

Réflexions et découvertes

Vincent Delbos-Klein et Charles Ritter ; Louise Brunner

Juliette Chenais de Busscher, cinéaste majeure de l'autoproduction

J'ai découvert les premiers films de Juliette Chenais de Busscher aux projections mensuelles du Kino Paname de Paris. Leurs titres : *La Princesse de Clèves, La Peste, Les Bienveillantes, 1984...* J'ai été épaté qu'on puisse, avec un minimum de décor et de budget, en plans serrés, arriver (et réussir) à adapter de telles œuvres en 10 à 30 minutes. Aujourd'hui, Juliette réalise des longs-métrages en autoproduction, parfois tournés en épisodes mis bout à bout. Une thèse de Vincent Delbos-Klein sur le monde de l'autoproduction artistique – où j'apparais moi-même – m'a fait mieux découvrir cette extraordinaire cinéaste qu'est Juliette. J'emprunte ici, avec l'autorisation de Vincent Delbos-Klein, le portrait qu'il a fait d'elle dans sa thèse sous le chapitre « Juliette, de Kino à Mexico ».

ChR.



Juliette Chenais de Busscher dans un épisode de ses *Sextapes 2.0*.

« Le goût de Juliette pour la pratique du cinéma prend racine dans son enfance. Ses parents, architectes, lui donnent à la fois le goût pour la petite entreprise familiale et l'ethos artistique : « *j'étais tout le temps dans leur bureau : mercredi j'étais au bureau, je coloriais les plans* ». Elle jette tout d'abord son dévolu sur l'opéra, « un art total », séduite par l'idée de pouvoir tout contrôler. Cependant, elle change d'avis en apprenant que le livret et la composition musicale sont séparés. Sa mère, cinéphile, lui inspire alors une réorientation précoce vers le cinéma : « *on peut tout faire avec le cinéma, à tous les postes, contrôler l'histoire enfin, vraiment, c'était le sens de l'histoire et de transmettre des émotions avant même de savoir que c'était photographique* ». Ce goût la conduit vers des études de cinéma, en commençant cependant par un écart momentané : « *au départ, j'ai fait du droit, je voulais faire un métier sérieux (rire)* ». Inscrite en double cursus à l'université Paris 1, Juliette laisse cependant le droit de côté en se découvrant major de sa promotion en cinéma. Elle poursuit donc son cursus entre l'université, une année aux beaux-arts de Rennes et le conservatoire libre du cinéma français. Après quelques « petits boulots » dans le cinéma (notamment un stage à TSF, société de location de matériel pour le cinéma), elle découvre Kino, un collectif transnational regroupant des associations dans plusieurs pays, dédiées à une pratique du cinéma en dehors du champ professionnel :

Je crois que dans les études universitaires, ce qui est compliqué, c'est que ça complexe pas mal parce tu n'étudies que les chefs d'œuvre toute l'année... Je vais faire quoi, moi je n'ai rien à dire (...) Et à Kino, il n'y a plus cette question puisqu'on est dans le faire sans arrêt et du coup, j'ai arrêté de regarder des films pendant quelques années, je n'allais plus au cinéma, je ne regardais plus de films



Juliette Chenais de Busscher au cadre sur *3025*, long-métrage actuellement tourné par épisodes de 10 minutes diffusés aux projections mensuelles du Kino Paname.



L'équipe au complet de *La Princesse de Clèves*. En robe rouge, Juliette Chenais de Busscher joue le rôle de Marie Stuart.

pour pouvoir faire sans pression (...) Quand j'ai vu le mouvement Kino, j'ai vu tout de suite la spontanéité, ça m'a sauté aux yeux et j'ai l'impression... Ce n'est pas des intellos forcément qui font ça, ce n'est pas des gens qui ont fait des études et d'instinct, je me suis dit : mais je n'ai pas le temps, il faut que je fasse. Et du coup prendre le premier sujet, travailler sur le quotidien, avoir une anecdote, la raconter immédiatement dans un temps, comment faire rire ? Et là, ça a été tout un apprentissage parce que en plus, tu as le public qui est immédiat. C'est un truc directement à l'applaudimètre, tu es dans une communauté.

(...) Du côté de la pratique, cet effet s'inscrit dans la spontanéité du geste, c'est-à-dire dans l'absence d'inertie entre le désir et sa réalisation (par exemple par un processus de réécriture). Il permet de minimiser les chances que s'immiscent des désirs autres qui réduiraient la puissance d'agir, ce qu'explique ainsi Juliette : « *ça m'a nourri de plein de choses. J'ai tout le temps expérimenté pour m'adapter aux éléments. Trouvé ma patte aussi, je pense* ». S'adapter ainsi « aux éléments » participe d'une disposition à partir de ce qui est à portée plutôt que de mobiliser des moyens pour reproduire ce qui ne l'est pas (...). Elle pratique également de manière relativement isolée, ce qui lui permet de se prémunir contre les affects tristes des confrontations concurrentielles et des complexes liés au « mansplaining » :

C'est aussi en tant que femme... Dès qu'il y a un complexe sur la technique, un complexe sur plein de choses et du



coup, c'est pour ça aussi que j'ai fait tout toute seule, pour ne pas avoir à me comparer (...) donc j'ai préféré ne demander à personne, même dans le Kino, pour être tranquille et faire mon truc.

Juliette augmente sa puissance d'agir en multipliant les films avec des moyens restreints : un appareil reflex vidéo et quelques objectifs achetés d'occasion. Elle possède également un enregistreur avec un micro pour percher lorsqu'un.e comédien.ne est libre pour le faire et un micro H.F. qu'elle acquiert tardivement. Son détachement lui permet d'éviter que ses désirs ne soient détournés par les injonctions publicitaires liées au matériel et aux normes esthétiques qu'induisent les innovations/massifications : *« j'avais un seul objectif, j'avais mon 50 millimètres, je n'ai jamais manqué d'autre chose (...), je pense que ça peut être difficile l'autoproduction pour des gens qui sont dans la souffrance en fait, dans la frustration de ce qui n'est pas possible, mais moi, ça ne m'est jamais arrivé ».*

L'expérience de Kino est dense pour elle, au point qu'elle s'y consacre à part entière pendant six ans, période pendant laquelle son économie de vie se fonde sur le seul revenu de solidarité active : *« je n'avais pas besoin de plus d'argent parce que j'ai travaillé au Kino : tu pars tout le temps, tu vas en Afrique. En fait, tu dois payer ton billet, mais sur place tu es logé, nourri en fonction des films donc si tu pars tout le temps, tu n'as pas besoin d'argent ».*

Cependant le système contient aussi des limites qu'elle finit par atteindre :

Ça m'a appris l'humilité. Eux font vraiment du spectacle éphémère, ils font vraiment les films juste pour l'événement et ça c'est intéressant. Je me suis dit : « mais ça remet en cause des trucs » et ça m'a permis aussi de grandir, de me dire que c'est vrai en fait, le cinéma, ce n'est pas du travail que pour la postérité, on travaille pour le moment ». Et donc c'est toute une autre philosophie qui m'a mûri, mais qui était en contradiction avec ce que je faisais : Mes parents

sont architectes, ils font des bâtiments qui restent pour toujours (...) après, j'ai quand même lutté pour avoir plus d'ambition. Je me suis dit, attend, on peut appeler Canal Plus, on peut faire un truc, non ? Et en fait ça a été en contradiction avec moi, ma propre ambition, ce qui énervait aussi les gens : « oui, c'est quoi ça ? Tu te prends pour qui ? » J'utilise les éléments de production pour faire un long métrage. Je sentais que les gens, ça ne leur plaisait pas.

