

The Hunter

de Rafi Pitts – Iran – 2010

Distributeur: Trigon-films

Il y a peu de temps qu'Ali est sorti de prison. Il travaille maintenant comme veilleur de nuit à Téhéran. Il a trouvé un emploi dans une usine de telle façon qu'il peut nourrir sa petite famille, sa femme Sara et leur fille Saba. Toutefois, un jour qu'Ali revient du travail, Sara et Saba ont disparu. Quand il n'en peut plus d'attendre, Ali décide de s'adresser à la police. Mais le chaos règne au commissariat et des heures s'écoulent avant qu'on puisse lui fournir une information. C'est alors qu'on lui apprend qu'il y a eu une fusillade avec des manifestants. Sara, la femme d'Ali, se trouvait par hasard sur place et a été tuée. Quant à Saba, elle passe encore pour disparue. Ali recherche sa fille dans un état de profond désespoir d'autant plus que pour finir, on retrouve son cadavre.

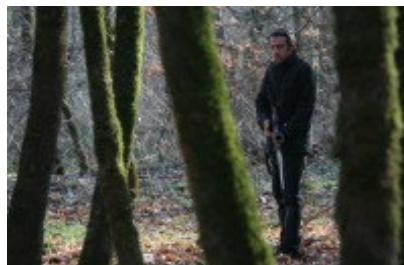
Dans un acte de vengeance aveugle, Ali tue alors au hasard deux officiers de police. Il prend ensuite la fuite en direction des forêts du Nord. Mais la police est depuis longtemps sur ses traces. Cela se termine par un accident d'Ali qui court à nouveau vers la forêt en cherchant à se cacher parmi les arbres - mais en vain. Hassan et Nazem, les deux policiers qui le talonnaient, finissent par le capturer. Ali semble s'abandonner à son sort. Il suit les deux hommes qui le gardent de près. C'est alors qu'ils se perdent dans la forêt; ils ne voient plus que des arbres de toutes parts. Dans un tel environnement, à l'écart de tout, il est difficile de faire la distinction entre chasseurs et chassé...

Dans les cinémas

à Genève: dès le mercredi 2 mars

à Lausanne: dès le mercredi 2 mars

Consultez vos quotidiens pour avoir plus d'informations sur les cinémas et les horaires de projection.



Avec le soutien du **Ciné-Club Persan**

Biographie

Né en 1967 en Iran, Rafi Pitts grandit à Téhéran où il vit dans un appartement en sous-sol, sous des studios de postproduction. Pendant la guerre entre l'Iran et l'Irak en 1981, il fuit le pays et se réfugie en Angleterre. Il est diplômé de cinéma et photographie en 1991 au Harrow College – Polytechnic de Londres. Son premier court métrage, EN EXIL (1991), a été présenté la même année au Festival international du film de Londres.

Les films de Rafi Pitts ont été reçus et primés dans le monde entier. La première réalisation de Rafi Pitts, LA CINQUIÈME SAISON (1997), était la première coproduction franco-iranienne depuis la révolution d'Iran en 1979, et fut présentée à la Mostra de Venise.

SANAM (2000) a été salué par la critique française comme étant «les 400 coups» iranien. En 2003, Pitts présente à Locarno son documentaire, ABEL FERRARA: NOT GUILTY. En 2006, C'EST L'HIVER est présenté en Compétition au Festival international du Film de Berlin. Et THE HUNTER était aussi en Compétition à la Berlinale en 2010.



Filmographie

2010 THE HUNTER (Shekarchi)

2006 C'EST L'HIVER (Zemestan)

2003 ABEL FERRARA: NOT GUILTY (documentaire de la série «Cinéma, de notre temps»)

2000 SANAM

1997 LA CINQUIÈME SAISON (Fasl-e Panjom)

Entretien avec Rafi Pitts

Extraits

The Hunter est votre cinquième long métrage en tant que réalisateur. Mais aviez-vous aussi prévu de tenir le rôle principal?

Au départ, j'avais trouvé un acteur que j'aimais beaucoup, mais un écorché vif, un garçon pas évident, qui du coup convenait bien pour jouer Ali, le personnage principal. Quand mon producteur a présenté le scénario pour demander l'autorisation de tourner en Iran – et je tiens toujours à cette demande, car je veux ensuite que mes films soient vus par tous dans le pays, y compris et surtout ceux qui ne sont pas d'accord avec moi –, il a été très difficile de l'obtenir: six mois d'allers-retours entre le bureau de censure et la production. A ma grande joie, j'ai fini par obtenir cette autorisation, sans doute parce que dans ce temps qui a précédé les élections présidentielles (printemps 2009) la censure prévoyait une possible ouverture du pouvoir et le retour de certaines libertés. Sur cette autorisation sont inscrits les noms du producteur, du réalisateur, du chef opérateur et des acteurs principaux. Déjà, pendant les repérages, je cherchais aussi – sans le trouver – un acteur de remplacement, au cas où le mien me lâcherait. Et au premier jour de tournage, il arrive avec six heures de retard. Là, je vois dans le regard du producteur la possibilité, si une telle situation se répète, d'un tournage interrompu avant de commencer. Mais engager un autre acteur à ce stade du film signifiait pour moi de devoir repasser devant le bureau de censure, attendre et espérer un autre certificat avec le nom du nouvel acteur... Il me fallait donc trouver dans mon équipe qui pourrait tenir le rôle: peut-être cet acteur que j'avais prévu dans le rôle du policier, mais trop jeune, ou celui qui devait jouer l'officier... Finalement, de peur que le film ne se fasse pas et parce que mon nom était déjà sur la liste validée par la censure, je me suis décidé à passer aussi devant la caméra en me disant que, même raté à cause de ce choix obligé, au moins l'histoire que je voulais raconter existerait. Faire ce film était une nécessité, hors de question que j'y renonce, quitte à ce que ce soit le dernier.

