-off extérieure omnisciente à une voix-off interne qui recrache des bribes de pensées, mais aussi alterner entre une partie qui accumule des gros plans très organiques sur lui, son corps, et une partie qui se déroule en plans larges de paysages dans lesquels il se retrouve perdu.

B.V. : Dès le synopsis, on s'est rendu compte que l'histoire qu'on racontait nécessitait des changements de régime de narration, donc on a décidé de l'assumer jusqu'au bout.

A.Z. : Le film se présente à la fois dans un chapitrage classique (à l'exception de la partie 5, il y a un déroulement chronologique d'une partie à l'autre) et dans une division plus esthétique (chaque partie ayant ses particularités dans le régime de filmage et de narration).

LA DIMENSION THÉÂTRALE ET LITTÉRAIRE EST PRÉSENTE, AU SEIN D'UN ENSEMBLE NON NATURALISTE, ET ENGENDRE UNE FORME DE DISTANCIATION. POURQUOI CE FORT PARTI PRIS ?

A.Z. : La dimension théâtrale existe, bien sûr, elle est liée en partie à mon parcours de metteuse en scène de théâtre. Mais j'ai aussi l'impression qu'on qualifie parfois de théâtraux ou littéraires des aspects qui n'en sont pas : la jouissance du langage, le travail de la langue et la longueur des répliques. Sur ce front, nous ne voulions rien nous interdire, et c'était une décision de cinéma (nous nous rappelons, en écrivant, les audaces des longs métrages *Les Deux Anglaises et le Continent* ou *Edward Munch*, qui questionnent cette place de la parole, en particulier avec l'utilisation de la voix-off).

B.V. : Personnellement, je réfute cette dichotomie « naturalisme vs non-naturalisme », mais il est vrai que nous avons choisi ce parti pris d'une forme de distanciation par la création d'un ensemble plutôt non naturaliste. C'était aussi un moyen de trouver un équilibre pour l'ensemble du film. Quand nous avons écrit le scénario, avec Alice, nous étions en pleine découverte de l'écrivain américain David Foster Wallace, sensibles à sa critique de l'ironie, du second degré. Nous avons très tôt décidé de raconter notre histoire au



premier degré, sans distance justement, avec en plus un lyrisme assumé avec l'utilisation de la musique et le choix de certains plans (quand Tristan s'allonge sous l'arbre ou quand Fanny danse sur la plage, par exemple). La manière 'théâtrale' dont Alice pensait la direction d'acteurs pour notre film venait contrebalancer la non-distance induite par le premier degré et le lyrisme.

UNE CERTAINE ÉTRANGETÉ TRAVERSE VOTRE FILM, À LA MANIÈRE DE CE MASQUE ANIMALIER QUI S'Y PROMÈNE... (ET FAIT PENSER À MON ONCLE D'AMÉRIQUE D'ALAIN RESNAIS !)

A.Z.: C'est une référence qui est quelquefois revenue dans les retours post-projections, mais que nous n'avions pas du tout ! Pour nous, il s'agissait surtout de décrire l'effondrement de Tristan et, dans cette situation où toutes les habitudes de la vie quotidienne s'effritent et perdent leur sens, des objets ou des situations étranges lui parviennent alors avec une intensité nouvelle. Le masque, bien sûr, mais aussi la conscience de la vie minuscule lorsqu'il erre à l'aube, les bruits de son propre corps dans lequel il guette la maladie, etc.

B.V.: L'étrangeté à laquelle vous faites référence tient à la manière dont nous voulions filmer l'état de stase mélancolique qui guette et gagne progressivement Tristan. Nos références cinématographiques étaient plutôt du côté de Nuri Bilge Ceylan et Gus Van Sant, deux cinéastes a priori très éloignés, mais qui ont, pour nous, une manière très inspirante de raconter et de filmer cette difficulté de vivre et d'être au monde. Une autre référence était, elle, carrément littéraire, c'était *La Nausée* de Sartre. J'avais le souvenir de pages où Sartre décrit cet état d'hypersensibilité aux détails de l'existence, qui a pour conséquence une forme de langueur... Ça collait parfaitement aux états que traverse Tristan à certains moments du film.

COMMENT AVEZ-VOUS TRAVAILLÉ À L'ÉQUILIBRE DES TONALITÉS, QUI SONT MULTIPLES ET PARFOIS MÊLÉES ?