Nous retrouvons ici l'effet de champ par lequel, à son endroit, Charles Ritter s'est trouvé pris dans un entre-deux, c'est-à-dire à la fois hors de l'espace professionnel, mais aussi à la périphérie de l'espace amateur. Toutefois, une disposition bien particulière distingue Juliette de Charles, un vif désir de professionnalisation :

J'avais fait des études, je ne suis pas autodidacte... parce que Kino, c'est beaucoup d'autodidactes (...) c'est là où j'ai commencé à avoir des ambitions et à me dire que je n'allais pas rester sur des courts et que j'allais utiliser tout mon savoir-faire pour aller plus loin.

Les soirées Kino donnent lieu à un premier essai de long métrage : chaque semaine, Juliette tourne un court qu'elle présente à une soirée Kino comme le veut l'usage, mais elle procède à un détournement (ou, pourrions-nous dire, un « hack ») de cet usage en se donnant pour objectif d'obtenir un long métrage à la fin, par l'assemblage de tous les courts.

L'expérience est réussie, mais laisse à la cinéaste et à ses amies actrices un goût d'inachevé : *« on n'était pas hyper emballées pour être tout à fait sincère. Je me suis dit : ce n'est pas top, il faut que je refasse l'expérience, mais avec une seule histoire. Ce n'est pas ça le cinéma, ce n'est pas un film choral, c'est une seule histoire ».* De là naît l'idée du film **Le viol du routier** (2017), une idée de titre presque née comme une blague, mais qui devient rapidement une envie de film. À son amie et

actrice Clémence s'ajoute Flore, une étudiante en dramaturgie séduite par l'énergie de Juliette, qui se propose de prendre le son sur ses films. Juliette l'invite plutôt à jouer dans le film, ce qui donne naissance à une collaboration fructueuse : « *Flore était vraiment super parce qu'elle avait deux mots de vocabulaire, soit c'est bien, soit c'est génial. Du coup, c'était toujours positif. Et quand elle disait "c'est bien", ça voulait dire "je pense qu'on peut faire mieux"* ». Ainsi, les trois partenaires s'engagent sur les routes et tournent, ici et là, entre le sud de la France et Lisbonne, sans idée préconçue de ce qu'il y aura à tourner : « *je me suis dit : ne prévois rien, j'avais déjà trop prévu dans le premier long-métrage. Dans le dernier, je ne vais rien prévoir, juste une fille qui viole un routier, point barre* ». Le film s'improvise et s'écrit au fur et à mesure, même si les dialogues sont écrits à l'avance :

J'écris les dialogues le matin au plus tard. Ça reste très frais pour les comédiens mais j'aime bien ce côté-là (...) Je me suis rendu compte avec les exercices que ce n'est pas un truc qui me va l'improvisation. (...) c'est bien que ce soit calé, j'aime bien le côté punchline, j'aime bien que ce soit drôle et si c'est drôle, il faut que ce soit bien cadré.

Alors qu'il reste quelques séquences à tourner, Juliette rencontre un producteur. Séduit par le film, celui-ci souhaite le produire, mais à une condition particulière : ré-écrire le film, puis le retourner. En d'autres termes : faire faire. L'expérience dure un an : « *au final, c'était n'importe quoi, il me faisait corriger des fautes d'orthographe, des machins... j'étais épuisée* ». De guerre lasse, Juliette décide de finir le film par elle-même en revenant à sa propre méthode, dont la spécificité est justement de ne pas connaître le film à l'avance. (...) Presque rien n'est écrit avant la période du tournage, contrairement à l'usage qui veut qu'un scénario soit écrit à l'avance et qu'il serve de support pour adresser une demande de



Séance mensuelle du Kino Paname, Studio Christine à Paris.

subvention. Cette approche, enfin, a aussi pour corollaire le fait de ne pas (ou moins) conscientiser les logiques de sens. Juliette en fait l'expérience en découvrant que son film, conçu à partir d'un titre qui se voulait presque être une blague, peut raconter l'exact contraire, par exemple en étant « premier degré » et féministe : « *c'est un peu ça qui est intéressant dans Kino, c'est que tu n'as même pas le temps d'avoir la réflexion, je n'ai même pas eu de réflexion sur après ce qui s'est passé sur un film féministe. Pour moi ce n'était pas féministe* ».

Deux festivals en particulier sélectionnent **Le viol du routier** : le Festival international de films de femmes de Créteil et le FIGGROT, Festival International du Film Grolandais. L'accueil à Créteil met en saillance le caractère féministe du film : « *c'était les 40 ans du festival de femmes de Créteil. La personne qui m'a fait un discours, elle est adorable, j'étais dans toutes les émissions et elle m'a dit : "moi, un film comme ça, je l'attends depuis 40 ans"* ». Au reste, l'accueil à Groland ramène Juliette à son désir initial de proposer une comédie : « *à Groland, ce qui est énorme, c'est que du coup, ils ont vu l'humour, le décalage que j'y avais mis et ça m'a fait super plaisir d'avoir des gens qui comprennent vraiment ce que je fais. Parce que l'idée, c'était ça, moi, ça m'a fait marrer sur le tournage. Ce n'est pas un drame ce truc* ». Il n'en reste pas moins que les films de Juliette lui permettent de construire et de situer son point de vue sur le monde en les matérialisant avec des images et des sons, avec ceci de spécifique que la réduction du processus d'écriture au tournage lui-même lui permet d'éviter les biais de conformation aux attentes présumées des instances de nomination et de garder intacte la spontanéité de son geste. Cette démarche révèle donc – pour reprendre la terminologie sus-citée – une certaine authenticité :

FESTIVAL
Cinémabrut : le meilleur des films autoproduits

La 13^e édition du festival international du cinéma autoproduit sera lancée ce jeudi 19 septembre, mais c'est sa première fois à Marseille. Car Cinémabrut est né à Moulins-Sarronn avant de poser ses valises près de Paris et de finalement s'installer ici sur le Cours Julien. Ludovic Bernard qui fait partie de la dizaine de membres de l'association organisatrice est marseillais et heureux que le festival, créé par une bande de copains, rencontre sa ville. « *Le cinéma autoproduit développe un réseau d'auteurs dans des lieux informels ; depuis l'émergence du numérique on fait des films rapidement. Notre idée, c'est de donner à voir ici ce cinéma parallèle, plus fragile et spontané, plus libre et sauvage* », explique Ludovic Bernard.

