



63^e SEMAINE
DE LA CRITIQUE
CANNES 2024

LA PAMPA

AGAT FILMS PRÉSENTE



63^e SEMAINE
DE LA CRITIQUE
CANNES 2024

LA PAMPA

UN FILM DE
ANTOINE CHEVROLLIER

DISTRIBUTION

TANDEM

98, rue du Faubourg Poissonnière
75010 Paris
bonjour@tandemfilms.fr
www.tandemfilms.fr

DURÉE 1H43 - FRANCE - IMAGE 2.39 / SON 5.1

PROCHAINEMENT AU CINÉMA

PRESSE

TONY ARNOUX

tony@ricci-arnoux.fr

PABLO GARCIA-FONS

pablo@ricci-arnoux.fr



SYNOPSIS

WILLY ET JOJO SONT AMIS D'ENFANCE
ET NE SE QUITTENT JAMAIS.
POUR TUER L'ENNUI, ILS S'ENTRAÎNENT
À LA PAMPA, UN TERRAIN DE MOTOCROSS.
UN SOIR, WILLY DÉCOUVRE LE SECRET DE JOJO.

ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

VOTRE PARCOURS MÉRITE QU'ON S'Y ATTARDE. D'OÙ VENEZ-VOUS ?

J'ai grandi à Longué-Jumelles, un village en Anjou, dans un environnement où l'on racontait beaucoup d'histoires. C'était un endroit très insulaire socialement et culturellement abandonné, au même titre que beaucoup de régions françaises. Mon éducation culturelle passait par la télévision, et la découverte de *Fenêtre sur Cour* a été un choc. J'avais 7 ou 8 ans, je ne savais pas exactement de quoi il s'agissait, mais j'ai su que c'était ce que je voulais faire. Alors j'ai dévoré tout ce que le petit écran me proposait. Personne ne m'a jamais indiqué que des études de cinéma étaient une option, donc lorsque je suis monté à Paris, j'ai directement voulu intégrer des tournages. Je n'avais pas la moindre idée de ce qu'était un chef opérateur, un ingénieur du son, etc, et je n'avais évidemment aucune technicité. J'ai par la suite tourné seul un court métrage, puis deux... Puis on m'a catapulté assistant réalisateur sur un film autoproduit. J'ai appris le métier par la pratique. De projets en rencontres, j'ai travaillé avec Philippe Grandrieux, Éric Vuillard, Mathieu Demy... jusqu'en 2014. J'ai ensuite réalisé un clip pour le groupe Bagdad et l'équipe d'Éric Rochant m'a approché ; ils cherchaient un réalisateur seconde équipe pour *Le Bureau des légendes*. Finalement, on m'a confié l'entière réalisation de plusieurs épisodes ainsi que la moitié des saisons 2 et 3 de *Baron noir*. Tandis que j'étais affilié à une production pour raconter l'histoire de Malik Oussekine, Disney s'implantait en France et la série s'est lancée avec eux.

COMMENT ÊTES-VOUS PASSÉ DE LA SÉRIE AU CINÉMA ?

Mon rapport à la série est arrivé tardivement, c'était un concours de circonstances ; j'avais

même initialement pensé *Oussekine* comme un long métrage. Ma relation au récit a toujours été liée à une sensation cinématographique, peu importe le format. Mais défendre pour la première fois une histoire intime, ça été un vrai combat intérieur : est-ce qu'on allait m'autoriser à filmer ce qui est indispensable à mes yeux ? C'est une question que je me pose beaucoup et dès l'écriture. L'important pour moi est d'affirmer une vérité singulière, une indispensabilité de récit. Sur *La Pampa*, je me suis demandé comment singulariser un propos qu'on a déjà vu cent fois : le coming-of-age, la masculinité toxique, etc. La réponse se trouve je crois, dans mes personnages, dans leurs trajectoires. J'essaie de les regarder droit dans les yeux. Il n'y a aucun surplomb.

L'ÉCRITURE S'EST FAITE À SIX MAINS. COMMENT S'EST DÉROULÉE CETTE ÉTAPE, SACHANT QUE C'EST UN PROJET D'ABORD TRÈS PERSONNEL ?