A.Z.: L'idée de départ était de montrer que, même si la trajectoire de Tristan est tragique, le reste du monde autour de lui n'est pas entièrement happé par cette crise, au contraire. Les gens continuent à vivre, avec leurs différentes manières de faire face à la situation actuelle et ce sont ces différences qui multiplient les tonalités. Naïma oppose à une crise politique majeure toute sa puissance de joie ; Fanny ignore tout de la mélancolie ; Pablo concentre sa volonté et ses efforts sur un espace réduit ; Perséphone, qui n'apparaît que dans une scène, rappelle qu'elle a ses enjeux propres et qu'ils ne sont pas du tout ceux de Tristan. Parfois, leur force et leurs blagues



parviennent à ramener Tristan du côté du rire ou même, plus simplement, d'une communication possible. Mais de plus en plus, il les regarde, hébété, comme des figures lointaines.

COMMENT AVEZ-VOUS CHOISI LES PRÉNOMS DE VOS PERSONNAGES? PABLO, PAR EXEMPLE, EST INATTENDU POUR UNE FEMME.

B.V.: Pablo était un nom de travail pour le personnage. Puisqu'elle est plutôt collapsologue, on l'avait appelée comme ça en référence à Pablo Servigne, qui a contribué à populariser en France la notion d'effondrement. Et nous avons longtemps pensé que nous le changerions au dernier moment. Mais ce prénom lui collait à la peau: il y avait quelque chose de magnifique dans ce personnage de femme désigné par un prénom masculin et lapidaire.

A.Z.: Pour les autres personnages, il y a une forme d'homogénéité, au sens où ce sont des prénoms de deux syllabes plus classiques: Tristan, Fanny, Anna... Quand on creuse un peu, ils peuvent révéler des significations enfouies (Tristan est par exemple le prénom du héros romantique par excellence; Anna est le prénom de Karénine, qui se suicide à cause d'une situation amoureuse intenable), mais ces lectures ne sont pas obligatoires du tout. Les prénoms sont donc à la fois chargés et transparents.

VOTRE NARRATION ATTEINT UN PAROXYSMES D'INTENSITÉ LORS DE LA SÉQUENCE DU REPAS À LA CAMPAGNE: PABLO ET FANNY S'AFFRONTENT LORS D'UN DUEL, QUI CULMINE LORS D'UN CHAMP-CONTRECHAMP EN GROS PLANS DIGNES D'UN WESTERN. LA PENSÉE POLITIQUE DU FILM S'Y DÉPLOIE DE MANIÈRE TRÈS ARTICULÉE...

A.Z.: Pour nous, il était évident qu'il fallait faire apparaître une réflexion politique, une pensée à grande échelle, face aux thématiques d'effondrement qui tendent le film. Si on ne les traitait que comme des problématiques individuelles ou psychologiques (comme le fait le terme d'éco-anxiété qui revient beaucoup aujourd'hui, par exemple), on créait des personnages coupés de toutes les analyses, philosophiques, politiques, sociologiques qui irriguent aujourd'hui notre société et qui nous offrent des clés pour saisir ce qui se déroule, des voies possibles.

B.V.: Par ailleurs, nous trouvons Alice et moi qu'au cinéma une longue scène où les personnages vont partir dans un discours très articulé et monter en abstraction offre de formidables moments de tension et d'identification mouvante. Il y a un plaisir immense à filmer une dispute, un duel, où se mêlent enjeux émotionnels et enjeux rhétoriques. On espère que les spectateurs prendront autant de plaisir à voir cette scène que nous avons eu à la faire.

A.Z.: Et puis, avouons-le, après avoir tous les deux grandi parmi des

œuvres qui ne passaient presque jamais le test de Bechdel, pouvoir créer une longue scène entre deux personnages de femmes qui discutent non pas d'amour mais de la possibilité de la révolution nous apparaissait comme une forme de... réparation, peut-être?

VOTRE FILM COMPORTE PEU DE STIGMATES DE NOTRE MONDE CONTEMPORAIN. EST-CE UNE MANIÈRE DE PROPOSER UN PAS DE CÔTÉ AUX SPECTATEURS ET DE LORGNER LÉGÈREMENT DU CÔTÉ DE LA FABLE ?

B.V.: Le film est coupé en deux: lorsque l'on quitte la ville à la moitié du film, on ne va plus y revenir. La dimension fable a toujours été présente dans notre esprit. Comme pour le jeu des acteurs, c'était une façon de contrebalancer la manière dont on racontait les personnages, leurs émotions, avec premier degré, et les thèmes assez lourds que notre histoire charrie.