Justement, comment réalise-t-on en Iran une telle scène où, «de sang froid», un homme abat deux représentants de l'ordre? Et comment réalise-t-on un plan aussi spectaculaire au beau milieu du trafic d'une ville comme Téhéran?

C'était une scène écrite et découpée. Mais en vrai, c'est compliqué de bloquer une autoroute... Si bien qu'on tourne comme on chasse un gibier: la voiture de police qui avance, trois voitures de la production derrière pour occuper les trois voies et «couvrir» le corps du policier abattu pendant un temps très court. Cette scène du meurtre a été tournée sur l'autoroute construite pour célébrer les trente ans de la révolution islamique en Iran, si bien que dans la réalité du tournage, j'avais dix minutes pour tuer ces policiers et une demi-heure seulement d'autorisation pour toute la séquence. Mais toute l'équipe était incroyablement motivée et, surtout, excitée par l'interdit de la séquence à filmer. Et en effet, y a-t-il eu beaucoup de policiers tués dans l'histoire du cinéma iranien? Cette séquence, au milieu du film, est aussi le seul moment où le rapport de force et d'échelle s'inverse entre le personnage et l'ordre social, la seule fois où Ali domine la situation et n'est pas réduit à un

petit point dans les rues de Téhéran ou à un animal traqué dans la forêt. Là, il se prend pour Dieu, avec un pouvoir de vie et de mort dans ses mains, il se donne «un permis de tuer» et il tire sur deux uniformes. Plus tard, deux autres uniformes viendront le hanter dans la forêt.

A voir *The Hunter*, on est frappé par la part préméditée du film, sa mise en scène, son souci presque graphique de la composition des plans. Cette précision était-elle présente dès le scénario ou est-ce que le film s'est fait ou refait en partie pendant le tournage?

Je vis le cinéma comme très proche de l'écriture. Une écriture visuelle. Les points et les virgules, ça existe au cinéma, les phrases aussi même si on appelle cela des séquences. Et c'est dans cet état d'esprit que j'écris, toujours seul, le scénario de tournage: où sera la caméra? En mouvement ou fixe? Plan large? C'est la part de construction du film. De même avec le chef opérateur, que je vois, comme les comédiens, presque tous les jours pendant des semaines avant le tournage et pour lui dire ma vision du film. Sur le tournage, je n'aurai plus ce temps, seulement le temps de lui dire «gros plan» ou «plan large», et lui saura déjà de quoi je lui parle. Si bien que même face à l'imprévu, il connaît mon écriture. Cela dit, je n'amène pas mon découpage sur le tournage pour rester attentif au paysage, aux alentours, comme soudain le brouillard dans la scène de la poursuite. Et je peux faire le plan large que je voulais tout en accueillant le brouillard. De même, tel plan serré ou en mouvement est déjà prévu, mais pour aller à la rencontre de l'imprévu des visages. L'imprévu est partout sur un tournage dès qu'il faut se débrouiller avec la réalité, que ce soit pour filmer un personnage ou un bout d'autoroute comme dans la scène du coup de fusil sur la voiture de police.

Et le bureau de censure a autorisé le scénario de tournage de *The Hunter* avec cette séquence-là écrite et découpée?

*A la condition, pour eux, qu'il soit clair dans mon film qu'Ali est devenu fou, à la condition que son acte ressemble à celui d'un déséquilibré. Qu'à aucun moment, son geste ne passe pour politique. Mais le cinéma est une merveille en ce sens que quoi que tu fasses, la réalité du tournage se retrouve dans l'image. Comme dans les films de Cassavetes, très préparés et où la chaleur dégagée par l'équipe se retrouve sur la pellicule tellement la séparation était mince entre le tournage et la vie du groupe. Ici, la réalité entre autrement: après tout, c'est la faute de la censure iranienne si *The Hunter* est aussi un film politique. Si l'autorisation de tournage avait été délivrée plus tôt, le film aurait été commencé et terminé plus tôt, fini avant les élections, avant la réélection d'Ahmadinejad (juin 2009) et les manifestations qui ont suivi, avant les émeutes. Fini avant que je n'écoute la radio, tous les matins, en allant sur le lieu de tournage dans ma voiture verte. Au lieu d'être séparés, événements et tournage sont devenus synchrones si bien que, forcément ou naturellement, quelque chose de l'événement passe dans le film, se retrouve à l'image, dans les sons de la rue, dans l'interprétation de l'intrigue par le spectateur, dans les situations et les atmosphères. Un film doit toujours être un objet en mouvement, il ne faut jamais vouloir le figer.*

Pour plus d'informations et un dossier complet, consultez le site du distributeur, source de ces informations :

http://www.trigon-film.org/fr/movies/The_Hunter