J'ai dans un premier temps collaboré avec Bérénice Bocquillon. Je l'ai très rapidement emmenée dans mon village natal. Il faut savoir que la Pampa est un endroit réel, qui se trouvait tout près de chez moi. Je n'ai pas fait d'école donc je cultive un rapport très sensoriel à l'écriture. J'ai ensuite fait appel à Faiza Guène, qui est pour moi l'une des plus grandes romancières françaises. À la suite de Bérénice, elle a peaufiné la caractérisation des personnages. Nous avons couché sur papier les moindres détails des trajectoires de nos personnages. C'était important pour éviter l'écueil du sur-découpage, du sur-montage. Si le scénario est rigoureux, si les personnages sont précis, alors l'apport de chaque collaborateur ne rendra le film que plus fort. L'écriture a ainsi duré trois ans au total.

COMMENT AVEZ-VOUS ABORDÉ LA MISE EN SCÈNE DU FILM ?

J'avais envie que le film soit comme un trait. Direct. De plus, il me semblait important que tout soit souterrain. À aucun moment on ne devait flécher l'émotion du spectateur. S'il est ému, c'est au moment et à l'endroit où il le décide. Essayer d'être le plus sobre possible durant tout le processus d'écriture pour que résonne plus largement la trajectoire de nos personnages. Ensuite, dans la direction d'acteurs, j'ai gardé ce mouvement mesuré, dépouillé d'artifices. Je pense que l'indication de jeu que j'ai le plus donné est : « Sois plus droit.e ». En revanche, le filmage devait avoir une forme d'amplitude. Les focales, la lumière, les mouvements, devaient charger le film de l'intensité que nos personnages traversaient.

QUELS CINÉASTES VOUS ONT PARTICULIÈREMENT INSPIRÉ ?

Dans les contemporains, je pense immédiatement à Andrea Arnold, dont j'aime tous les films. Le point de vue, la justesse, c'est pour moi très puissant. C'est du cinéma total. Il y a aussi Cristian Mungiu et Andreï Zviagintsev que j'admire pour leurs capacités à mettre en scène un type de réalisme. Ce réalisme au sens où les choses sont maîtrisées, réfléchies mais profondément justes. Je vois une grande différence entre ce cinéma réaliste et le cinéma naturaliste. Pour moi, le réel, c'est le réalisme.

A QUEL ENDROIT LA FICTION S'EST-ELLE ANCRÉE DANS VOS PROPRES SOUVENIRS ?

J'ai écrit avec tous ces décors en tête, que le temps avait rendu presque oniriques dans mon esprit. Mais le film n'est pas autobiographique, si ce n'est à l'endroit des sensations. La scène inaugurale où Jojo traverse la route, c'est par exemple ce que je faisais moi-

même à vélo. J'aurais aimé la tourner au même endroit, or cette route-là était finalement moins impressionnante que dans mes souvenirs. En revanche, j'ai tourné dans la rue où j'ai vécu, dans l'église où j'ai enterré mes proches... Parfois, je faisais un pas en arrière et je me disais : « Ce film est une belle anomalie ». C'était très émouvant, bien que les personnages m'aient permis de conserver une distance avec ma propre histoire.

ET POURQUOI L'UNIVERS DU MOTO-CROSS ?

D'abord car dans ma jeunesse, la Pampa hébergeait la première manche du championnat de France de supercross. Ça a toujours été un souvenir troublant. Aussi étonnant que cela puisse paraître, c'était un gros événement qui rassemblait 20 000 personnes à Longué-Jumelles. Je me souviens que ses propriétaires étaient de vraies stars locales, y compris leur fils de 14 ans dont l'autographe trônait dans mon école primaire. Et puis le moto-cross, c'est un sport très testostéroné ; aux codes souvent masculinistes, pratiqué par des hommes de classe moyenne ou des prolétaires et où se confondent la mécanique et la musique forte. C'est pour moi un univers très cinématographique. Les hommes et leurs enjeux virilistes dans le monde du sport m'ont toujours fasciné. J'avais un peu travaillé le sujet dans un clip pour Bagdad [Texas Switch, ndlr], où se posait déjà la question de la masculinité exacerbée sur un terrain de foot. Le moto-cross permettait de se confronter à nouveau à ce monde dans une arène parfaite.

IL Y A D'EMBLÉE UN PARTI PRIS : NOUS FAIRE VIVRE LES ÉVÉNEMENTS DEPUIS LE REGARD DE WILLY. POURQUOI LUI ET PAS JOJO ?

Il y a eu des questionnements, mais on a vite compris une chose : *La Pampa* est moins

centré sur l'homophobie que sur l'exclusion en général. Willy permet ce point de vue omniscient, puisqu'il traverse toutes ces violences et qu'il cultive lui-même une sensibilité différente. Il y a une forme de retrait chez lui, quand les autres personnages sont plus « hauts en couleur ».