Dès jeudi et jusqu'à samedi 21 septembre, une quinzaine de courts-métrages et 4 longs choisis parmi 500 films reçus seront programmés au Vidéodrome 2. *On propose un panel de l'autoproduction cinématographique dans une ambiance festive, on défend ce cinéma différent qui n'est pas distribué en salle*, plaide encore Ludovic Bernard. Pour l'ouverture jeudi, des 20h, sont à découvrir *Les passions bleues* de Juliette Chenais de Busscher puis à 22h *Barkom de Boucary Ombotimbé* et *Aboubacra Babé Draba*. Vendredi, rendez-vous à 20h pour *The deeper you dig* de John Adams et Toby Poser suivi d'une session de courts-métrages à 22h. Samedi, la journée cinéphile débutera à 14h et se terminera à 23h par une remise des prix, à voir à 18h *Garnets 00* de Sylvain Yonnet puis à 20h30, *L'au-delà* de Rémi Lange.

6.6.



Le second long-métrage autoproduit, en 2019.

Des fois j'ai eu des révélations de ce que je pensais, de ce que je suis, de ce que je pense (...) c'est fort parce que j'essaie d'être (...) très intime et plus transparent dans ce que je fais. Et mes films donnaient le plus de personnel, le plus d'authenticité. Du coup, ça me révèle à moi quand je vois le produit.

Le succès du film traverse les frontières et vaut à Juliette d'être contactée par la cinémathèque de Mexico. Son correspondant lui propose d'organiser la projection et tout ce qu'elle suppose en termes d'organisation, y compris de la création des sous-titres, tant et si bien que Juliette n'a rien d'autre à faire que d'accepter et d'envoyer le film :

*Donc j'ai demandé à mon père de me payer le billet, qui m'a dit bien sûr, j'y vais et heureusement parce que c'était un truc de malade. En fait, le film était vraiment projeté dans tout le pays, il était en face de **Jusqu'à la***

*garde qui avait pris le César. Il a fait de meilleurs scores que **Jusqu'à la garde**. Enfin, c'est le film français qui a le mieux marché là-bas cette année.*

À ce stade de sa trajectoire, Juliette n'est plus au RSA. Pour assurer son économie de vie, elle multiplie de nouveau les « petits boulots » : formatrice, démonstratrice à la Fnac, photographe, vidéaste de mariages, vidéaste institutionnelle... Elle réalise par exemple le film **Le juste milieu** avec l'éducation nationale et une MJC dans les lycées. Son statut professionnel correspond bien à ce que nous avons décrit à propos des formes contemporaines du travail : flexible, précaire, allant d'un projet à l'autre, attachée au « travail passion ». Juliette alterne des formes de travail rémunéré et de travail gratuit que l'on peut qualifier de *hope labor*. Cependant, nous pouvons aussi observer que le soutien familial et le capital culturel constituent ici des facteurs déterminants pour se distinguer dans un cycle d'études, financer le billet d'avion pour répondre à l'opportunité du Mexique, mais aussi pour gérer le *hope labor*.

Je ne me sens pas pauvre. Je ne me suis jamais sentie pauvre, donc du coup je ne me sens pas là-dedans. Et pourtant, j'étais au RSA et je n'en avais rien à foutre parce que ma vraie richesse, c'est que je fais ce que je veux (rire) (...) et en plus moi, je suis très communiste dans ma tête. Je trouve ça aberrant qu'on gagne plus d'argent. Je ne me vois pas en tant que cinéaste, gagner de l'argent. Enfin, ça n'a aucun intérêt, pour moi on devrait tous être payés pareil, ça me débecte.

(...) Plutôt que de se concentrer sur un seul projet de film, Juliette développe l'expérience de l'autoproduction en multipliant les projets. Elle adapte par exemple le roman de Madame de la Fayette, **La princesse de Clèves**, en empruntant des costumes à Emmaüs et obtient même un château prêté gracieusement par « des gens qui avaient déjà acheté mes photos, qui avaient fait une expo dans leur château ». L'un de ses secrets de fabrication repose sur une idée très simple, le plan rapproché : « *le 50 millimètres en fait, ça aide parce que ce qui coûte cher, c'est le grand angle : si tu veux avoir tout le décor, là ça coûte cher, mais si tu filmes juste pour avoir la personne qui te dit quelque chose, ça va et en même temps, c'est tellement humain, c'est tellement plus fort* ». Elle s'engage aussi sur un projet de péplum en apprenant la couture pour confectionner des toges et en élaborant un dispositif d'incrustations de photos de Vatican grâce à des fonds verts. Par souci de revenir à une organisation plus simple,

le projet se transforme momentanément en une pièce de théâtre qui lui ouvre les portes vers une nouvelle pratique et un nouveau champ.

Revenant vers l'idée d'en faire un film, elle se trouve interrompue par la crise sanitaire ; contrainte qui la conduit à réaliser un nouveau film en ligne avec une équipe de comédiens qui doivent gérer eux-mêmes les prises de vue et de son, depuis chez eux, avec leur propre matériel et à partir des instructions techniques qu'elle leur donne. La crise sanitaire lui donne aussi l'occasion de s'essayer à la bande dessinée. Elle inaugure à cette occasion une page Instagram qu'elle nomme Juliette_lesfilms-dessines et qu'elle alimente régulièrement avec des éléments d'auto-fiction développés en quelques cases. Dans le prolongement de son activité cinématographique, ses dessins prennent à rebours les critères techniques normatifs qu'elle met à l'arrière-plan au profit du dialogue, mais ses traits se précisent au fur et à mesure, de même que le dispositif de colorisation et d'application de motifs récurrents. Elle réalise aussi trois longs-métrages autoproduits à raison d'un par an. Son second, **Les passions bleues**, est bien reçu par les festivals, mais ne correspond ni aux critères du festival de Créteil, ni à ceux du festival Grolandais. Seuls les festivals de films autoproduit Cinémabrut et celui au Mexique le sélectionnent.

La persévérance et la reconnaissance en festivals lui valent néanmoins d'être contactée par deux producteurs. Ils envoient au CNC le scénario du péplum qui retient l'attention et passe le premier tour des sélections jusqu'en plénière où il est finalement éconduit. Malgré cette déception, le fil de discussion se poursuit sur quelques mois et donne naissance, en 2020, à un projet de long métrage qui matérialise la collaboration : **Ève et Adam**, « *un film plus premier degré, post metoo* ». Une aide à l'écriture permet à Juliette de s'y consacrer à temps plein pendant une année, ce qui permet à la cinéaste d'écrire, mais aussi de prendre ses marques dans ce nouveau modèle de travail :

Je ne suis pas faible avec mes producteurs parce que j'ai fait un film, je n'ai pas besoin d'eux. Je n'ai besoin d'eux que pour la production et le fait d'être payée et que le film sorte, mais ils savent très bien que je n'ai besoin de personne. Et de rien d'ailleurs, du coup ils jouent là-dessus. C'est énorme que depuis le départ, ils me disent : on est d'accord, ça va être une petite équipe et ils me disent : mais c'est quoi une petite équipe, c'est dix personnes ? Mais c'est dix fois plus que d'habitude parce que je suis seule. Donc eux, ils hallucinent parce que personne ne veut dix personnes, et moi je n'en ai rien à foutre. Non,



Au Mexique, avec la comédienne du film Flore Abrahams.

moi je n'ai rien négocié, c'est eux qui sont dans leurs petits souliers pour me dire : oui, on est toujours d'accord que c'est dix personnes ? Comme si j'allais dire non parce que peut-être que les autres, ils disent non mais pas moi.

