CHIEN 51
LE NOUVEAU FILM DE CÉDRIC JIMENEZ

CHI-FOU-MI PRODUCTIONS PRÉSENTE

GILLES LELLOUCHE
ADÈLE EXARCHOPOULOS
LOUIS GARREL
ROMAIN DURIS
VALERIA BRUNI TEDESCHI
ARTUS

CHIEN 51

APRÈS BAC NORD & NOVEMBRE

82
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA 2025
Selezione Ufficiale

LE NOUVEAU FILM DE CÉDRIC JIMENEZ

PRODUIT PAR HUGO SÉLIGNAC SCÉNARIO OLIVIER DEMANGEL & CÉDRIC JIMENEZ D'APRÈS LE ROMAN DE LAURENT GAUDÉ PARU AUX ÉDITIONS ACTES SUD

AU CINÉMA LE 15 OCTOBRE

CONTACT DISTRIBUTION
Pathé Films AG
Neugasse 6, 8005 Zürich
Tél : 076 563 47 86
vera.gilardoni@pathefilms.ch

DURÉE : 1H45

www.pathéfilms.ch

CONTACT PRESSE
Jean-Yves Gloor
151, Rue du Lac, 1815 Clarens
Tél : 079 210 98 21
jyg@terrasse.ch

SYNOPSIS

DANS UN FUTUR PROCHE, PARIS A ÉTÉ DIVISÉ EN 3 ZONES QUI SÉPARENT LES CLASSES SOCIALES ET OÙ L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE ALMA A RÉVOLUTIONNÉ LE TRAVAIL DE LA POLICE. JUSQU'À CE QUE SON INVENTEUR SOIT ASSASSINÉ ET QUE SALIA ET ZEM, DEUX POLICIERS QUE TOUT OPPOSE, SOIENT FORCÉS À COLLABORER POUR MENER L'ENQUÊTE.

ENTRETIEN AVEC
CÉDRIC JIMENEZ

VOTRE CINÉMA ÉTAIT JUSQUE-LÀ EXTRÊMEMENT RÉALISTE. POURQUOI CETTE ENVIE DE FILM D'ANTICIPATION ?

À part mon premier long-métrage, AUX YEUX DE TOUS, je n'ai fait que des films inspirés de faits réels. J'ai eu cette fois une envie de fiction pure. Et, par définition, il n'y a pas plus fiction que l'anticipation. Le futur n'existe pas ; on ne peut se baser sur rien. On est obligé de se prêter à l'exercice de l'imaginaire, de se projeter dans ce futur – aussi proche soit-il –, avec tout l'aspect spéculatif que cela impose. Quand on entame la fabrication du film, on pourrait avoir tendance à comparer sa fabrication à une reconstitution comme on pourrait le faire sur un film d'époque.... Mais il n'y a pas reconstitution du futur car, par définition et à la différence du passé, il n'existe pas. Quand on est dans une direction artistique urbaine futuriste , on est donc uniquement dans le spéculatif, ce qui est vraiment vertigineux par moments.

C'EST AUSSI LE LIVRE DE LAURENT GAUDÉ QUI VOUS A DONNÉ ENVIE DE FAIRE UN FILM D'ANTICIPATION ?

J'adore le roman. Avec mon coscénariste Olivier Demangel, on s'en est tout de même pas mal éloignés au final. Non parce que certains points du livre ne nous plaisait pas mais parce que l'exercice littéraire et cinématographique sont très distincts ; il faut récupérer les éléments fondamentaux du livre, comme les personnages, certains mouvements profonds et les transposer dans la dramaturgie, très différente, d'un film. Il y a beaucoup de choses qui m'ont motivé à faire CHIEN 51. En général, j'aime l'anticipation et le cinéma de genre. J'avais vraiment envie de faire de la pure fiction et de m'amuser avec ses codes. Comme je suis très attaché à la réalité, je préfère parler de «présent augmenté» plutôt que de futurisme: j'ai essayé de ramener le film et son univers dans un réel, dans une société contemporaine, mais augmentée.

VOUS PARTEZ DONC DU RÉEL.

Beaucoup de choses que l'on aborde dans CHIEN 51 existent dans le réel, mais nous l'« augmentons » au sens dystopique du terme. Et par définition, la dystopie, qui est le contraire de l'utopie, propose une version critique du monde actuel où les curseurs sont poussés de manière à augmenter ce présent. Prenez les checkpoints sous le périphérique : on constate déjà aujourd'hui que les gens ont de plus en plus de mal à se mélanger, il y a une polarisation des classes sociales. En matérialisant les checkpoints, on ne fait finalement qu'augmenter un constat social qui existe déjà. Évidemment, le principe du brace-

let, qui peut ressembler à une menotte, est une façon de pousser la vision d'une société où on peut facilement être tracé de façon très acceptée : on achète par exemple des smartphones de notre plein gré en acceptant qu'en quelque sorte ils puissent nous emprisonner. Par la dystopie, on raconte la société dans laquelle on vit.