WILLY INCARNE EFFECTIVEMENT UNE MASCULINITÉ EN DÉCALAGE. COMMENT LA QUALIFIERIEZ-VOUS ?

Elle est plus ambiguë. Tout ce qu'il voit, tout ce qu'il traverse autorise ce décalage ; ce que lui offre à penser Jojo, mais aussi ce que lui offre à voir Marina. C'était un enjeu très fort, il fallait qu'on lise cette séparation entre une classe sociale qui a accès à la culture et une autre qui souhaiterait y avoir accès. Marina lui permet de se retrouver face à la tapisserie de l'Apocalypse à Angers. Bien que la tapisserie soit géographiquement à portée de main, personne n'y avait encore emmené Willy. Marina ne se pose pas la question, pour elle cet accès lui est naturel. C'est sa réalité. À mes yeux, c'est un enjeu bien plus important chez Willy ; un enjeu qui relaie sa sexualité au second plan. C'est ce qui m'a poussé à déjouer le baiser attendu entre lui et Marina, écrit au scénario mais que je n'ai finalement pas tourné.

ALORS QU'ON S'ATTEND À UNE CONFRONTATION ENTRE WILLY ET JOJO UNE FOIS LE « SECRET » DÉCOUVERT, VOUS PROPOSEZ UN AUTRE REGARD.

La réalité est plus nuancée qu'on ne nous le donne souvent à voir. En milieu rural, il y a comme partout des gens éclairés qui, malgré leur isolement sociétale ou culturelle, acceptent instinctivement les différences. Ce qui m'intéresse dans cette scène c'est justement l'absence de conflictualité sur le sujet. L'enjeu, à ce moment-là, est plus la teneur de leur amitié qu'une énième péripétie éculée.

VOUS VOUS ÉLOIGNEZ D'AILLEURS DE LA CONFLICTUALITÉ POUR LAISSER VOS PERSONNAGES EXISTER.

On s'est dit qu'il fallait passer du temps avec ce qu'ils sont pour mieux les comprendre et peut-être mieux les aimer. C'était important pour moi de filmer les descentes d'escaliers en chaussettes dépareillées, les moments suspendus au bord de la piscine ; les filmer vraiment, sans les charger d'une intrigue artificielle.

Je crois que chaque film a un battement, comme un cœur. *La Pampa* a donc lui aussi son propre battement. J'ai beaucoup écouté Glenn Gould en écrivant ; sur certains enregistrements on l'entend parfois chantonner derrière. D'un coup c'est vivant, il y a l'homme qui bat la mesure, et ça en devient très émouvant. L'enjeu était de toujours conserver ce battement. Si le film bat, il vit. Par exemple, après la mort de Jojo, le film bat au rythme du cœur de Willy. Il fallait éprouver ce temps du deuil, sans céder à l'hystérie. Un temps qui exige un battement lourd et sourd. Éprouver, comme Willy, un sentiment d'épuisement, de vide presque. David s'engouffre dans ce vide, jusqu'au moment où Willy reprend « vie » pour le dernier mouvement du film.

POUR RACONTER L'ISSUE TRAGIQUE DE JOJO, LE FILM OPÈRE D'AILLEURS UN SPECTACULAIRE CHANGEMENT DE POINT DE VUE. COMMENT L'AVEZ-VOUS PENSÉ ?

Dès l'écriture et pour une raison très simple : mieux éprouver la violence que subir le personnage. Sur *Oussekine* déjà, il me tenait à cœur de figurer concrètement la violence policière ; montrer les coups de matraque, les coups de pied dans le thorax. C'est peut-être archaïque mais je crois que parfois il faut éprouver par des images pour mieux comprendre. En l'occurrence, la réalité c'est que le harcèlement lié à l'orientation sexuelle tue

et qu'il fallait le donner à éprouver. En termes de mise en scène, un simple mouvement de caméra nous fait passer Willy au second plan et Jojo au premier. Ces séquences sont les seules de tout le film tournées au steadicam. La caméra devient alors la respiration de Jojo.

LE RÔLE DE LA MUSIQUE EST TRÈS IMPORTANT DANS CES SCÈNES. POUVEZ-VOUS NOUS PARLER DE VOTRE TRAVAIL AVEC LES FRÈRES GALPERINE ?