A.Z.: Cela tient aussi aux différents endroits qui sont traversés et qui n'ont pas vraiment d'âge. La maison de retraite est hantée par les objets d'une vie antérieure, les prés sont hors du temps quand ils ne sont pas travaillés par les machines, les conditions économiques fragiles de la campagne électorale placent l'équipe de Naïma dans des bureaux vieillots. Il y a des ordinateurs, des portables, des voitures, des presse-agrumes automatiques ou des ventilateurs, mais c'est vrai qu'ils n'occupent qu'une partie des espaces visités.

VOUS PRIVILÉGIEZ LES PLANS MOYENS ET LARGES, ET JOUEZ AVEC LA GRAMMAIRE CINÉMATOGRAPHIQUE – EN UTILISANT DES OUVERTURES ET FERMETURES À L'IRIS LORS D'UN FLASH-BACK, PAR EXEMPLE. COMMENT AVEZ-VOUS RÉFLÉCHI AU TRAVAIL DE LA CAMÉRA ?

B.V.: Certains plans étaient pensés dès l'écriture du scénario, d'autres ont été improvisés pendant le tournage en fonction des décors et des comédiens. L'important était toujours de se sentir libre et heureux à chaque plan, de faire ce qu'on aime, ce qu'on a envie de voir à l'écran quand on va au cinéma. Ça peut sembler très naïf de dire ça, mais c'est ce qui nous a guidés. Les ouvertures et fermetures d'iris participent de ce besoin de se sentir libres, en jouant avec la grammaire cinématographique. L'utilisation de cet effet très référencé a été proposé par notre monteur, Frédéric Baillehaïche. D'ailleurs, il faut dire tout ce que le film lui doit. On a eu l'immense chance de travailler avec lui pour ce premier film. Il a été d'une intelligence et d'une créativité impressionnantes.

COMMENT AVEZ-VOUS COMPOSÉ VOTRE CASTING ? ET COMMENT AVEZ-VOUS TRAVAILLÉ AVEC VOS COMÉDIENS ?

B.V.: Nous avons eu une chance énorme puisque nous avons pensé très tôt



au trio principal, Niels Schneider, Ariane Labed et Souheila Yacoub, et que les trois ont accepté de participer au film des mois avant le tournage. Nous avons donc pu composer avec eux et faire passer une partie du casting pour les autres rôles en leur présence.

A.Z.: Quant au reste du casting, il reflète pour partie mon amour pour les acteurs et actrices de théâtre, passion que je partage avec Youna de Peretti, qui a été notre directrice de casting. Sephora Pondi et Chloé Chevallier, qui jouent l'équipe de campagne de Naïma, sont des comédiennes avec qui j'ai déjà travaillé sur un ou plusieurs spectacles. Lionel Dray, qui joue le mari de Naïma, est un acteur que j'avais beaucoup vu sur scène, tout comme Emilie Incerti-Formentini et bien sûr Dominique Reymond. Elsa Guedj, Younes Boucif et Ana Blagojevic sont des rencontres faites pendant les castings et, dans les trois cas, des évidences. Par ailleurs, nous n'avions aucune idée qu'Elsa et Younes se connaissaient et qu'ils avaient joué ensemble (dans la série *Drôle*) quand nous les avons engagés! Nous avons essayé au maximum de prendre un temps de travail à la table, puis de répétition avec les comédien(nes). Comme le texte de certaines scènes est dense, c'était nécessaire et rassurant. Ces temps ont aussi permis de modifier des répliques en amont du tournage. Parfois aussi, les répétitions se sont faites directement sur les lieux, comme pour la scène du baiser où nous avons pris une demi-journée sur le temps du tournage pour inventer la chorégraphie et le filmage dans la chambre de Pablo.

VOUS AVEZ ÉCRIT ET RÉALISÉ À QUATRE MAINS. COMMENT VOTRE COLLABORATION S'EST-ELLE ORGANISÉE ?

B.V.: Nous voulions tout faire à deux, depuis les premières idées de scénario jusqu'au dernier stade de postproduction. Nous nous sommes donc lancés dans le travail de cette façon et sans réel partage des tâches établi en amont. C'est au cours de la préparation que nous avons eu, assez fluidement, tendance à nous focaliser malgré tout sur des points différents, en fonction de nos appétences.