VOUS ABORDIEZ DÉJÀ LE TOUT-SURVEILLANCE DANS VOTRE PREMIER FILM, AUX YEUX DE TOUS. C'EST UNE OBSESSION ?

Ce n'est pas tant la surveillance qui m'obsède que tout ce qui est liberticide. Je suis un grand amoureux de la liberté. L'être humain est capable, par certaines peurs imposées par la société de renoncer à certaines de ses libertés. Tout ce qui peut être liberticide me touche, parce que ça touche à l'injustice, à la capacité de l'homme d'avoir un libre arbitre. Dans CHIEN 51, l'IA est une donnée supplémentaire dans la justice… Quand un système judiciaire n'est plus forcément géré par le libre arbitre de l'être humain, et donc par la conscience, ça peut créer des problèmes. Il y a toujours une volonté chez moi de parler de l'individu confronté à la machine, qu'elle soit judiciaire dans BAC NORD, terroriste dans NOVEMBRE, ou mafieuse dans LA FRENCH. Je répète ce sujet de film en film, presqu'involontairement, donc j'imagine que c'est une obsession ! Jusque dans HHhH où deux jeunes résistants s'attaquaient au IIIe Reich par l'intermédiaire de l'assassinat d'Heydrich. Cette thématique d'individu en défense de la justice et de la liberté est peut-être assez candide, mais elle m'est chère.

OLIVIER DEMANGEL AVAIT ÉCRIT NOVEMBRE, VOTRE PRÉCÉDENT LONG-MÉTRAGE. VOUS LE RETROUVEZ AU SCÉNARIO DE CHIEN 51.

J'avais adoré le scénario de NOVEMBRE, mais j'avais aussi adoré l'homme et le scénariste. On avait réécrit le script ensemble car j'avais besoin de me l'approprier. De là, on ne s'est plus quittés.

QU'EST-CE QUI VOUS RAPPROCHE ?

Olivier a un talent hors du commun. Il a une qualité et une force de travail incroyable. Il est doté d'une rare intelligence et il sait s'adapter à la personne avec qui il travaille et à se mettre au service du film, du premier jour d'écriture à la livraison de la copie finale. Quand on travaille ensemble, on se retrouve sur une envie de cinéma ambitieux, tourné vers le public, tout en gardant beaucoup d'exigences narratives et thématiques. Olivier a aussi une forte sensibilité humaine sociale. Il est scénariste, il explore forcément plus d'univers que moi, mais il a envie de mettre de l'amplitude dans des films populaires et de traiter de sujets intéressants, profonds, qui racontent la société. Plus on parle aux spectateurs, plus on touche de spectateurs. On a envie de s'adresser au plus de gens possible. Ce n'est pas une question de succès : quand on veut raconter une histoire, s'exprimer sur un sujet

ou une thématique, plus on a d'écoute, plus on a d'impact. Avec Olivier, on se retrouve aussi sur la façon de voir le monde. Il a plusieurs cordes à son arc mais quand on travaille ensemble, on veut créer des personnages complexes, qui se situent dans la zone grise. Un cinéma qui n'est pas manichéen.

LA FRANCE N'A PAS LA CULTURE DU CINÉMA D'ANTICIPATION. EST-CE INTIMIDANT DE S'Y ATTAQUER ?

Je ne me pose pas ce genre de questions. Déjà, quand je fais un film, je ne regarde pas de films. Ça peut durer six mois s'il le faut. Les références ont plus tendance à me perturber qu'à m'aider. Je préfère trouver mon propre chemin, quitte à me tromper. Je ne me pose pas la question : est-ce que c'est « un film d'anticipation » ? « Un film d'époque» ? C'est d'abord «un film que j'avais envie de faire». Le projet était vertigineux, c'était sûrement le plus difficile de ma carrière. Mais jamais je ne me dis que je vais faire un film d'anticipation comme un challenge, parce que personne n'en aurait fait depuis longtemps en France. Je me dis que je vais faire le meilleur film que je peux faire, y mettre tout mon cœur, mes tripes, toute mon énergie.

À L'ÉCRITURE, PRENEZ-VOUS EN COMPTE LE BUDGET ?