Là encore, nous voyons l'importance des dispositions par lesquelles l'autoproduction peut aussi bien être vécue négativement qu'elle peut être, comme ici, mobilisée comme une force dans un rapport social entre une réalisatrice et ses producteurs. Renforcée par son capital culturel et son expérience, Juliette donne une signification positive à son parcours d'autoproduitrice. Son « ambition secrète » de « faire un succès à la fois populaire et en même temps gagner la Palme d'or » (la phrase est suivie par un éclat de rire), témoigne d'une recherche de reconnaissance et d'intégration au champ

professionnel, mais l'autoproduction constitue (au moins jusqu'à cette étape de son parcours) un « contrepoids » qui lui permet d'amoindrir les hétéronomies liées à la production et à ses rapports de force. Ainsi s'impose un modèle hybride, susceptible de renouveler les normes de production (dont la logique consiste classiquement à tendre vers « le plus possible ») en normalisant par exemple le recours à une équipe réduite : « *on y a pensé depuis longtemps, on s'est dit : mais là on est en train d'uberiser le cinéma parce que franchement, faire des films sans moyens, heureusement qu'ils ne les veulent pas parce que sinon, ça serait la porte ouverte à n'importe quoi* ». C'est la raison pour laquelle, par exemple, elle refuse de mettre **Le viol du routier** en ligne tant qu'il n'est pas distribué, ce que son caractère autoproduit rend difficile :

Il y avait le Pacte, il a failli le prendre, j'ai halluciné. Puis après ils n'ont pas voulu faire le pari, finalement, ça coûte trop cher de faire un film autoproduit, tu prends tous les risques et puis tu n'as pas de truc (...) et l'autre, c'était UFO. Et finalement, ils ne l'ont pas pris parce que les normes ont un peu changé, le CNC a encore plus refermé, tu ne peux pas rétroactivement... Moi, je crois qu'on aurait pu prendre le risque.

À rebours des thèses libérales présentant la concurrence comme un facteur d'innovation, toute la stratégie de la cinéaste consiste au contraire à augmenter sa puissance d'agir par une recherche d'autonomie vis-à-vis de la production et de ses normes selon une logique propre à la « critique artiste », mais aussi du marché ; la recherche d'un plaisir de faire primant sur les enjeux économiques d'accumulation de richesses et de capital. Prise dans les contradictions entre la liberté liée à sa pratique et la précarisation du métier qui en découle, elle cite l'idée d'un salaire à vie comme un troisième voie :

Moi je trouvais ça parfait. Le Covid, génial, car comme j'étais autoentrepreneur et que j'avais tout déclaré l'année d'avant, ils m'ont donné 1200€ toute l'année, c'est tout ce que je veux. Si j'avais ça, je ne chercherais rien de plus. Le cinéma, ce n'est pas pour gagner la vie, le cinéma, c'est pour que mes films soient vus, que j'aie une certaine reconnaissance.

L'analyse de cette trajectoire nous renseigne sur la manière dont l'autoproduction peut s'imposer comme une modalité d'accès à un espace professionnel. La position de Juliette, à la périphérie du champ, mais néanmoins dans

une dynamique de professionnalisation en témoigne. Nous manquons cependant de recul sur la pérennisation de cette tendance pour estimer si les années de pratique autoproduite jouent effectivement en sa faveur ou si au contraire sa disposition à faire comme elle le souhaite, en dehors des injonctions de la production et du marché, l'assignent à une position déterminée. Ceci nous amène vers une nouvelle question : cette position au cœur de la zone grise entre travail et emploi peut-elle se maintenir dans le temps et être elle-même l'objet d'une recherche de la part des autoproduit.eur.ice.s ? »

Vincent Delbos-Klein.

« L'autoproduction artistique à l'ère néolibérale entre hétéronomie et recherche d'un travail émancipé » (Vincent Delbos-Klein, 2023) <https://theses.hal.science/tel-04188021v1/file/2023UPASU002.pdf>
Chapitre 5/3 : « Résistances et recherche d'un geste émancipé – Juliette Chenais de Busscher : de Kino à Mexico », pages 301 à 309



Autoportrait dessiné, septembre 2020.

Le viol du routier chef d'œuvre du cinéma autoproduit

D'une liberté de ton inouïe, le long-métrage de Juliette Chenais de Busscher se situe quelque part entre *Thelma et Louise* de Ridley Scott et *Baise-moi* de Virginie Despentes. Avec pour seule équipe technique elle-même et ses deux actrices, elle a réussi à réaliser un road movie très maîtrisé techniquement sur un récit au « female gaze » d'une sincérité rare. Rencontre avec un OVNI du cinéma.



“On the road” de Paris à Lisbonne, Gabrielle (Clémence Laboureau) et Tamara (Flore Abrahams).

L'Écran ►► Votre film date de 2017, mais on pense au récent *Les femmes au balcon* de Noémie Merlant présenté à Cannes en 2024. On avait entendu l'auteure dire en interview « *Un jour je me suis réfugiée chez mes copines. Dans ce cocon, entre femmes, on s'autorisait tout, et en fait il n'y avait que des dynamiques hyper-saines, on s'autorisait la vulgarité, on parlait de nos rêves, nos traumatismes, les langues se déliaient avec le mou-*

vement MeToo. Et ce qui est fou, c'est qu'on en parlait avec humour, parce que l'humour c'était une manière de rester en vie, de se moquer de l'agresseur, c'était une manière cathartique de se libérer de choses. C'est là que je me suis réellement connectée à moi, et que le film est né (1) » *Le viol du routier* est-il né d'une manière similaire, même si vous vous défendez, dans votre entretien avec Vincent Delbos-Klein, d'avoir voulu faire un film féministe ?

Juliette Chenais de Busscher ▶▶ Je pense que beaucoup d'hommes font des films « pour les hommes » sans jamais se poser la question. Ils ne se disent pas « je vais faire un film masculin » : ils posent un regard sur le monde qui est le leur, et ce regard est intégré, reconnu, dominant. Quand une femme fait la même chose, on appelle ça un film féministe, comme si elle avait voulu faire une déclaration politique. J'ai simplement voulu raconter une histoire qui me faisait envie, une histoire qui concernait des femmes et qui allait intéresser les spectateurs, j'en étais sûre. Je me suis levée un matin et j'ai eu envie de faire un film sur une fille qui viole des hommes parce que cela ne s'était jamais vu, et que j'aime créer des choses nouvelles, c'est tout. Le film est féministe parce que je suis une femme, que je filme depuis mon regard, mon vécu, mes envies. Il est féministe par nature. Pour faire un film, je ne suis que mon instinct. Je laisse venir les images, les idées, les obsessions. Je travaille à partir de ce qui m'intrigue, me dérange, me fait rire ou me provoque. Je ne cherche pas à tout comprendre. Je fais confiance à ce qui m'échappe. Ce n'est pas une mise en scène de moi-même, c'est plutôt une mise à nu de mon inconscient. J'écris en m'autorisant l'opacité, les contradictions, les glissements absurdes ou violents. Ce n'est pas une analyse, c'est une traversée. Ensuite, en voyant le film, je vois ce qui a émergé — parfois même je le comprends après coup.

