

Dossier de presse trigon-film

SOY NERO

Je suis Nero

Un film de Rafi Pitts

Mexique, 2016



DISTRIBUTION

trigon-film
Limmatauweg 9
5408 Ennetbaden
Tél: 056 430 12 30
Fax: 056 430 12 31
info@trigon-film.org
www.trigon-film.org

CONTACT MÉDIAS

Florence Michel
076 431 43 15
romandie@trigon-film.org

MATÉRIEL PHOTO www.trigon-film.org

trigon-film

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Rafi Pitts
Scénario	Razvan Radulesco, Rafi Pitts
Image	Christos Karamanis
Décors	Jacob Alsbrook
Montage	Danielle Anezin
Son	Stephan von Hase
Musique originale	Rhys Chatham
Costumes	Alexis Scott
Production	Thanassis Karathanos
Durée	118 minutes
Langue	espagnol, anglais / d/ f

FICHE ARTISTIQUE

Nero	Johnny Ortiz
Seymour	Michael Harney
Jesus	Ian Casselberry
Mercedes	Rosa Isela Frausto
Beverly Hills Police Officer	Alex Frost
Bronx	Aml Ameen
Armstrong	Kyle Davis
Compton	Darrell Britt-Gibson
Mohammed	Khleo Thomas
Sgt. McCloud	Rory Cochrane
Sgt. Frank White	Joel McKinnon Miller
Murray	Richard Portnow
Freedom	Chloe Farnworth

FESTIVALS ET DISTINCTIONS

BERLINALE 2016 Compétition

BUCHAREST INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2016 Meilleur film

SYNOPSIS

Rien ne pourra détourner le jeune Mexicain Nero, 19 ans, de son rêve: devenir citoyen des Etats-Unis. Une fois la frontière passée illégalement, il commence par suivre les pas de son frère aîné à Beverly Hills. Pour obtenir la green card, il s'engage dans l'armée américaine. Le voici en uniforme militaire au Moyen-Orient, gardant un poste-frontière dans une zone de guerre en plein désert, avec d'autres désenchantés du rêve américain.

RÉSUMÉ DU FILM

Nero court dans le désert. Il essaie d'échapper à une patrouille qui surveille la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis, un mur de plusieurs mètres de haut qui doit dissuader les clandestins. Le Mexicain Nero, 19 ans, tente de revenir dans cette Californie où il a vécu avec ses parents avant d'en être expulsé. Après plusieurs tentatives, il finit par franchir la frontière qui le séparait de la Terre promise et fait du stop pour aller à Los Angeles où vit son demi-frère aîné, Jesus. Un type en route avec sa petite fille à l'arrière de la voiture s'arrête et l'emmène pour un bout de chemin qui va plutôt inquiéter Nero.

A Beverly Hills, Nero est arrêté au bord de la route par la police, tout près de la luxueuse maison où vit son frère. Il n'a pas de papiers. Heureusement, la copine de Jesus, Mercedes, vient lui ouvrir la grille de la propriété luxueuse où Nero est accueilli comme un prince. Pour un nouveau départ, difficile de trouver mieux. Mais comment son demi-frère, immigré illégal comme lui, a-t-il réussi à se construire une telle existence? L'explication viendra le lendemain matin. Et Nero, au lieu de commencer une nouvelle vie, devra repartir.

Il réalise que sa seule chance d'échapper à sa condition est de s'engager dans l'armée américaine, ce qui lui assurera une green card (carte de résident permanent). Car les «green card soldats» obtiennent tous la citoyenneté: soit s'ils rentrent vivants de deux ans à la guerre, soit s'ils reviennent dans un cercueil. Nero est perdu dans un labyrinthe dans un désert du Moyen-Orient, un paysage désolé où les limites entre un immigrant en uniforme et un soldat américain sont difficiles à percevoir. Il devient vite clair que si le deuxième combat pour sa patrie, le premier lutte pour obtenir son identité.