Bien sûr. Pour deux raisons : d'abord, c'est que ce serait un peu idiot d'écrire quelque chose qu'on ne pourra pas faire. Ensuite, si on ne s'impose pas certaines limites dès le départ, on se retrouve pendant la préparation et chemin faisant à couper beaucoup de scènes et à dénaturer l'écriture. On s'oblige à faire des choix mais comme le film n'a pas été conçu de cette manière, il devient bancal, rafistolé et ça se décèle à l'écran. Il vaut donc mieux anticiper un minimum. Il faut rester dans une échelle décidée avec le producteur Hugo Sélignac avec qui je partage beaucoup. Nous sommes très proche dans la collaboration, nous formons un duo fusionnel et nous essayons toujours, main dans la main de penser le film ensemble de la première ligne au dernier jour de sa fabrication. Nous avons une ambition commune à faire le film le plus ambitieux, le plus abouti et le plus réussi. C'est une relation artistique de confiance et forcément le sujet du budget et du financement entre en compte dans cet approche. Hugo pousse toujours, comme tous les grands producteurs, à donner le maximum de possibilité à la qualité du film et à mettre dans les meilleures conditions ses réalisateurs. On essaye donc d'anticiper les moyens que l'on aura sur le film pour que lorsque le financement arrive, on ne soit pas obligés de détruire le travail du scénario et ainsi de créer des aberrations dramaturgiques, scénaristiques, dans les personnages, dans les lignes d'histoire.

VOUS SAVIEZ QUE VOTRE STYLE VISUEL, URBAIN ET ÂPRE, CONVIENDRAIT AU GENRE ANTICIPATION ?

Mon style n'est pas forcément lié au genre. C'est plutôt une question d'approche sensitive. Je préfère vivre les films que sim-

plement les regarder. Pour moi, le cinéma fait appel à l'enfance ; quand vous mettez un enfant devant un dessin animé, il croit à tout, il est complètement dedans, il ne le regarde pas, il le vit. L'analyse passe après le ressenti, l'expérience est hyper immersive. J'essaie de recréer ça dans mes films pour qu'ils soient le plus organiques possibles. J'essaie de faire en sorte que celui qui regarde soit presque plus protagoniste que spectateur, qu'il vive le film de façon physique… Je mets le moins de filtres possibles entre lui et l'histoire à l'écran. Cette grammaire-là s'applique à un film d'époque, comme à un film d'anticipation ou contemporain. Ce n'est pas tant le genre qui va dicter cette grammaire, c'est plus ma conception du cinéma qui est de vivre intensément les histoires.

L'ANTICIPATION, COMME LA SCIENCE-FICTION, REPOSE SUR UNE CROYANCE PRESQU'ENFANTINE EN CE QU'ON RACONTE. IL N'Y A NI SECOND DEGRÉ, NI IRONIE.

Avec le genre, on pourrait se sentir un peu ridicule de prendre des positions et de faire certains choix. Cela peut para tre prétentieux d'imposer sa propre vision du futur. Mais on est obligé de jouer ce jeu-là. C'est encore une fois de la fiction et de la dystopie, quelque chose qui est parallèle à la réalité. Ce parallèle, c'est le mien, ce sont simplement les choix que j'ai faits pour raconter cette histoire et qu'elle soit ressentie de façon la plus forte, avec le plus d'émotions possible. On s'est évidemment demandé si on devait aborder les problématiques climatiques, aussi. Le spectre est tellement large qu'on peut se noyer… Il faut rester sur des choix assez resserrés et qui racontent le mieux l'histoire de Zem et Salia. Car c'est cette histoire qu'il faut raconter. Les éléments futuristes et dystopiques, de direction artistique notamment, doivent être au service de l'histoire.

EN FAIT, DANS CHIEN 5I, VOUS N'ÊTES JAMAIS CRÉDIBILISÉ PAR LE RÉEL.

Le réel crédibilise mais peut aussi vous enfermer. Dans l'enfermement, il y a du confort. C'est confortable de se dire « ça j'ai le droit, je n'ai pas le droit. Ça, ça s'est passé ; ça, ça ne s'est pas passé. Il a dit ça ; il n'a jamais dit ça. Il a été marié avec cette femme ou elle a été mariée avec cet homme. » Ces faits balisent le récit et peuvent aussi vous limiter lorsque vous voudriez que votre personnage en déroge. Ce mélange de confort et de frustration n'existe pas du tout sur un film comme CHIEN 5I. Il y a un inconfort du bon choix ou du mauvais choix. Pourquoi les reconstitutions ALMA sont-elles comme ça, un peu en transparence ? Pourquoi ça ne serait pas photoréaliste ? C'est un vrai choix qui n'est motivé que par un désir personnel. Est-ce que les gens vont recevoir ce désir personnel comme un choix qui leur parle et auquel ils croient ? Je ne le saurai que quand je montrerai le film ! Jusque-là, je suis seul face à moi-même.

COMMENT TRAVAILLE-T-ON SUR LA PRÉSENTATION DU MONDE DE CHIEN 5I ET DE SES RÈGLES ?