L'Écran ▶▶ Comment êtes-vous arrivée à cette qualité technique d'image et de son alors que, selon les crédits du générique, il n'y a que vous et les deux comédiennes du film ? Quel matériel aviez-vous emporté dans votre propre road trip ?

Juliette Chenais de Busscher ▶▶ J'avais mon appareil Canon avec un seul objectif : un 50 mm. C'est une focale qui m'oblige à être proche de mes personnages — ce que j'aime et ce qui rend les choses plus facile pour la prise



« Celui-là, il a du potentiel, quoi »

de son. Comme je tournais seule, sans perchiste, j'ai fixé un micro directionnel juste au-dessus de la caméra. Cette contrainte m'a poussée à garder une distance constante pour capter le son, ce qui a influencé naturellement la mise en scène, me forçant à être au plus prêt de l'intime. Mais je n'en étais pas frustrée, j'aime les gros plans, les focus serrés, la tension minimaliste que ça crée dans le cadre. Il y a quelques scènes en plan plus large, dans ce cas, une des comédiennes prenait le son ou alors on a fait de la post synchro (C'est le cas de la scène dans l'église, où Clémence la comédienne qui aurait pu prendre le son, ne s'était pas levée ce jour-là).

Je suis partie sur ce tournage comme mes personnages pour leur road-trip : on tournait dans les lieux où on vivait. On dormait dans les squat que l'on voit à l'image. Je disposais de très peu de matériel, il fallait que je puisse tout porter moi-même, mais je disposais de la plus grande des libertés de créations, puisque j'étais seule à décider de tout. Mon désir, c'était de filmer l'histoire qui se dessinait progressivement dans ma tête, l'évolution de mes personnages, sur le moment, en cherchant à le faire concilier avec la technique dont je disposais. Le noir et blanc s'est imposé à la fois pour des raisons esthétiques — il pose un voile poétique sur la crudité du propos — mais aussi pour des raisons pratiques : il permet de gommer plus facilement les incohérences de lumière, les variations de jour ou les disparités de décors. Je n'avais pas de chef op, pas de projecteurs à installer, donc tout devait se faire en lumière naturelle, vite, sans tricher. Je tournais directement en noir et blanc, et je n'ai fait aucun étalonnage. La recherche esthétique et photographique était donc intégrée au tournage lui-même, dans chaque plan, chaque instant. J'avais envie de pousser cette logique jusqu'au bout, d'assumer le brut des images, sans filtre ni correction, comme un prolongement de la sincérité du geste. C'était un tournage léger, oui, mais traversé par



Comment squatter chez un vieux garçon (Jean-François Mounet).

une concentration extrême — une forme d'intensité continue, sans relâchement.

L'Écran ►► Quelles sont vos influences artistiques ? On peut penser à *King Kong Théorie* de Virginie Despentes pour la littérature, ou pour certaines images à Ingmar Bergman qui superpose le visage de ses deux personnages dans *Persona*.

Juliette Chenais de Busscher ►► Pour Virginie Despentes, l'influence est inconsciente. C'est peut-être plutôt une sensibilité commune, un rapport frontal aux choses, une liberté de ton. En revanche, pour Bergman, c'était conscient. C'est un cinéaste dont je regarde l'œuvre régulièrement, et *Persona* est l'un de mes films préférés. Je me suis inspirée de cette œuvre pour définir la relation entre Tamara et Gabrielle. Je la voulais comme un système de vases communicants : l'une se vide, l'autre se remplit, jusqu'à ce qu'on ne sache plus très bien qui est qui, qui envie l'autre. Je me suis inspirée de la forme esthétique de Bergman pour son film pour exprimer cette idée. L'esthétique de *Persona* m'a guidée dans cette direction : cette manière qu'a Bergman de faire fusionner les corps, de confondre les visages, de rendre poreuse l'identité à travers la photographie qui accompagne sa mise en scène était un de mes moteurs.

Avant le tournage, je pensais aussi à *C'est arrivé près de chez vous*, pour son mélange de dérision noire et de violence, son goût pour l'irrévérence, son économie de moyens très libre. Et à mi-tournage, j'ai réalisé que *Les Valseuses* n'était pas loin non plus — comme un écho inversé. Eux aussi, ce sont des marginaux en fuite, dans une forme de liberté radicale, mais avec une violence très masculine. C'est comme si mon film dialoguait avec celui-là, mais en changeant le regard, le genre, et la charge. Il y a d'ailleurs une scène dans *Les Valseuses* qui a directement inspiré une des miennes : celle où Depardieu sent la culotte de Miou-Miou. Dans mon film, Gabrielle sent le slip d'hommes qui lui rappellent ses anciens amants.



Rencontres au squat de Marseille.



Dans un voilier à Lisbonne avec Vincent (Boris Ravaine).

Je voulais retrouver cette même vulgarité assumée, cette provocation crue et étrange, sans justification psychologique. Juste un geste. Une pulsion.

Et puis il y a *La Haine* de Mathieu Kassovitz. J'y pensais surtout pour une scène très précise : celle où un vieux monsieur, survivant de la Shoah, raconte dans les toilettes une histoire à la fois absurde et poignante de déportation. Cette scène suspendue, décalée, dit autre chose que le reste du film — comme une incongruité dans la modernité brute des protagonistes. C'est pourquoi Tamara est juive dans le film, et qu'elle ouvre avec une blague juive pour créer ce même effet d'incongruité et en même temps d'encre dans l'histoire du monde.

L'Écran ►► Les dialogues sont parsemés de punchlines déclamés parfois face caméra. Souvent radicalement « female gaze », mais aussi parfois mélancoliques comme lorsque Tamara chante en pleurs sur un pont d'autoroute le *Nationale 7* de Charles Trenet en détournant crûment les paroles. Ces scènes ont-elles été écrites à trois, et improvisées durant votre voyage filmique ?

Juliette Chenais de Busscher ►► J'ai écrit tout le film « au fil de la plume », selon l'expression de Jean-Luc Godard, qui tournait parfois sans scénario préalable. Cet été 2014, je suis partie avec une idée qui tenait sur un ticket de métro : juste le titre du film. *Le Viol du Routier*, que tout le monde avait pris comme une blague mais qui pour moi tenait déjà toutes les promesses du film que j'avais en tête. Le tournage initial a duré trois semaines, réparties entre trois kabarets Kino : les environs de Toulouse tout d'abord — dont aucune scène ou presque n'a survécu dans le montage final, Marseille, puis Lisbonne. Le rythme était très intense : chaque semaine, je devais écrire, tourner et monter une partie du film. À la fin de la semaine, je montrais ce travail au public du Kino. Mes

comédiennes et moi étions logées, nourries, des comédiens étaient sur place, mais nous devions respecter la règle : montrer quelque chose qui ressemble à un film lors des projections organisées. Pour la projection à Lisbonne, il a fallu en plus sous-titrer les dialogues en anglais pour le public portugais ! Montrer le film au fur et à mesure était à la fois une contrainte et un atout : j'étais immédiatement confrontée au regard du public. Chaque séquence était pensée comme un petit court-métrage en soi. C'est ce qui donne aujourd'hui à l'ensemble ce rythme soutenu que j'adore.