C'est la quatrième fois que je collabore avec Sacha et Evgueni. Sur ce film, on a voulu rompre un peu avec notre méthode. On a décidé qu'ils ne liraient pas le scénario. Je leur ai raconté l'histoire de vive voix, puis les discussions ont commencé avec quelques références photographiques, des couleurs, des adjectifs et surtout pas de références musicales. On a beaucoup échangé pendant le tournage. Ils m'ont envoyé des « lignes », enregistrées sur leurs téléphones. Très rapidement c'était le film. On a finalement adoré ce processus, aussi simple soit-il.

COMMENT AVEZ-VOUS ALORS TRAVAILLÉ EN AMONT AVEC VOS AUTRES COLLABORATEURS, NOTAMMENT LES COMÉDIENS ?

Je leur demande beaucoup. Lorsque j'organise des répétitions, ce n'est pas seulement avec les comédiens : il y a aussi le chef opérateur, la scripte, le premier assistant, etc. Pour les acteur.ice.s, c'est une manière de s'approprier le texte et de me signaler leur inconfort avec certains dialogues. On a ensuite répété sur les décors, pour recontextualiser et trouver la gestuelle en conséquence. Une fois sur le plateau, il n'y avait plus grand-chose à faire en termes de direction puisque tout leur appartenait déjà. Et puis lorsque je donne

une indication personnelle à un acteur, je la lui chuchote à l'oreille. Pour moi, ça change tout. Son partenaire de jeu n'a pas forcément l'indication, ce qui permet toutes sortes d'accidents heureux. Les acteurs, je les aime plus que tout ; à la fin il n'y a qu'eux. C'est important de le dire et de leur faire savoir.

PARLONS DU CASTING : QU'AVEZ-VOUS VU EN SAYYID EL ALAMI ET AMAURY FOUCHER, RESPECTIVEMENT WILLY ET JOJO ?

J'ai vu énormément de jeunes comédiens professionnels et amateurs pour Willy mais je ne trouvais pas jusqu'à ce que mon producteur me pose cette question finalement simple : « Pour qui as-tu du désir ? » J'ai tout de suite pensé à Sayyid, alors même que je m'étais empêché d'y croire puisqu'on avait déjà tourné *Oussekine* ensemble. Il a passé le casting et après quelques secondes, c'était Willy. Au-delà de sa cinégénie, il a un rythme qui me touche beaucoup. Quant à Amaury, c'est la directrice de casting, Alicia Cadot qui l'a repéré. Je cherchais un acteur queer pour Jojo, c'était très important. J'ai immédiatement succombé à son énergie. Nous avons effectué un long travail de préparation ensemble. Il a pris des cours de moto, il a été coaché, je l'ai vu tous les jours pendant un mois. Il a été extraordinaire. Enfin, puisque Sayyid et Amaury ne se connaissaient pas, on leur a pris un billet de train pour Longué-Jumelles et c'est tout. Ils ont dû se débrouiller là-bas pendant trois jours. Ils ont fait du stop, ils ont tagué les murs de l'hôpital désaffecté qu'on voit dans le film et ils ont noué une complicité qui leur appartient.

LE CHOIX D'ARTUS POUR INCARNER TEDDY EST UN AUDACIEUX CONTRE-EMPLOI. POURQUOI LUI AVOIR CONFIE LE RÔLE ? ET COMMENT S'EST PASSÉE LA RENCONTRE AVEC DAMIEN BONNARD ?

Ça été un vrai sujet : des collaborateurs très proches n'y ont pas cru à l'époque, mais j'étais convaincu. J'ai casté Artus sur *Le Bureau des légendes* et je sais que c'est un grand comédien. Il est tout à fait conscient de ce qu'il dégage et il a un rapport instinctif au jeu qui me plaît beaucoup. J'ai voulu l'amener vers un personnage plus taiseux, plus intérieur qu'à l'habitude. Le rôle nécessitait qu'il perde beaucoup de poids. Il a accepté, on a beaucoup répété et il a magnifiquement incarné Teddy.

Pour Damien, j'avais un profond désir pour lui depuis longtemps. Lorsqu'il a fallu réfléchir au personnage de David, je ne pouvais imaginer personne d'autre que lui. J'ai demandé à le rencontrer, nous avons passé des heures à discuter ensemble de choses et d'autres. J'ai immédiatement su qu'il pourrait m'offrir la complexité, la folie, la douceur que nécessitait le rôle.