On en a beaucoup discuté parce qu'Olivier et moi connaissons parfaitement ce monde : on l'a écrit, digéré, rabâché. Pour nous c'est une évidence, c'est très clair. Mais ça m'est souvent arrivé par le passé de montrer un de mes films à des gens et de constater qu'ils ne comprenaient pas des choses qui me paraissaient évidentes. Par exemple, dans CHIEN 5I, nous voulions être clairs dès le début sur la délimitation des zones et le rôle des bracelets. On s'est beaucoup appliqué à essayer de donner un maximum de clés pour que le spectateur ne soit pas perdu. J'ai aussi beaucoup travaillé avec Jean Philippe Moreaux, le chef décorateur qui a énormément travaillé sur les curseur futuristes du film pour qu'il restent proches de notre société sans qu'ils ne soient déceptifs dans la promesse du genre.

DEVEZ-VOUS VOUS REPOSER SUR DES CODES FAMILIERS POUR LES SPECTATEURS ? PAR EXEMPLE, BREAKWALLS RAPPELLE INSTANTANÉMENT ANONYMOUS.

Oui, bien sûr. Pour le personnage de Mafram et la bande de Breakwalls, je ne voulais pas faire appel à des codes qui pourraient s'apparenter aux révolutionnaires du milieu du siècle dernier – Fidel Castro ou les Farc. Je voulais que ce soit plus numérique. Donc Anonymous, ou quelqu'un comme Julian Assange, me paraissaient être des références adéquates pour le personnage de Louis Garrel. C'est très important d'avoir des marqueurs pour que les spectateurs s'accrochent à quelque chose. Pareil pour les checkpoints : ça ressemble à un aéroport, à une frontière. Quand on arrive aux contrôles d'aéroport, on regarde dans nos poches, il ne faut pas qu'on ait de liquide, de ciseaux, etc. De nous-mêmes, on s'impose une discipline – discipline qu'on n'applique jamais ailleurs, au supermarché ou autre. À l'aéroport, on sait que le portique va sonner, il y a des agents de police, il va falloir montrer des papiers… On reprend des codes assez simples de la société contemporaine pour que le spectateur se projette dans ce monde futuriste grâce à une forme d'attache et de reconnaissance.

VOUS DÉLOCALISEZ LE RÉCIT DU ROMAN EN FRANCE. POURQUOI PARIS ?

Ça aurait pu être New York ou Londres. La capitale représente un pays politiquement, sociologiquement, économiquement, démographiquement. Paris me paraissait le plus logique pour raconter cette dystopie en France. Après, c'est vrai qu'à Paris, les trois zones existent déjà – sans exister réellement. On s'est plus appuyé sur l'architecture de Paris que l'on a choisi Paris pour son architecture. On s'est dit, par exemple, qu'il serait logique que la zone I soit sur l' le de la Cité, séparée par la Seine et par ses ponts, qui vont devenir des checkpoints.

AU CENTRE DE CHIEN 5I, IL Y A CETTE RELATION ENTRE ZEM ET SALIA, JOUÉ PAR GILLES LELLOUCHE ET ADÈLE EXARCHOPOULOS. ÇA VOUS TENAIT À CŒUR, UNE GRANDE HISTOIRE D'AMOUR ?

Oui, ça faisait longtemps que j'en avais envie. Mes choix de films ne me l'avaient pas permis jusqu'ici. Mais j'avais très envie, en plus de la fiction, de créer une histoire d'amour un peu contrariée entre deux personnages qui viennent se soigner l'un l'autre. La candeur du rapport entre Zem et Salia vient contrebalancer la dureté du monde développé ; un monde où les gens acceptent leur sort parce qu'ils ont peur, ils abandonnent leur liberté au nom d'une pseudo-sécurité. C'est un réflexe naturel mais effrayant : on se renferme sur nous-même, on a peur alors on est d'accord pour ne plus aller au restaurant, ne plus aller au cinéma, ne plus rien faire. À l'intérieur de ce monde, de ce contexte, je trouvais que l'histoire de Zem et Salia, qui s'étaient eux aussi enfermés et qui viennent se libérer au contact l'un de l'autre, venait ajouter du contraste entre la grande et la petite histoire.

SAVIEZ-VOUS DÈS L'ÉCRITURE QUE GILLES LELLOUCHE ET ADÈLE EXARCHOPOULOS INTERPRÈTERAIENT ZEM ET SALIA ?

Oui. Gilles est évidemment un partenaire qui m'est très cher. C'est un acteur extraordinaire, quelqu'un que j'aime profondément. Il y a une confiance entre nous et une connaissance l'un de l'autre qui nous amènent à toujours expérimenter, à aller dans des endroits différents. Gilles était donc une évidence. Mais le choix d'Adèle était tout aussi naturel : sur BAC NORD, elle n'avait eu que quatre jours de tournage mais j'avais adoré travailler avec elle. Je voulais absolu-

ment renouveler l'expérience. Les deux rôles ont donc été écrits pour eux deux, ils étaient au courant avant même qu'on entame le scénario.

AVEZ-VOUS AJUSTÉ LEURS PERSONNAGES À LEURS PERSONNALITÉS ?