Concernant l'écriture, il ne servait à rien d'écrire trop tôt, car je ne pouvais pas anticiper les décors avant d'être sur place, je ne pouvais pas non plus savoir quels comédiens, en dehors de mes deux actrices principales, seraient présents et disponibles. J'écrivais seule, dès notre arrivée, en fonction des lieux, de l'atmosphère, des gens croisés, de ce qui s'imposait à moi. J'ai eu des décors fabuleux. À Lisbonne, l'un des comédiens logeait sur un voilier somptueux dont un de ses amis assurait le gardiennage, et il nous a permis d'y tourner. Une autre fois, nous sommes tombés par hasard sur un tournage démesuré pour une publicité automobile ; nous avons profité fortuitement de leurs immenses projecteurs pour créer de magnifiques faisceaux lumineux dans la nuit. L'autoproduction est souvent contraignante mais aussi tellement plus facile pour d'autres choses. Si j'avais eu une boîte de production, je n'aurais jamais eu une scène dans un voilier, ni une scène volée dans une des plus belles églises de Lisbonne.

À la fin du premier jour, une fois les scènes écrites, je les faisais lire aux comédiennes. Puis nous tournions tous les jours quand le soleil tombait — je ne voulais pas d'une lumière trop crue. Je gardais une journée à la fin de la semaine pour le montage.

Clémence Laboureau (qui incarne Gabrielle) entraînait souvent en débat avec le texte. Elle avait un rapport très singulier à son personnage, qu'elle supportait mal de voir faiblir au fil du tournage. Ces tensions donnaient lieu à



Moments de tendresse avec un jeune réfugié.

de longues discussions — parfois vives — qui m'obligeaient à clarifier, à verbaliser plus clairement mes désirs et mes intentions pour le film. Flore Abrahams, de son côté, avait une vision plus globale du film et du propos. Elle savait reconnaître quand je touchais quelque chose de juste, et m'encourageait à aller au bout de toutes mes idées. Toutes deux étaient profondément impliquées.

Une seule scène a été improvisée : celle de la dispute entre les deux personnages sur un escalier de Lisbonne. Je l'ai tournée avec deux caméras pour en conserver la tension brute. J'étais inspirée par le court métrage *Ce qu'il restera de nous* de Vincent Macaigne, dont les scènes de dispute avec Laure Calamy m'avaient bouleversée par leur intensité émotionnelle, et qui me semblaient nécessairement nées de l'improvisation. Ce jour-là, mes deux comédiennes étaient dans un moment de tension réelle, et j'ai voulu capter cette friction dans la fiction. Il y avait une rivalité entre elles complexe que j'avais du mal à gérer. Je pensais utiliser cette situation pour la véracité de la scène, mais au montage, j'ai finalement regretté cette tentative : la scène me semblait moins tenue, moins précise, que le reste du film.

La scène de la *Nationale 7* n'a pas été tournée pendant les trois premières semaines de tournage, mais deux ans plus tard. À mon retour de ce premier été, un producteur s'est intéressé au film et m'a proposé de l'écrire intégralement sous forme de scénario classique, pour le retourner avec un vrai budget et une production en bonne et due forme. J'ai accepté, mais cette écriture après coup m'a placée dans une situation absurde : je devais réécrire des scènes déjà tournées, et inventer les suivantes, loin du processus instinctif et organique qui avait donné naissance au projet. Finalement, j'ai choisi de reprendre le film tel que je l'avais imaginé dès le départ : sans argent, sans contraintes,



Le routier (Alexandre Ramadanov).

mais avec une liberté totale. J'ai organisé le tournage pendant un nouveau kabaret Kino, celui de Montpellier qui me semblait pouvoir faire l'illusion avec Lisbonne. Très peu de choses ont été conservées du scénario réécrit pour la production — à l'exception de la chanson *Nationale 7*. Il m'était apparu essentiel que Tamara puisse, à un moment du film, exprimer quelque chose de son mal intérieur. Mais je ne voulais surtout pas que cette expression soit frontale ou psychologisante. Il me fallait une forme de confession oblique, poétique et crue à la fois, fidèle au ton du film. Cette reprise absurde et déchirante de *Nationale 7* a été tournée sur la route du retour de Montpellier. C'est une chanson populaire, joyeuse en apparence, qui a sans doute bercé un nombre incalculable d'enfants sur la route des vacances — y compris ceux dont l'enfance n'avait rien d'insouciant. Il y avait là une dissonance bouleversante que je voulais capter. Pour ce film, je m'interdisais de montrer la fragilité des femmes, seuls les hommes devaient l'être, alors je cherchais des chemins de traverse pour l'exprimer. Cette chanson en était un.

L'Ecran ►► Vous inversez certains comportements caricaturaux homme/femme de façon hilarante. Dans un lieu indéterminé, on voit notamment Tamara et Gabrielle qui reniflent des slips d'homme en évaluant leur sexualité. Était-ce un des objectifs du film ?

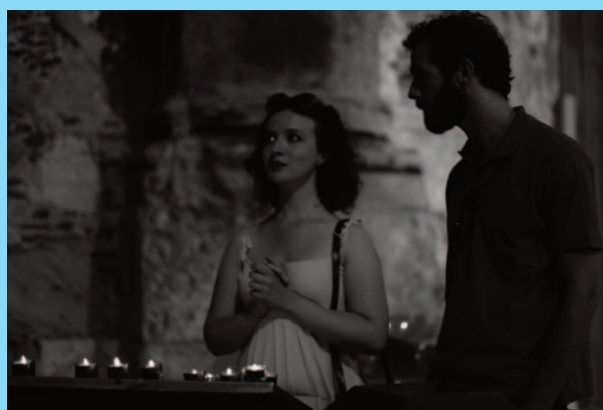
Juliette Chenais de Busscher ►► L'idée première du film était de traiter du viol exercé par des femmes. C'est un sujet presque impossible à représenter, car cela n'existe pas. J'ai cependant cherché à créer des scènes crédibles, ancrées dans des réalités plausibles, à travers une galerie d'hommes vulnérables : le vieux garçon, le sans-papier en situation de dépendance, l'homme infidèle piégé par ses propres jeux, ou encore le routier amoureux. En plaçant les femmes dans une position de domination psychologique, je voulais donner à voir une violence et une désinvolture féminine.

Au Mexique, où j'ai présenté le film à sa sortie, une spectatrice m'a demandé si je prônais la violence et la vengeance en cas de viol d'hommes. Je me suis dit que l'effet recherché inconsciemment par mon film était peut-être justement celui-là : faire réagir les femmes, leur dire qu'une autre voie que la passivité est envisageable, que la prise de pouvoir est possible.