A.Z.: Benoît avait, par exemple, des idées très claires de découpage pour les scènes, alors que je pensais davantage en termes d'élan de jeu pour les acteurs, en enchaînement de répliques qui ne pouvaient pas être coupées. Il faisait donc les propositions et j'intervenais sur celles-ci. Le travail avec Hélène Cisterne, notre cheffe-déco, était pour moi absolument passionnant, très proche de celui que je peux mener avec mes scénographes au théâtre, et j'aurais voulu pouvoir y passer des journées entières. Benoît était plus focalisé sur les références cinématographiques et iconographiques avec le directeur de la photo Jean-Louis Vialard. Et nous avons continué comme ça.

Pendant le tournage, j'étais plutôt avec les acteurs et actrices, Benoît avec le directeur de la photo. Il s'agissait d'évidences.

CROYEZ-VOUS AU POUVOIR DE LA FICTION À INFLUER SUR LE RÉEL ?

A.Z.: Oui... même si nous sommes aussi très conscients de ses limites. Disons que nous sommes convaincus du pouvoir de la représentation sur nos imaginaires : la fiction crée des horizons désirables ou terrifiants, elle forme en nous certaines aspirations, certains aveuglements aussi. Mais elle ne sera jamais suffisante pour provoquer des renversements massifs. On ne fait pas un film pour changer le monde, ou alors on s'expose à être cruellement déçus.

B.V.: Alice en parle dans son spectacle et son dernier livre : nous sommes des êtres tissés de fiction. Travailler la fiction, c'est travailler le réel. Il n'y a rien de plus puissant que le cinéma selon moi... mais un film, ce n'est qu'un petit ajout plus ou moins conscient dans ce que certains appellent le « soft power ». Quoi qu'il en soit, il y a nécessité de créer de nouveaux récits et de nouvelles manières de raconter, de tenter des choses en fiction. Et aussi d'être responsable, moralement et politiquement lorsqu'on fait de la fiction.





ALICE ZENITER & BENOÎT VOLNAIS

Née en 1986, ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure, Alice Zeniter a écrit 8 romans (dont *L'art de perdre*, Prix du Monde et Prix Goncourt des lycéens 2017) et 4 pièces de théâtre, qu'elle a également mises en scène.

Né en 1980, Benoît Volnais, après des études de philosophie, est tour à tour assistant réalisateur et assistant de production pour des clips et des émissions de télévision, coordinateur des ventes à l'international pour le cinéma, caviste, lecteur/apporteur de projet chez Flammarion.

Ils co-écrivent et co-réalisent *AVANT L'EFFONDREMENT*, long métrage présenté en compétition au festival de Rotterdam en 2023.

LISTE ARTISTIQUE

Tristan
NIELS SCHNEIDER

Fanny
ARIANE LABED

Pablo
SOUHEILA YACOUB

Naïma
MYRIEM AKHEDDIU

Mati
SÉPHORA PONDI
de la Comédie Française

Basile
YOUNÈS BOUCIF

Anna
ANA BLAGOJEVIC

Perséphone
ELSA GUEDJ

LISTE TECHNIQUE

Scénario & réalisation
ALICE ZENITER ET BENOÎT VOLNAIS
Image **JEAN-LOUIS VIALARD (AFC)**
Son **MARIE-CLOTILDE CHÉRY, FANNY MARTIN, JEANNE DELPLANCO
& NIELS BARLETTA**

1ère assistante mise en scène **ANAÏS COUETTE**
Montage **FRÉDÉRIC BAILLEHAICHE**
Décors **HÉLÉNA CISTERNE**
Costumes **SARAH ANNA DA SILVA**
Casting **YOUNA DE PERETTI**
Directrice de production **ANAÏS ASCARIDE**
Coordinatrice de post-production **PAULINE GILBERT**
Musique originale **SOPHIE TRUDEAU**

Produit par **MARIE MASMONTEIL AVEC ULYSSE PAYET**
Producteur associé **DENIS CAROT**

Une production **ELZÉVIR FILMS**
En coproduction avec **FRANCE 2 CINÉMA, PARAGON**

Avec la participation de
CANAL+, CINE+, FRANCE TELEVISIONS
Avec le soutien de
LA REGION BRETAGNE EN PARTENARIAT AVEC LE CNC
Avec le soutien du
CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE
En association avec
CINEVENTURE 7 - INDEFILMS 10 - PALATINE ETOILE 19

Distribution France et ventes internationales
PYRAMIDE



PYRAMIDE
DISTRIBUTION