Je tiens compte de ce qu'ils sont. Surtout dans le cas de Gilles parce que je le connais vraiment très bien. Quand j'écris, je pense forcément aux endroits où j'ai envie qu'il aille et j'adapte le personnage. Mais pas pour qu'il ressemble à Gilles : je l'adapte par rapport à nos envies communes. Où est-ce qu'il peut aller ? Où est-ce qu'il n'est jamais allé ? Où est-ce qu'il est à l'aise ou pas ? Je le connais tellement que dès que je le fais parler, dès que je le fais bouger, je sais comment ça va se passer ou je sais ce qu'il peut se passer. J'en tiens compte. Pour Adèle, c'est différent parce que je n'ai travaillé qu'une fois avec elle et peu de temps. Je fantasmais un personnage qu'elle n'avait jamais véritablement interprété, un peu glacial – on comprendra qu'il ne s'agit que d'une carapace. Alors j'ai vraiment taillé Zem pour lui, avec des désirs communs. Mais encore une fois, on respecte le livre et au final, nos personnages ne sont pas si éloignés de ceux du roman.

VOUS TRAVAILLEZ À NOUVEAU AVEC LAURENT TANGY, VOTRE CHEF OPÉRATEUR SUR LA FRENCH, HHHH ET BAC NORD, ET À LA MUSIQUE, GUILLAUME ROUSSEL, QUI A FAIT TOUS VOS FILMS DEPUIS LA FRENCH.

Certains aiment être surpris, moi j'aime la confiance. J'aime l'esprit d'équipe, j'aime l'esprit de famille, j'aime que les gens me connaissent, et j'aime conna tre les gens. J'aime savoir ce que pense l'autre et avoir l'impression que l'autre sait ce que je pense au moment où je le fais. L'amitié, la famille ou le travail sont pour moi des choses assez proches parce que mon métier, c'est ma passion. Donc ce rapport de famille, d'équipe, de connaissance, d'intuition commune, c'est hyper important pour moi.

QUEL EST VOTRE RAPPORT À L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE, QUI EST CENTRALE DANS LE FILM ?

Je ne suis pas réactionnaire. Je ne suis pas contre les nouvelles technologies. On n'en est qu'au début mais l'intelligence artificielle est une technologie qui para t extrêmement puissante et qui crée donc des interrogations. Je n'ai pas de crainte. Mais dans le film ça touche à la justice. J'ai une grande foi en l'être humain même s'il peut être parfois très décevant. J'ai l'impression que la conscience humaine nous a sauvés de bien des maux dans l'Histoire. Quand on perd une forme de morale, ça peut être inquiétant. Tout comme une machine un million de fois plus intelligente que nous, mais qui est dénuée de toute conscience. On peut aussi se dire que dans la médecine, ça va créer des progrès extraordinaires qui vont sauver énormément de vies. Je n'ai donc pas de véritable positionnement par rapport à l'IA. Pour raconter l'histoire de CHIEN 51, je m'en suis servi de façon critique. Mais ça ne veut pas dire que j'ai une vision globalement négative de l'IA.

IL Y A DANS VOS FILMS UNE CONCISION RÉCURRENTE. DEPUIS BAC NORD, LEURS DURÉES NE DÉPASSENT PAS 110 MINUTES. LE MONTAGE EST UNE PHASE IMPORTANTE ?

Toujours, sur tous les films. Je peux m'ennuyer très vite et ça m'angoisse. Il est vrai que j'ai une tendance naturelle à aller à l'essentiel et surtout à toujours vouloir que la minute d'après ou l'heure d'après ne laisse pas place à l'ennui. Mais même dans la vie en général, je déteste m'ennuyer, je bouge beaucoup, je suis très actif, plutôt nerveux. Il faut qu'il se passe quelque chose, tout le temps. Ça se retranscrit dans mes films, certainement. Après il n'y a pas une volonté de durée, chez moi. C'est plus une volonté de rythme. Et, dans cette idée d'immersion, d'accrocher le spectateur, de l'amener avec moi et de ne jamais le lâcher, pour garder son attention et la tension. Je peux facilement voir s'il y a une ou deux images de trop. Je suis obsédé par le rythme et par la fluidité narrative parce que je ressens l'encha nement des plans comme des notes de musique. Il faut que ce soit très fluide, qu'on ne voie pas les coupes, que le film se déroule. Je suis très obsédé par la fluidité, mais pas au sens technique : au sens narratif.

ENTRETIEN AVEC

OLIVIER DEMANGEL

VOUS RETROUVEZ CÉDRIC JIMENEZ APRÈS LUI AVOIR ÉCRIT NOVEMBRE.

