

Entretien avec Léa Fehner, scénariste et réalisatrice de *Qu'un seul tienne et les autres suivront*

Marie Claude Mirandette and Éric Perron

Volume 29, Number 1, Winter 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/61046ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mirandette, M. C. & Perron, É. (2011). Entretien avec Léa Fehner, scénariste et réalisatrice de *Qu'un seul tienne et les autres suivront*. *Ciné-Bulles*, 29(1), 2–7.



« Il y a énormément de sensations premières liées à la prison qui ont influé sur la forme du film. »

Léa Fehner avec son monteur (Julien Chigot) — Photo: Rozenn Quéré

MARIE CLAUDE MIRANDETTE ET ÉRIC PERRON

Qu'un seul tienne et les autres suivront raconte les histoires parallèles de Stéphane (Reda Kateb), Zohra (Farida Rahouadj) et Laure (Pauline Étienne). Le premier, aussi paumé qu'égaré, reçoit une proposition pour le moins particulière. La seconde, Algérienne, vient en France dans l'espoir de comprendre la mort de son fils. Pour sa part, Laure connaît les joies et les peines d'un premier amour. Trois histoires, trois destins qui chemineront vers le parloir d'une prison. Léa Fehner, la scénariste, n'a pas choisi la structure la plus simple pour un premier long métrage. La *maestria* de son écriture étonne d'autant. Puis, Fehner la réalisatrice prend le relais et ajoute à un scénario fort une belle maîtrise de la mise en scène. Pas surprenant que le film, sorti en France en décembre 2009, ait connu un succès critique doublé d'une carrière en salle plus qu'honorable. Après une formation en documentaire à l'INSAS en Belgique, c'est à la section scénario de la Fémis que Fehner écrit ce long métrage, tout en réalisant quelques courts métrages. Dans cet entretien téléphonique accordé à *Ciné-Bulles*, la jeune scénariste-réalisatrice explique sa démarche et les nombreuses réflexions qui ont nourri ce film d'une grande puissance.

*Ciné-Bulles : Le titre fait appel à la solidarité, mais les trois histoires de **Qu'un seul tienne et les autres suivront** ne sont pas interreliées. Pour vous, les histoires se nourrissent entre elles?*

Léa Fehner : C'est vrai qu'il n'y a pas de liens évidents. Il y en avait dans le scénario au début, mais on les a abandonnés pour aller vers quelque chose qui est plus de l'ordre de la mise en relation, poétique, sensitive entre les histoires, que directement narratives. Le scénario est très architecturé, mais je vois l'écriture comme le jardinage : quand ça pousse, on va dans ce sens-là. Ces histoires se sont imposées, elles sont arrivées toutes les trois sans que j'aie conceptualisé au départ ce qui pouvait les unir, les faire se regarder en miroir. *A posteriori*, je vois que chacune développe quelque chose autour du lien amoureux dans son sens très large et qu'une exploration s'est formée. L'envie était que ça se nourrisse par contact, comme une tresse.

Dans plusieurs entrevues, vous expliquez que vos expériences avec la prison et votre implication sociale auprès de visiteurs de parloir sont à l'origine du film. Mais il ne porte pas tant que cela sur l'univers carcéral. Il s'agit d'abord de trois personnages qui sont en quête de quelque chose qu'ils n'ont pas ou qu'ils n'ont plus.

Oui, c'est tout à fait ça. En France, lorsqu'on s'attaque à un sujet de société, les gens voudraient qu'on soit un peu un maître de conférences sur ce sujet-là. On a un peu trop regardé l'aspect carcéral du film au détriment du reste de l'histoire. Sur les sept bobines du film, une seule se déroule en prison. Cela dit, ce n'est pas complètement en contradiction puisqu'il y avait également une réflexion sur l'enfermement au sens large : comment peut-on s'enfermer soi-même dans ce que les autres attendent de nous, dans les relations familiales ou amoureuses ? Il y avait une question qui revenait souvent dans mes expériences communautaires en prison. Les prisonniers demandaient si nous, intervenants, gens du dehors, étions vraiment plus libres qu'eux. Une question rhétorique, bien sûr, que je voulais transposer chez les trois personnages principaux. Poser la question de leur liberté de manière différente pour chacun. Zohra, par exemple, s'enferme dans son deuil, ne voit plus, dans tous ses gestes, que l'horizon de la mort de son fils. Chacun essaie de se dépatouiller d'un enfermement qu'il porte en lui.

La prison devient une métaphore de la vie des personnages.

Oui. La prison est un lieu qui remet en question nos propres enfermements. Qu'on soit dedans ou dehors, c'est quelque chose qui nous renvoie à des interrogations bien plus larges que celles d'un espace clos. Il y a ces questions sur la capacité de chacun de prendre en main son destin en dehors de ce déterminisme des enfermements à la fois sociaux, mais parfois plus intimes, plus personnels. Aussi, si les gens ont beaucoup parlé de la prison, c'est parce que le film est né d'expériences que j'ai eues dans mon travail associatif, tout a fonctionné en impact. Celles-ci m'ont donné envie d'écrire. Sur les personnages dans leur mouvement, dans leur vie, dans leur trajet. Ce qui m'a marquée, c'était moins le système ou le lieu que la force des gens que j'y ai rencontrés.