Rafi Pitts nous offre un jeu de miroirs audacieux, où deux Nero semblent se regarder et s'opposer. Ils sont nombreux déjà, les films tournés que ce soit sur les migrants illégaux, ou sur la guerre au Moyen-Orient. Etonnamment, Pitts semble être le premier à avoir pensé à lier ces deux thèmes qui sont le reflet d'une situation admise officiellement par l'administration américaine. Pris sous le feu d'un ennemi invisible, les soldats sont obligés de fuir et d'abandonner leur poste de garde. Et voilà Nero courant à nouveau dans le désert, raccourci saisissant d'un destin absurde.

RAFI PITTS



Copyright Berlinale

Né en 1967 à Meshed, Iran, Rafi Pitts est le fils d'un peintre anglais et d'une mère d'une décoratrice de théâtre iranienne. Élevé par celle-ci à Téhéran, il a 8 ans lorsqu'il joue dans un film iranien néoréaliste, *Le Rossignol*, puis dans trois films jusqu'à l'âge de 12 ans. Il fait tôt la connaissance du cinéaste Abbas Kiarostami, qui deviendra son premier maître. A la révolution islamique (1979), il a 12 ans et sa famille s'exile à Paris puis à Londres.

En 1991, Rafi Pitts est diplômé en cinéma et photographie de la Polytechnic of Central London, où il a réalisé son premier court-métrage, *In Exile*. Il part s'installer à Paris. Il y coordonne la production *Contre l'oubli* marquant les 30 ans d'Amesty International, réalisée par des cinéastes français connus. Il travaille avec Jean-Luc Godard, puis avec Leos Carax sur le scénario des *Amants du Pont-Neuf* (91) et assiste Jacques Doillon

dans *Le Jeune Werther* (93) Son deuxième court-métrage, *Salander* (1994), est primé notamment au San Francisco International Film Festival. Rafi Pitts accède à une reconnaissance internationale en 1997 avec son premier long-métrage, *The Fifth Season*, une comédie sur un mariage arrangé qui réunit deux familles iraniennes ennemies, que suivra *Sanam* (2000). En 2013, le Festival du film de Locarno présente dans la section «Cinéma de notre temps» son portrait documentaire du cinéaste américain Abel Ferrara, baptisé *Abel Ferrara: Not Guilty*.

Zemestan – It's Winter, drame tourné en 2006, a figuré dans la compétition de la 56^e Berlinale, nominé pour l'Ours d'or à l'instar de *The Hunter* (2010), dans lequel Rafi Pitts joue aussi le rôle principal. C'est ce dernier film qui a valu au cinéaste d'être exilé par le Gouvernement iranien.

2016 **SOY NERO**

2010 **THE HUNTER** (*Shekarchi*)

2006 **IT'S WINTER** (*Zemestan*)

2003 **ABEL FERRARA: NOT GUILTY**, documentaire

2000 **SANAM**

1997 **THE FIFTH SEASON** (*Fasl-e Panjom*)

1994 **SALANDAR**, court-métrage

1991 **IN EXILE**, court-métrage

THE HUNTER a été édité en DVD par **trigon-film** (VO farsi, s.-t. Français et allemand).

«GREEN CARD SOLDIERS», ÉTRANGERS ENRÔLÉS



José Antonio Gutiérrez, le premier "green card soldier" tué en Irak, en 2003. Né au Guatemala, il a obtenu post mortem la citoyenneté des Etats-Unis.



L'armée des Etats-Unis compte dans ses rangs des soldats qui ne sont pas américains. Selon le Centre US d'analyses navales, 8'000 non-citoyens s'enrôlent chaque année. Beaucoup espèrent ainsi obtenir, pour eux-mêmes et leur famille, la fameuse green card. Dans cette armée, des immigrants peuvent donc combattre pour être «adoptés» par le pays. Les forces nord-américaines en Irak et en Afghanistan comprennent «quelques milliers de combattants qui ne sont pas même citoyens de ce pays» (John McCain). Bon nombre des troupes en service en Irak n'ont pas l'anglais pour langue maternelle, mais l'espagnol.

C'est après le 11 Septembre 2001 que le gouvernement de George W. Bush a eu l'idée du «Dream Act» pour renforcer les rangs de l'armée: offrir une citoyenneté facilitée aux étrangers qui s'engageraient. Ces «green card soldiers» ont été parmi les premières victimes militaires en Irak. Parmi eux le marine José Antonio Gutiérrez, immigré guatémaltèque mort le 31 mars 2003 dans un «friendly fire»: tué accidentellement par son propre camp*.