Peu de temps après la sortie de NOVEMBRE, Cédric a lu « Chien 5I » qui venait de para tre. Il me l'a envoyé le jour même en me disant « je pense qu'il y a un grand film à faire avec ça, dis-moi ce que tu en penses ». On s'est tout de suite décidé à l'adapter. On a commencé à écrire début 2023 – et ce, pratiquement jusqu'au tournage. On a une façon très complémentaire de travailler. On s'adapte très vite aux idées de l'autre. Cédric a confiance dans la façon dont je raconte et j'ai confiance dans la façon dont il va mettre en scène. Parfois, il me propose des idées dont je ne vois pas bien comment elles vont « passer » et il me dit : « ne t'inquiète pas, je sais comment je vais le faire ». Et pour finir, ça marche ! L'équilibre de nos deux savoir-faire a quelque chose de réjouissant, presque magique parfois à mes yeux.

CHIEN 5I EST VOTRE PREMIER SCÉNARIO DE SCIENCE-FICTION OU D'ANTICIPATION.

« D'anticipation », en effet, car je ne pense pas que ce soit de la science-fiction. En tous cas il y a moins de science-fiction que dans le roman, et ce, pour deux raisons : d'une part, la science-fiction est un genre tellement américain que je n'aurais su comment la faire vraiment fonctionner ; d'autre part, elle implique des moyens de production beaucoup plus importants que ce que nous sommes en capacité de bien faire – même si CHIEN 5Iest déjà un gros film par rapport à ce qui se fait généralement en France. Cela ne veut pas dire que c'était plus simple d'écrire un scénario d'anticipation pour autant ! Le récit d'anticipation implique ses propres contraintes et tend des pièges, me semble-t-il. Par exemple, ne pas confondre futur et futurisme. Tout ce qu'on dit du futur peut rapidement nous faire passer pour des prophètes. Or, on n'a pas vocation à deviner comment les choses vont se dérouler dans le futur, quelles inventions vont surgir, quels partis politiques vont prendre le pouvoir ! Il faut introduire un dialogue, un pont entre l'avenir et le présent. C'est pourquoi on reconna t des choses dans le film, par exemple d'ordre technologique, qui sont de notre époque, mais qui sont décalées, extrapolées, investies autrement. L'ennemi, c'est tout ce qui peut paradoxalement « dater » le film, en rendant obsolètes des représentations trop fabriquées du futur. Les grands films de SF comme BLADE RUNNER ou MINORITY REPORT vieillissent très peu parce qu'ils sont très proches de notre monde, tout en étant très décalés. Ce sont des projections, des « visions », Philip K. Dick reste d'ailleurs le ma tre incontesté en la matière. À notre échelle plus modeste, en choisissant de mettre au cœur du récit l'intelligence artificielle, on a cherché à constituer ce pont entre futur et présent puisque les problématiques liées à l'IA dans le film sont déjà celles que notre époque traverse, à d'autres échelles. La Chine, par exemple, utilise déjà la reconnaissance faciale. L'armée dispose d'outils au moins aussi puissants que ceux d'Alma dans CHIEN 5I. On est donc à la fois dans un futur proche et dans le présent et c'est cette passerelle entre présent et futur qui crée la bonne dystopie.

QUE VOULEZ-VOUS DIRE PAR « NE PAS CONFONDRE FUTUR ET FUTURISME » ?

On aurait pu imaginer représenter dans CHIEN 5I des voitures volantes, de la robotique partout… des choses plausibles ou non. Mais Cédric et moi avons chassé tous les éléments qui pouvaient être trop techniques ou trop technologiques, trop « futur » en un sens. C'est ce que j'appelle du « futurisme » même si ça n'a pas tout à fait ce sens-là – une vision « geek » de l'avenir qui pouvait nous faire courir le risque du ridicule. On a essayé de rester au plus près du monde d'aujourd'hui et ses technologies. On a consulté des spécialistes de l'IA, par exemple. Je me suis même rendu à Duba – au « musée du Futur » notamment – parce qu'il me semblait que Duba pouvait être un bon modèle des villes de demain, dans leur fonctionnement à la fois technologique et social, puisque c'est presque une ville-entreprise avec les ségrégations et fonctionnements sociétaux qui vont avec. J'ai eu un léger accrochage en voiture là-bas. La conductrice a écrit à la police sur WhatsApp, la police a consulté les vidéosurveillances de la route, et a fini par mettre en cause ma conductrice qui a dû payer une amende… c'est déjà un tout autre rapport au monde et à la police ! Aussi, il m'a semblé qu'il fallait être au plus près du réel pour chasser le ridicule de ce « futurisme » et dire quelque chose de fort sur ce qui pourrait arriver demain. À la mise en scène, Cédric a continué ce même travail.

LE FILM REPRÉSENTE-T-IL DES PEURS PERSONNELLES DU FUTUR ?

