

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'Ecran ►► 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'Ecran ►► 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'Ecran ►► 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.



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'Ecran ►► 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



Rencontres au squat de Marseille.

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.



Le routier (Alexandre Ramadanov).

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,

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 ?

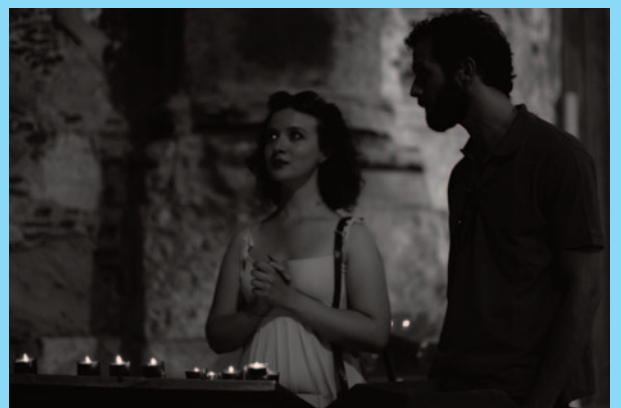
Juliette Chenais de Busscher ►► L'idée première du film était de traiter du viol exercé par des femmes. C'est un sujet presque impossible à représenter, car cela n'existe pas. J'ai cependant cherché à créer des scènes crédibles, ancrées dans des réalités plausibles, à travers une galerie d'hommes vulnérables : 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 avions 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'Ecran ►► 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



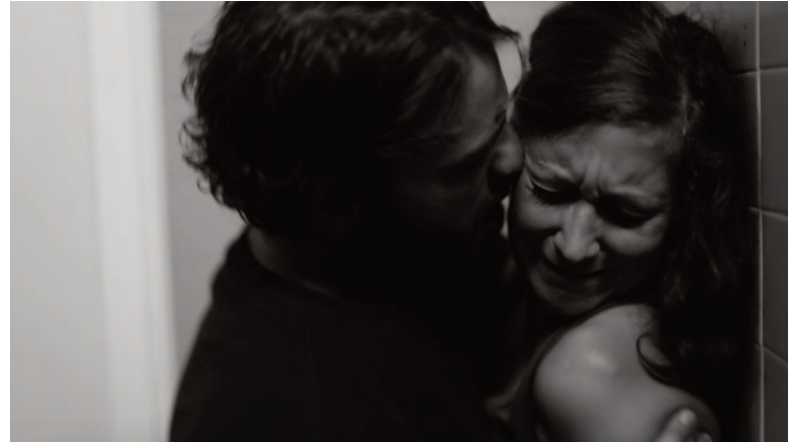
La tentation des sentiments pour Tamara.

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'Ecran ►► 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'Ecran ►► 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=LABGeM9Ib1w>



Autoportrait, New York 2018.



Quand Tamara (Flore 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.