Quelques heures après le début de la guerre, sa photo a fait le tour du monde: celle du premier soldat tombé du côté américain. Il a obtenu la citoyenneté post-mortem. Selon le journal *El Tiempo Latino*, les latino-américains ont été la minorité qui a donné le plus de vies pour les Etats-Unis en Irak. En outre, 15'000 musulmans, dont quelque 3'500 arabo-américains, sont actuellement sous les drapeaux. Ce n'est de loin pas nouveau: cette minorité est allée se battre et mourir pour les Etats-Unis depuis depuis la guerre d'indépendance de 1776.

Il a fallu attendre l'élection de Barack Obama, en 2008, pour tout étranger qui va se battre pour les Etats-Unis obtienne la citoyenneté avant de partir.

*La réalisatrice suisse Heidi Specogna a retracé son histoire dans son documentaire *The Short Life of José Antonio Gutiérrez*, 2006.

RAFI PITTS À PROPOS DE *SOY NERO*



Le phénomène des «green card soldiers» est actuellement débattu aux Etats-Unis, est-ce la raison du choix de ce sujet?

L'immigration existe aussi en Europe. Je ne voulais cependant pas écrire une histoire sur l'immigration qui ne concerne qu'un seul pays. J'ai cherché la frontière la plus absurde, celle des Etats-Unis m'a semblé la plus appropriée. Les USA sont un pays plein d'immigrants, l'économie de la Californie dépend fortement de la communauté latino et de l'immigration, et pourtant, ils ont construit un mur. Notre film parle aussi de la guerre au Proche-Orient, qui concerne beaucoup de pays. Dans l'armée US, il y a des «soldats green card» du monde entier. Etonnamment, le cinéma nord-américain n'a jamais traité ce sujet, bien qu'il existe depuis la guerre du Vietnam. Après l'adoption du «Patriot Act» - suite au 11 Septembre 2001 - qui prévoyait l'expulsion des immigrants illégaux et renforçait les frontières, George Bush a aussi amené l'idée du «Dream Act»: on pouvait éviter d'être expulsé si l'on s'engageait dans l'armée des Etats-Unis. Si, après deux ans, on revenait d'une région en guerre, on obtenait la citoyenneté. Le gouvernement de Barack Obama a corrigé cela: on devient citoyen américain avant d'aller combattre au Proche-Orient.

Nero traverse plusieurs décors géographiques. Aux siècles passés, un tel voyage était souvent le modèle narratif d'un chemin initiatique qui menait à la construction d'une identité. On trouvait sa place dans le monde. Pouvez-vous vous identifier à ces récits classiques? Quelles différences avec votre film?

Je peux naturellement m'identifier, parce que je suis qui je suis – j'ai un père britannique, une mère iranienne et un beau-père français. J'ai toujours eu le sentiment de venir davantage de là où sont les semelles de mes chaussures, plutôt que d'un pays ou d'un autre. L'absurdité de vouloir absolument appartenir à un endroit m'a toujours fasciné, puisque chaque pays dont je viens a toujours insisté pour que je vienne d'un autre. Il y a certes des personnes pour lesquelles l'appartenance est un besoin, mais si l'on regarde ce qui se passe dans le monde, la satisfaction de ce besoin est devenue une absurdité. La deuxième partie du film se déroule dans le désert. On pourrait penser de prime abord qu'il y a deux histoires. Mais je crois très fort qu'il s'agit d'une seule et même histoire dont les deux parties se font écho. Nero est d'abord chassé par les garde-frontières, avant d'en devenir un lui-même. C'est un écho des no man's land. Comme l'homme sur la Lune, que le film représente avec le personnage d'un Armstrong marchant dans le désert dans son équipement anti-mines. La croyance des hommes selon laquelle on peut tout conquérir est absurde. En fait, tous les personnages du film ont un besoin d'appartenance et se sont perdus dans leur identité.