L'Ecran ►► Comment ont été gérées les scènes de nudité ou très intimes ? Ont-elles demandé un encadrement formel particulier (droit à l'image, précautions particulières, doublures) ?

Juliette Chenais de Busscher ►► Clémence est quelqu'un de très à l'aise avec son corps, ce qui n'est pas le cas de Flore. C'est elle qui m'a inspiré cette liberté corporelle des personnages. Je crois avoir respecté leur intimité avec le voile esthétique de la photographie. Je leur montrais tous les plans après les prises. Un plan a cependant gêné Clémence, et je ne l'ai pourtant pas retiré. Avec le recul, je ferais probablement les choses autrement. À l'époque, la question de l'encadrement des scènes intimes n'était pas encore posée comme elle l'est heureusement aujourd'hui. Le tournage s'est fait dans un cadre très (trop ?) léger : j'étais seule à décider avec elles, et tout reposait sur le lien de confiance que nous avons construit. Le traitement était artisanal, et la réflexion sur les personnages se faisait ensemble, au fil des jours. Ce dont je reste sûre c'est que nous partageons une même conviction à l'instant du tournage : celle que la nudité et la liberté du corps pouvaient être une force, une singularité à défendre, loin des clichés ou de la sexualisation attendue.

L'Ecran ►► Dans le film, le « routier » n'a pas été violé mais assassiné par celle qu'il a tenté de violer (comme dans le film de Noémie Merlant). On y voit pourtant un viol, bien réel : c'est celui de Gabrielle, d'abord révoltée puis résignée, par un des « beaux gosses » de passage. Le film prend alors un tournant plus dramatique, rythmé



Dans une église de Lisbonne :

- Tu regardes quoi ?
- Ben, je prie... Je prie pour que mon orgasme soit plus intense.
- T'es sérieuse ?
- Mais bien sûr.
- Et ça marche ?
- Ben oui ça marche. Chaque fois que je fais ça avant de faire l'amour, je jouis comme jamais.
- Euh, ça veut dire qu'on va faire l'amour ?
- Ben oui, t'as pas envie ?
- Si.
- Ben tu sais quoi, tu devrais mettre un cierge aussi.

par le *Cold Song* de Klaus Nomi. Une fellation douloureuse pratiquée avec les dents par Tamara fait suite à cette scène. L'espoir de l'amour, le temps d'une nuit sans illusions, de Gabrielle avec le routier déclenche ensuite l'inéluctable. À la fin, il ne reste que l'amitié et la solidarité féminines, face à des hommes qui sont lâches, maladroits, brutaux, ou qu'il vaut mieux payer pour la chose. CQFD ?

Juliette Chenais de Busscher ►► La dernière partie du film est plus sombre parce que la violence, quand elle vient des hommes, est toujours lourde de conséquences. Gabrielle et Tamara sont provocantes et désinvoltes avec le sexe opposé, mais quand un homme agit de la même manière, il devient immédiatement une menace. A cela s'ajoute la condition de marginalité de mes personnages. La vérité, c'est que dans le monde réel, les femmes ne peuvent pas vivre librement et se permettre ce genre d'attitudes. Dans la rue et à la merci de tous, leur intimité n'est jamais respectée. Elles peuvent jouer à être dominantes, transgressives, mais dans les faits, elles sont toujours rattrapées par la domination masculine. Je ne me voyais pas éluder cette réalité.

La sororité est une réponse politique du film. Là où certains spectateurs masculins ont cru lire une relation lesbienne cachée entre Tamara et Gabrielle, j'ai voulu montrer autre chose, une rareté dans le cinéma : l'amitié féminine. La relation entre mes personnages est complexe, exigeante, irréductible aux schémas romantiques. Il s'agissait de penser la solidarité féminine comme une force autonome, non sexuelle, non subordonnée au désir masculin.

L'Écran ►► Après avoir réalisé des adaptations de *La Peste* (Camus), *Les Bienveillantes* (Jonathan Littell) et *La Princesse de Clèves* (Madame de La Fayette), vous proposez actuellement aux projections mensuelles Kino Paname, par épisodes de dix minutes, la réalisation de votre long-métrage en cours, *3025*. Tous vos



Règlement de compte en split screen.

films sont fabriqués en « mode débrouille », à budget quasi zéro. Sont-ils réalisés pour le fun de la pratique, où bien espérez-vous un débouché commercial ?

Juliette Chenais de Busscher ►► Je réalise mes films par nécessité. Quand une idée s'impose à moi, elle devient irrésistible. Ce n'est pas un loisir, c'est ma vie : j'y mets toute ma passion, toute mon exigence artistique. *Le Viol du routier* a reçu une certaine reconnaissance grâce à l'opiniâtreté de Flore Abrahams, qui y a cru jusqu'au bout et m'a soutenue pour le faire exister en festival. Le film a obtenu le Prix du jury à Groland en 2017, a été sélectionné au Festival du film de femmes de Créteil, et a même connu une sortie officielle au Mexique. Cette reconnaissance a été déterminante. Je doutais de ma légitimité, je me sentais parfois comme une marginale un peu illuminée. Le fait que certains comprennent ce que je fais m'a confortée dans l'idée que ma démarche avait du sens.

Forte de cet écho, j'ai signé un premier contrat d'écriture avec une société de production. J'ai alors écrit *Ève et Adam*, un film très dur, très sincère, qui retrace la vie d'une femme de sa naissance à ses trente ans, marquée par toutes les formes de violence masculine. Le projet n'a malheureusement pas trouvé de financement. Pendant le confinement, j'ai poursuivi la réalisation de courts-métrages sur la pandémie. Et cette année, je me suis lancée dans un nouveau long métrage, *3025*, une dystopie de science-fiction qui se déroule sur une autre planète. Sa fabrication artisanale rappelle celle du *Viol du routier*, et je m'y sens très libre, très alignée avec mon processus créatif.

Depuis un an, j'écris aussi un biopic sur Joséphine de Beauharnais, que je décris comme la première femme d'État française, supplantant son mari. Le projet a reçu une aide à l'écriture de la région Île-de-France. Mais



La tentation des sentiments pour Tamara.

mes producteurs restent frileux devant ce projet très ambitieux, alors je réfléchis à une autre proposition à leur soumettre l'an prochain.

Tous mes films, je les réalise quasiment seule, avec un budget quasi nul. Et pourtant, je les aborde avec un sérieux égal à ceux que j'écris pour mes producteurs, je réalise mes films en autoproduction, comme s'ils devaient sortir en salle demain. Je me donne à fond dans chacun d'eux, avec l'espoir qu'ils trouvent leur public. Mais mon moteur profond, c'est mon désir instinctif, la cohérence avec ce que je crois juste artistiquement. C'est cela, et seulement cela, qui décide si un projet mérite que je lui consacre tout mon temps – ou non.