Ce sont des questionnements, plus qu'une peur. Mais la technologie a toujours engendré de la peur. Cela n'implique pas forcément conservatisme ou nostalgie, mais interrogation nécessaire sur les conséquences possibles du progrès. Dans CHIEN 5I, on a essayé de travailler l'articulation entre la ségrégation spatiale et sociale (incarnée par les Zones), et la question de la surveillance. J'ai la sensation que plus une société est cloisonnée, plus elle requiert des outils de surveillance. Prenez l'Afrique du Sud, la Chine ou même l'Argentine : plus les sociétés sont inégalitaires, et plus elles ont des dispositifs de sécurité impressionnants pour cloisonner les classes sociales. C'est quelque chose qui était visuellement très intéressant pour nous et qui nous semblait poser une question forte sur l'évolution de nos sociétés. Jusqu'à quel point doit-on confier leur sécurité à des technologies dont on ignore pour partie le fonctionnement ? Si vous regardez la façon dont les guerres se mènent aujourd'hui, elles s'appuient déjà beaucoup sur l'intelligence artificielle. Où ça nous mènera-t-il ? C'est ça, vraiment, le cœur politique du récit.

QU'AVEZ-VOUS ENLEVÉ DU ROMAN ?

Les toutes premières versions étaient très proches du livre. C'est normal, au début, on est très conservateur du roman, parce que quand on l'a lu et qu'on l'a adoré, on se dit que c'est parfait. Mais il faut ensuite l'adapter, non seulement à notre vision mais aussi à ce qu'il est possible de faire. Par exemple, dans le roman, la ville est protégée par un dôme, parce qu'il y a des pluies acides. C'est très beau mais on s'est très vite dit qu'on n'arriverait pas à recouvrir Paris avec un dôme. Autre entorse très forte : le roman se déroule en Grèce mais nous avons ramené l'histoire en France afin que les spectateurs français s'identifient davantage. Sur le fond, l'intelligence artificielle n'existe pas du tout dans le roman, qui parle de greffes médicales sur fond d'élection politique. Mais on ne voulait pas tomber dans le film politique et les greffes médicales nous semblaient cinématographiquement moins fortes, plus romanesques. C'est en introduisant l'intelligence artificielle dans le scénario que, progressivement, on a déplacé la narration du roman. Mais il reste beaucoup de points communs entre le livre et le film, notamment le cœur émotionnel du récit, cette rencontre entre deux solitudes, ce lien assez fragile, ténu, qui se noue entre deux personnages que tout semble opposer. Comme un lien qui se reconstitue au milieu des ténèbres. Une dimension très forte qui co ncide parfaitement avec le cinéma de Cédric.

EN QUOI PARIS ÉTAIT LE BON CADRE POUR CETTE HISTOIRE ?

C'est intéressant de faire de l'anticipation à Paris. Paris n'est pas Shangha ou Duba , ce n'est pas une ville ultra-moderne. Le fait de la moderniser rend le film, je trouve, plus impressionnant. On reconna t Paris dans le film, bien sûr, mais c'est un autre Paris. Ce qui nous semblait très fort aussi, c'est qu'à Paris, les « Zones » existent déjà. Il n'y a bien sûr pas de checkpoints mais le périphérique est presque une frontière naturelle entre riches et pauvres. C'est plus poreux mais en un sens ce système-là est déjà en place. On a extrapolé, comme je le disais tout à l'heure, fait un pont entre présent et avenir, en introduisant les checkpoints, en renforçant la protection « militaire » de la ville, avec les drones. C'était capital de parvenir à faire le lien entre Zones et surveillance car l'enquête repose justement sur un « verrouillage » contraint entre une policière de la Zone 2 et un policier de la Zone 3.

LE « WORLD BUILDING » DE CHIEN 5I A-T-IL ÉTÉ PARTICULIÈREMENT COMPLIQUÉ À ÉTABLIR ?

La plus grosse difficulté pour nous, c'était que le spectateur parvienne à comprendre en dix minutes, sans qu'on lui explique frontalement, qu'on est dans un monde où des Zones ont été créées pour séparer les citoyens et qu'il y a ce système d'Intelligence Artificielle surpuissant, qui élabore des scénarios pour aider la police à faire son travail – c'est-à-dire à résoudre des enquêtes. Mais comment expliquer cela sans avoir besoin de tartines d'explications ? Ça passe beaucoup par le visuel, par l'emploi de codes de référence, mais surtout par les personnages, par ce qu'on vit avec eux. Cédric et moi sommes certains que le rythme et la narration sont en eux-mêmes porteurs de sens. Quand on est pris dans un récit, on se pose beaucoup moins de questions sur le monde dans lequel on est, donc on l'accepte beaucoup plus facilement. Cédric aime débuter ses films in medias res. Il rentre dans l'action directement et on comprend l'histoire en même temps que la narration progresse. Il travaille les enjeux du récit avec beaucoup de finesse, pour n'être jamais ni explicatif, ni incompréhensible. Ça m'avait déjà beaucoup marqué dans NOVEMBRE. Il prend le spectateur par la main, il chasse les temps morts, les passages obligés, les explications, et il l'entra ne dans son monde de la première à la dernière image du film.