Les trois personnages principaux avancent dans leur histoire sans trop savoir où ils vont, à tâtons, sans objectifs clairs. Cela confère un grand réalisme à l'ensemble. Voyez-vous dans cette approche des traces de votre intérêt pour le documentaire?

Oui, peut-être. De toute façon, lorsqu'on fonctionne en tresse, c'est de manière fragmentaire. On avance par petites cellules, par petits instants de vie qu'on essaie de capter de ces personnages-là, leurs hésitations, leurs doutes, leurs tâtons. Je voulais que, progressivement, on sente le fil romanesque de chacune des trajectoires. J'ai toujours été dans une ambivalence, autant lors de l'écriture qu'au moment de la réalisation, entre un désir documentaire et un désir romanesque. Les choses étaient constamment en conflit, parce qu'on sait que c'est un sujet assez occulté, dans l'ombre. Bien sûr, mon film est une fiction, donc le choix était en partie fait, et en même temps, je sais que tout au long du tournage, on a essayé de faire que la friction avec le réel de ce qui est raconté soit très souvent présente. Pour que cette incertitude nourrisse le film, l'irrigue. On a eu lors des tournages en prison, dans les squats, à

J'ai toujours été dans une ambivalence, autant lors de l'écriture qu'au moment de la réalisation, entre un désir documentaire et un désir romanesque.

J'ai donné de nombreuses choses aux comédiens pour qu'ils se nourrissent : des histoires, des lectures, des récits. Puis, sur le tournage, on a laissé une grande place à leurs propositions. Le jeu des acteurs était la chose la plus importante pour moi. J'ai travaillé différemment avec chacun, en fonction de ce dont ils avaient besoin.

Marseille, de nombreuses situations où on laissait le réel — par les êtres, les lieux — irriguer le récit au maximum. Ce sont des situations qui créent de l'inconfort, autant théorique que physique, mais qui ont fait les moments que j'aime le plus dans le film.

Vous arrivez à filmer des moments de vérité rares. Comment avez-vous préparé votre mise en scène?

Je voulais que la caméra suive l'énergie de chacun des personnages. Notre direction sur Stéphane consistait à être face à une personne qui est comme une cocotte-minute, qui est oppressée. Il fallait avoir cette tension dans la façon de le filmer. Alors que pour Zohra, c'était complètement différent. J'avais en tête des phrases d'une femme que je connais très bien et qui expliquait qu'à la mort de son fils, le temps s'était arrêté. Ce sont des choses qui ont guidé Farida pour incarner le personnage, mais qui ont aussi déter-

miné le rythme de la caméra, celui de quelqu'un qui n'a plus de futur. Les deux jeunes, Laure et Alexandre, eux, sont dans un bouillonnement, une course, quelque chose de plus virevoltant. Le parti pris de départ était que l'énergie de chacun des personnages se transforme au cours du film. Et le fait de tourner dans une relative chronologie facilitait cette transformation.

L'ellipse est partout dans votre mise en scène.

Le cinéma est un art impur qui est parfois transformé par des décisions qui ne sont pas artistiques. Au départ, le scénario était plus long, avec plus de liaisons et moins d'ellipses. C'est un film qui compte beaucoup de scènes, plusieurs personnages, mais c'est aussi un budget de premier film... Au moment du tournage, on a réduit un peu l'ensemble du film. On lui a donné cette manière plus abrupte de rentrer dans les situations et d'en sortir. Du coup, les ellipses sont devenues plus présentes et plus abruptes.

Les contingences économiques apportent parfois des choses étonnantes. Au montage, cela s'est affiné. J'aimais aussi cette idée que ces personnages soient complexes, qu'il y ait des choses qui nous échappent dans leurs choix, qu'il y ait des espaces pour le spectateur, des choses à construire.

Le film est caractérisé par une grande économie de dialogues. Était-ce un choix qui s'est imposé d'emblée?

Je ne suis pas complètement d'accord avec vous, parce qu'il y en a tout de même qui *tchatchent* beaucoup, il y a des grands parleurs dans le film. Mais il est vrai que les trois personnages principaux ont un rapport au silence et à l'intériorité qui est très fort. Ce sont des gens plus taiseux que ceux qui les entourent. Cela vient probablement du fait que les personnes qui m'ont le plus touchée, quand je travaillais à la Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis, étaient en retrait, ne se répandant pas sur leur histoire, mais qu'on sentait d'autant plus fort. Aussi, le fait que les trois acteurs soient arrivés à habiter ces silences-là, chacun à leur manière, nous a permis de couper pas mal de dialogues.