L'Écran ►► Vincent Delbos-Klein écrit : « *Juliette alterne des formes de travail rémunéré et de travail gratuit que l'on peut qualifier de hope labor (...). Elle est formatrice, démonstratrice à la Fnac, photographe, vidéaste de mariages, vidéaste institutionnelle...* ». Vous précisez alors : « *J'étais au RSA et je n'en avais rien à foutre parce que ma vraie richesse, c'est que je fais ce que je veux (rire) (...)* Je ne me vois pas en tant que cinéaste, gagner de l'argent. » Dans votre film, le personnage de Tamara confie, à un moment de dispute avec Gabrielle contre son désir de se poser, scène superbement montrée par un split screen significatif : « *M'enfin, Gab ! On va quand même pas rester éternellement sur la route ?* » Y aurait-il une Juliette-Tamara parfois en conflit avec une Juliette-Gabrielle sur ce sujet ?

Juliette Chenais de Busscher ►► Oui, il y a une part de moi dans chacun des deux personnages. Tamara et Gabrielle incarnaient deux pôles qui coexistaient en moi au moment de la réalisation du film. Tamara est blessée, en perte de repères, et finit par s'appuyer sur Gabrielle pour sortir d'un traumatisme. Gabrielle, elle, incarne une liberté brute : la débrouille, la parole directe, le refus des normes. Pour Tamara, elle représente un idéal à atteindre. Ce que je ne voyais pas encore à l'époque, c'est que cette liberté que je projetais sur Gabrielle, je la vivais déjà — mais de manière inconsciente, comme si elle ne m'appartenait pas vraiment. Dix ans ont passé depuis ce tournage commencé en 2014, et cette tension en moi s'est peu à peu apaisée. J'ai compris que cette liberté que je croyais liée au chaos, à la précarité, pouvait aussi exister dans un cadre plus serein. Qu'il n'était pas nécessaire de tout sacrifier pour créer. Aujourd'hui, je sais que je peux être Tamara, chercher un ancrage, tout en gardant vivante la liberté de Gabrielle. Ce n'est plus un tiraillement entre deux identités, mais un équilibre possible à l'intérieur de moi.



“Elles peuvent jouer à être dominantes, transgressives, mais dans les faits, elles sont toujours rattrapées par la domination masculine. Je ne me voyais pas éluder cette réalité.” (JC de B)

L'Écran ►► Quelle est l'actualité de Juliette aujourd'hui ? Parmi les choses qu'on peut vous souhaiter, y a-t-il la distribution commerciale pour *Le viol du routier* – à moins que ce ne soit déjà pour vous une histoire ancienne ?

Juliette Chenais de Busscher ►► J'ai toujours l'espoir que *Le Viol du routier* soit un jour distribué en France. En 2017, après son Prix du Jury à Groland, des distributeurs comme UFO ou Le Pacte ont montré de l'intérêt, puis ont finalement renoncé, me conseillant plutôt de réaliser un film plus “dans les clous” de la production, pour limiter les risques financiers. Mes producteurs restent convaincus qu'à la sortie de mon premier long métrage produit, le public aura envie de découvrir mes films précédents. On verra !

Si la reconnaissance me touche, bien sûr, et m'encourage, ce n'est pas ce qui me guide. Mon moteur, c'est le plaisir de créer, de faire exister mes idées, de les façonner librement en films. Et, de ce point de vue, j'ai toujours été comblée. Aujourd'hui, je réalise *3025*, une suite artisanale, rêvée, de *2001, l'Odyssée de l'espace*. Un projet fou, immense, mais devenu réalisable grâce aux outils technologiques actuels et aux possibilités démultipliées par l'IA que j'apprends à intégrer à ma pratique. L'autoproduction ne m'a jamais bridée, au contraire : elle me permet de créer avec une liberté totale. Quel bonheur de braver seule des montagnes réputées infranchissables !

J'écris aussi pour le cinéma traditionnel, avec l'espoir qu'un jour un de mes films soit produit et distribué en salle. Deux projets ont atteint l'étape du scénario écrit : *Ève et Adam* et *Joséphine*, ce dernier étant en cours d'écriture. *Ève et Adam* ne se fera sans doute jamais. J'y ai consacré des années d'écriture et de réécriture, et

renoncer à ce film a été une vraie douleur. Je croyais que ce projet me permettrait de réconcilier ma liberté créative avec les circuits traditionnels. Mais le chemin est plus ardu que je ne le pensais. Il ne suffit pas de rencontrer des producteurs qui croient en un projet : il y a beaucoup d'autres embûches, et j'apprends cette réalité.

Joséphine, dont j'ai commencé l'écriture en 2024, est un projet très ambitieux — un film historique en costume — qui sera lui aussi très difficile à produire. Mais, malgré la réticence de mes producteurs, j'ai quand même envie de le mener jusqu'au bout, de lui donner sa chance. Je l'aime déjà trop pour l'abandonner. En attendant, j'apprends à accepter que certains films n'existeront peut-être que dans mon imaginaire.

Cette tension entre deux mondes — le cinéma institutionnel et l'auto-production — est une dualité qui m'habite. C'est déjà au cœur du conflit entre Tamara et Gabrielle dans *Le Viol du routier* : deux visions opposées du désir, du pouvoir, de la liberté. Je cherche encore comment relier ces deux élans : le besoin de liberté absolue, et le désir d'inscrire mon travail dans un cadre reconnu, rémunéré et partagé.

Mais, au final, toutes ces difficultés n'effacent pas ma fierté absolue d'être réellement cinéaste, mon rêve de toujours, une légitimité aujourd'hui indéniable. À l'époque du *Viol du routier*, j'avais du mal à me l'avouer ; aujourd'hui, c'est une réalité que personne ne peut me retirer : je suis cinéaste. Une cinéaste qui fait les films qu'elle veut. De cette réalité, je suis heureuse. Le reste viendra, ou pas.

Propos recueillis par Charles Ritter.

(1) « Noémie Merlant présente *Les Femmes au balcon* : du sang, des fluides, du gore et de l'humour » : <https://www.youtube.com/watch?v=LAbGeM91b1w>

La violación

La violación
(Le viol du routier, Francia, 2017, 88 mins.)

Director: Juliette Chenais de Busscher. **Guión:** Juliette Chenais de Busscher. **F en B/N:** Juliette Chenais de Busscher. **Música:** Jean-Claude Vanier. **Edición:** Juliette Chenais de Busscher y Fiore Abrahams. **Con:** Fiore Abrahams, Clémence Laboureau, Alexandre Ramadanov. **Clasificación:** C.

Conscientes de las debilidades de los hombres, Tamara y Gabrielle estudian la mejor forma de violarlos. Durante un viaje improvisado que las llevará de la región francesa de Bretaña a la ciudad de Lisboa, las chicas explorarán todas las formas de "violar" a los hombres. En su más reciente largometraje, la directora Juliette Chenais de Busscher reflexiona sobre la sexualidad femenina a través de una puesta en escena que sigue al dúo protagonista en una travesía que gira entre la rebeldía y la marginalidad.





Autoportrait, New York 2018.



Quand Tamara (Fiore Abrahams) et Gabrielle (Clémence Laboureau) ne font qu'une dans *Le viol du routier*, à la manière de Bibi Anderson et Liv Ullmann dans *Persona* d'Ingmar Bergman.