VOS RÉFÉRENCES DE CINÉMA SONT-ELLES AMÉRICAINES ?

Avec Cédric, on a évoqué BLADE RUNNER, MINORITY REPORT ou LES FILS DE L'HOMME mais nous voulions faire un film d'anticipation français. De mon côté, je me suis donc abstenu de revoir tous les films de SF américains. CHIEN 5I ressemble vraiment à un film de Cédric Jimenez. Ça ne ressemble pas à BLADE RUNNER ou MINORITY REPORT. On reste dans quelque chose de très viscéral, très incarné, très humain... Cédric filme très proche des personnages. L'émotion qu'on ressent à la fin du récit tient à mon sens au lien qui s'est noué entre Zem et Salia plus qu'à l'enquête en elle-même. CHIEN 5I est bien sûr un polar, mais humain, et c'est cette dimension humaine que l'on a cherché à construire avant tout.

ADAPTEZ-VOUS VOTRE ÉCRITURE AU CINÉMA DE CÉDRIC ?

Évidemment. Cédric a une vision, une intuition très forte de l'identité de son propre cinéma. Il y a d'ailleurs une continuité entre BAC NORD, NOVEMBRE et CHIEN 5I, trois films de nature très différente et qui ont pourtant une véritable identité commune... C'est bien sûr le travail du scénariste que de s'adapter à la vision du metteur en scène, mais entre nous c'est très instinctif, il me semble qu'on parle le même langage, qu'on voit très rapidement la même chose et, dans mon travail, je sais, enfin je crois savoir comment l'aider à accoucher de son propre film. On se fait beaucoup confiance, je pense qu'on a l'ambition du même cinéma, un cinéma à la fois grand public et exigeant, qui pose des questions importantes sans mettre de côté la dimension spectaculaire.
de de Breakwalls, je ne voulais pas faire appel à des codes qui pourraient s'apparenter aux révolutionnaires du milieu du siècle dernier – Fidel Castro ou les Farc. Je voulais que ce soit plus numérique. Donc Anonymous, ou quelqu'un comme Julian Assange, me paraissaient être des références adéquates pour le personnage de Louis Garrel. C'est très important d'avoir des marqueurs pour que les spectateurs s'accrochent à quelque chose. Pareil pour les checkpoints : ça ressemble à un aéroport, à une frontière. Quand on arrive aux contrôles d'aéroport, on regarde dans nos poches, il ne faut pas qu'on ait de liquide, de ciseaux, etc. De nous-mêmes, on s'impose une discipline – discipline qu'on n'applique jamais ailleurs, au supermarché ou autre. À l'aéroport, on sait que le portique va sonner, il y a des agents de police, il va falloir montrer des papiers... On reprend des codes assez simples de la société contemporaine pour que le spectateur se projette dans ce monde futuriste grâce à une forme d'attache et de reconnaissance.

LISTE ARTISTIQUE

ZEM	GILLES LELLOUCHE
SALIA	ADÈLE EXARCHOPOULOS
JOHN MAFRAM	LOUIS GARREL
THÉO RIMARVAL	ROMAIN DURIS
IRINA	VALERIA BRUNI TEDESCHI
MALIK BOUZID	ARTUS
CAL	STÉPHANE BAK
CHARLINE	LALA & CE
LUC	HUGO DILLON
LE RECELEUR	CYRIL LECOMTE
AMEL	DAPHNÉ PATAKIA
KESSEL	THOMAS BANGALTER
TOBO	AGATHE MOUGIN
LUCY MONK	JEANNE HERRY

LISTE TECHNIQUE

PRODUIT PAR	HUGO SÉLIGNAC
SCÉNARIO	OLIVIER DEMANGEL & CÉDRIC JIMENEZ
D'APRÈS LE ROMAN DE	LAURENT GAUDÉ
AVEC LA PARTICIPATION DE	FÉODOR ATKINE
UN FILM DE	CÉDRIC JIMENEZ
MUSIQUE ORIGINALE	GUILLAUME ROUSSEL
IMAGE	LAURENT TANGY
MONTAGE	LAURE GARDETTE
	STAN COLLET
SON	CÉDRIC DELOCHE
	GURWAL COÏC
	THÉO SERROR
	LOUIS BART
	MARC DOISNE
	SAMUEL DELORME
DÉCORS	JEAN-PHILIPPE MOREAUX
COSTUMES	STÉPHANIE WATRIGANT
1ER ASSISTANT RÉALISATEUR	FABIEN VERGEZ
DIRECTEUR DE PRODUCTION	VINCENT PIANT
DIRECTRICE DE POST-PRODUCTION	PAULINE GILBERT
PRODUCTEURS ASSOCIÉS	NICOLAS DUMONT
	ANTOINE LAFON