Vos protagonistes sont des personnes prêtes à donner leur vie pour obtenir une identité nationale, et par là même une identité d'individu. Mais leurs efforts et leurs souffrances dans une guerre qui se déroule très loin de la patrie sont présentés comme l'expérience collective socialement acceptable de tout un pays. On pourrait dire que la mort de ces soldats représente le prix à payer pour l'Etat national des Etats-Unis et son identité nationale. Pourquoi vous intéressez-vous autant aux USA?

A cause de leur mélange de nationalités. C'est un pays d'immigrants. Les seuls habitants indigènes n'ont rien à dire, ce sont les Indiens. Je suis fasciné par la dureté dont peuvent faire preuve les USA à l'égard de ceux qui veulent devenir «américains», en l'occurrence ces «soldats green card» qui obtiennent la citoyenneté soit en mourant hors des Etats-Unis, soit en revenant de l'enfer. Je trouve cela très brutal. Mais je n'ai pas voulu faire un film unilatéral racontant une histoire dans laquelle les Américains seraient les méchants et les immigrants, les gentils. Après tout, il y a un grand nombre de jeunes Américains, majoritairement issus de la classe ouvrière, qui vont faire les mêmes guerres. Eux aussi se battent pour survivre. Ils ne veulent pas une nationalité, mais une sécurité sociale. Pour accéder à une vie qu'ils n'ont pas forcément. Tous ont en commun leur lutte pour survivre. J'ai beaucoup discuté de cet aspect avec Razvan Radulescu, mon co-scénariste, parce que j'étais obsédé par l'idée de ne pas montrer un immigrant luttant contre la cruelle machine, ou vice versa. Notre point de départ est très proche de ma propre identité, de ce besoin d'appartenir à un pays. Nero franchit une frontière et se retrouve non seulement en difficulté, mais surtout dans la plus grande des absurdités. Dans un sens, cela m'est personnel. Mais c'est aussi universel car chaque individu ressent ce besoin très fort d'appartenance et pourrait se retrouver dans le même chaos que les autres, chacun pour des raisons personnelles. C'est la réalité de la guerre.

Comment transformez-vous ce problème géographique dans la structure du film?

En tant que cinéaste, je crois à la construction, ou devrais-je dire à l'architecture d'un film. J'ai commencé dans IT'S WINTER, puis THE HUNTER et je continue avec SOY NERO. Dans le premier, il y avait aussi cette notion d'un film dont les deux parties de l'histoire se font écho. Dans SOY NERO, j'ai fait disparaître le paysage et l'identité - ou l'emplacement - avec des échos plus directs: la patrouille frontalière du début et celle de la seconde moitié; le jeune immigrant capturé au début et celui qui l'est à la fin. C'est l'histoire de quelqu'un qui se tient devant les portes du paradis, mais qu'on renvoie aux portes de l'enfer.

On pourrait dire que les deux parties du film – à Los Angeles et à la guerre – montrent la nation comme force symbolique puis comme force militaire. Pour Nero, les deux semblent liées par une logique inviolable qui paraît très ironique. Pourquoi ne pas croire en ce lien?

Ce n'est pas que de la symbolique. Au début du film, deux Mexicains courent dans le désert. Puis on va dans la villa qui est tantôt nord-américaine, tantôt mexicaine. Pourtant c'est le même endroit. On y entend le soir de la musique américaine, puis latino, tout en restant dans le même décor. C'est un élément important de l'architecture de notre film. En retournant dans le désert, nous retrouvons deux individus. Cette fois, en uniforme militaire. Le Mexique et les Etats-Unis sont alors réunis dans le même paysage - comme la villa. Je pense qu'ironiquement, un Mexicain debout dans le désert du Moyen-Orient se sentira plus chez lui qu'un gars du Bronx dans ce même désert.

L'architecture et les espaces que vous avez construits pour SOY NERO semble très précis, mais chaque scène est tournée dans un «non-espace», les frontières spécialement. Que signifient ces frontières pour Nero? Et pour la narration?