LES DERNIÈRES SCÈNES DÉJOUENT LÀ ENCORE TOUS LES LIEUX COMMUNS : À L'IMAGE DU FILM, WILLY NE CÈDE PAS À CE QU'ON ATTEND DE LUI. IL NE JOUE PAS LE JEU DE LA COMPÉTITION.

L'écriture s'est faite en regard d'une pensée : contrairement à ce qu'on essaye de nous faire croire depuis des lustres, je pense qu'on ne s'extrait pas de son milieu social parce qu'on est supposé « supérieur » aux autres. À mes yeux, on s'en extrait car c'est le milieu lui-même qui nous rejette. Willy et Jojo auraient d'ailleurs aimé être acceptés, intégrés à ce

monde-là. La scène de moto-cross finale fonctionne comme une métaphore où Willy est frontalement témoin d'une violence qui handicape, qui blesse, qui tue. C'est cette violence-là qui le pousse vers la sortie, car il est le seul à ne pas la supporter. Il a déjà trop perdu et en prend conscience à ce moment précis. S'il part, c'est par instinct de survie.

ENTRE OUSSEKINE ET LA PAMPA, IL Y A UN POINT COMMUN : L'INTÉRÊT POUR LA FIGURE DU MARTYR, POUR UNE CERTAINE JEUNESSE SACRIFIÉE...

Il y a surtout la question du déterminisme social, qui m'agite beaucoup. On entend souvent : « Quand on veut, on peut. » Beaucoup « veulent » mais sont empêchés par des forces politiques qui ne font rien pour les aider à s'extraire de leur condition. Sans action politique concrète, leur bagage culturel et social n'évolue pas. De Malik Oussekiné, à Willy en passant par Jojo, leurs origines, leurs classes, leurs sensibilités, sont la cause de leurs trajectoires prédéterminées.

À PROPOS DU RÉALISATEUR

ANTOINE CHEVROLLIER EST NÉ À ANGERS, DANS LE 49.

UN JOUR, IL A FAILLI SE NOYER DANS LA LOIRE.

DEPUIS IL A RÉALISÉ PLUSIEURS ÉPISODES DE LA SÉRIE LE *BUREAU DES LÉGENDES* ET *BARON NOIR*. IL A ENSUITE CRÉÉ, ÉCRIT ET RÉALISÉ LA SÉRIE *OUSSEKINE* QUI REMPORTA DE MULTIPLES PRIX À TRAVERS LE MONDE ET FUT NOMMÉ AUX BAFTA AWARDS.

LA PAMPA EST SON PREMIER FILM.

IL L'A TOURNÉ DANS SA RÉGION ET SON VILLAGE NATAL.





LISTE ARTISTIQUE

WILLY | SAYYID EL ALAMI

JOJO | AMAURY FOUCHER

DAVID | DAMIEN BONNARD

SÉVERINE | FLORENCE JANAS

TEDDY | ARTUS SOLARO

MARINA | LÉONIE DAHAN LAMORT

AVEC LE PARTICIPATION DE
MATHIEU DEMY DANS LE RÔLE D'ÉTIENNE

LISTE TECHNIQUE

RÉALISATION ANTOINE CHEVROLIER
SCÉNARIO ANTOINE CHEVROLIER
BÉRÉNICE BOCQUILLON
FAÏZA GUÈNE
PRODUCTEUR NICOLAS BLANC
IMAGE BENJAMIN ROUX
SON MARTIN BOISSAU
CHARLOTTE BUTRAK
EMMANUEL CROSET

MONTAGE LILIAN CORBEILLE
MUSIQUE SACHA & EVGUENI GALPERINE
DÉCORS GLADYS GAROT
COSTUMES MARGOT LAVALEIX
DAMIEN DENIS
CASTING ALICIA CADOT
1ER ASSISTANT RÉALISATEUR ROMARIC THOMAS
DIRECTION DE PRODUCTION JOHANNA COLBOC

UNE PRODUCTION
AVEC LA PARTICIPATION DE

EN ASSOCIATION AVEC

AVEC LE SOUTIEN DE
L'AVANCE SUR RECETTES
VENTES INTERNATIONALES
DISTRIBUTION FRANCE

AGAT FILMS
OCS
DISNEY +
CINÉAXE 5
COFIMAGE 35
SG IMAGE 2022
LBPI 17
LA RÉGION PAYS DE LA LOIRE
CNC
PULSAR CONTENT
TANDEM



TANDEM™