Les frontières, pour moi, sont des croisements, des séquences sur un chemin - comme la réalisation d'un film. Elles sont donc reliées. Mais le désert à Los Angeles même m'obsède aussi un peu. Dans les films américains, vous ne le voyez jamais comme un paysage désertique. Pour d'étranges raisons, le cinéma américain a tendance à toujours ajouter quelque chose dans chaque scène. Mais quand vous marchez dans les rues de Los Angeles, il n'y a presque personne, juste vous et votre ombre, à moins que vous n'alliez dans les lieux touristiques comme le Kodak Theatre. Souvent vous êtes seul dans la rue, vous êtes une silhouette. Les gens dans les voitures vont vous regarder parce que c'est bizarre, quelqu'un qui marche sur une telle distance. Et comme dans tous mes films, il y a un labyrinthe dans un paysage désertique. Dans THE HUNTER c'était dans les bois, un labyrinthe plus évident. Ici, dans le désert, c'est un labyrinthe étranger dans lequel il y a différentes notions de frontières. Les deux Noirs viennent du même pays et sont de la même couleur, mais ils ne viennent pas de la même culture américaine. L'un est de la côte Est, l'autre de la côte Ouest. C'est pourquoi j'évoque la culture rap et l'absurdité de la haine qu'elle contient. C'est pour moi une manière de parler des frontières qui existent dans leurs esprits et au sein même de leur pays.

En parlant de frontières: de même que le travail des gardes-frontière est de décider qui va passer, vous, en tant que cinéaste, construisez aussi des frontières dans votre film en choisissant de rendre certaines choses visibles et d'autres pas. Cela rend-il le cinéma politique?

Je pense qu'il y a toujours quelque chose de politique dans le cinéma, parce que les choix sont politiques. La frontière est très fine entre prendre le parti de différents points de vue - politiques – et celui des êtres humains et de leur condition. J'ai toujours été obsédé par le gars dans la rue. Je n'ai jamais eu beaucoup d'intérêt pour les politiciens. Ce qui m'intéresse, c'est le type moyen et comment il peut survivre dans une situation qui a décidé pour lui, ou devrais-je dire, qui l'a marginalisé. Pas nécessairement le parti politique au pouvoir, mais la société. Dans un film, plus que tout, il faut plusieurs couches dans l'histoire, le scénario, les personnages. A titre d'exemple, je pourrais dire qu'une seconde couche est amenée au film par les acteurs avec leur propre réalité, leur propre personnalité. Ensuite, il y a la façon de filmer. Celle dont nous réécrivons avec la caméra. L'architecture, la façon dont vous cadrez, voilà une couche supplémentaire. Le montage. Le son devient une autre couche. Au bout, il y a cette obsession d'essayer d'améliorer, de réécrire à chaque étape. Jean-Pierre Melville a dit quelque chose qui me plaît vraiment lorsqu'on lui a demandé: «Quand vous faites un film, l'histoire est la chose la plus importante, n'est-ce pas?» Il a répondu: «Eh bien, le script c'est 50% du film». Et puis: «Le casting, c'est 50% du film». Puis «La cinématographie, c'est 50% du film. Le montage, 50% et peut-être que le son, c'est 50% du film». Puis il a dit: «Comme vous le voyez, il y a beaucoup de 50% dont il faut s'occuper». Si l'un de ces éléments manque ou est mauvais, le film perd 50%. C'est le cinéma. L'entretien avec Melville date de 1967 je pense. Mais c'est la vérité du cinéma.

Dans toute histoire nationale, les écrivains, les cinéastes et les artistes ont apporté une partie essentielle au processus de construction d'une nation. Dans quelle mesure reliez-vous votre travail à des nations?

Pour moi, le cinéma ou les arts en général viennent bien sûr tous d'un contexte culturel. Mais ce qui est beau, c'est qu'ils n'ont pas de frontières. Voilà la première chose que j'ai remarquée dans le cinéma et l'art en général. En Iran, nous comprenons Fassbinder, nous comprenons Welles, Ford, Hawks ou Fellini, Pasolini, Antonioni, nous comprenons les Français ou les Japonais. Dans l'autre sens, vous nous comprenez Je pense que quand un film est sincère, il n'y a pas de frontières. Je ne parle pas de «world cinéma» parce que je n'aime pas du tout ce terme. Mais un film qui est sincère, qui vient en premier lieu d'une émotion humaine, est universellement compréhensible. Et pour moi, c'est l'art lui-même. *Motion in emotion.*