Votre maîtrise en ce qui concerne la direction d'acteur impressionne, surtout pour un premier long métrage. Comment avez-vous travaillé avec les acteurs?

J'ai donné de nombreuses choses aux comédiens pour qu'ils se nourrissent : des histoires, des lectures, des récits. Puis, sur le tournage, on a laissé une grande place à leurs propositions. Le jeu des acteurs était la chose la plus importante pour moi. J'ai travaillé différemment avec chacun, en fonction de ce dont ils avaient besoin. Par exemple, Pauline Étienne qui joue Laure ne voulait pas tant savoir ce que devait penser ou ressentir son personnage, mais que je lui raconte des histoires que j'avais vues, qu'on m'avait racontées sur ces lieux. Elle se nourrissait de ça. Ce qui est intéressant avec Pauline, c'est qu'elle a vécu un parcours similaire à son personnage : elle est assez jeune et vient probablement d'un milieu plutôt privilégié. Elle connaissait peu ces réalités-là et elle se les ait prises en pleine poire, que ce soit la prison ou les situations d'expulsion dans certains quartiers où l'on tournait. Elle a eu cette intelligence d'être poreuse — on la mettait dans des situations où elle était en contact, elle n'était pas préservée — et

en même temps concentrée, pour ne pas se faire non plus submerger par ça.

Vous atteignez une grande proximité avec les personnages.

Il y a énormément de sensations premières liées à la prison qui ont influé sur la forme du film. À la fois la forme, en termes structurels, rythmiques, et aussi de découpage. En prison, où les espaces sont exigus, on a cette impression d'être toujours trop proche

entendre que par des éclats de sons. Il m'arrivait parfois, en marchant dans les rues de la ville, d'entendre ce type de sons très particulier. Avec l'ingénieur du son, et ensuite avec le monteur son, on a cherché à créer cette sensation tout au long du film — bien que cela soit fragmentaire, pas toujours présent. Comme quelque chose qui préfigurait l'espace d'enfermement, même à l'extérieur.

Quant à la musique, c'est la première fois que j'en mettais dans un de mes films. J'avais l'intuition que



Stéphane (Reda Kateb), Laure (Pauline Étienne) et Zohra (Farida Rahouadj)

des visages des gens et de n'avoir qu'eux comme seul horizon. D'où cette idée d'une caméra très proche, presque au bord du malaise tellement on est près des visages. Ce sont ces visages que je voulais mettre en avant. Il y avait l'idée de traquer les fissures, les silences. C'était sur ces visages que j'allais faire lire le plus ce lieu.

Le son du film en accentue le réalisme. Et la musique est utilisée de façon très parcimonieuse. Comment avez-vous construit l'univers sonore du film?

Pour ce qui est du son, une des directions de pensée — bien qu'il y en ait qui soient plus instinctives et qui se déterminent au cours du tournage — était le souvenir sonore fort, comme une empreinte, que j'avais des abords d'une prison. Sentir ces voix avec ces couches de murs superposés qui nous en écartent, sentir ces cris, avoir toujours l'impression que d'autres histoires se superposent à la vôtre, auxquelles vous n'avez pas accès, qu'on ne peut

ce film était plus musical que les précédents, qu'il y avait certains instants de communauté alors que les personnages étaient rapprochés par le montage et où la musique pouvait aider à les réunir. Quelque chose d'assez aérien. Il y avait aussi cette notion de sacré sans être du tout dans le religieux. L'envie de retrouver dans la musique, dans la parcimonie des notes, des choses très simples. J'avais donné notamment au compositeur une image comme base de son travail, celle de ces gens qui s'éloignent de la prison à la toute fin du film. Il devait arriver à trouver la musique de ces pas, qui ne sont pas rapides, qui rechignent à s'en aller.

Le montage y est pour beaucoup dans la montée dramatique du film. Cette structure très fluide et l'idée de longs plans qui permettent de faire respirer le récit étaient-elles déjà présentes au scénario?

Évidemment, l'idée de la tresse était dans le scénario. Encore une fois, les souvenirs de la prison ont



Laure avec son premier amour, Alexandre (Vincent Rottiers)

mis leurs marques sur la forme. Une impression très forte, que le monteur a aussi ressentie : celle de la première fois qu'on va en prison. Cette avancée vers le parler où les choses sont de plus en plus tendues, mais avec un relatif calme. On referme graduellement les portes derrière vous pour ouvrir celles devant, il y a une tension progressive qui se fait dans un silence de plus en plus fort. Cette image nous a aidés à trouver le rythme du film. Il y avait aussi des images de montée sur le ring ou de quelque chose de cet ordre-là. Le tournage corsète aussi la dynamique, on n'est pas dans une latitude complète, mais il est vrai qu'il y a plusieurs choses qui se sont écrites au montage.

Enfin, la prison a influencé beaucoup de choses...

C'est ma faute. C'est moi qui réponds comme ça. Il est vrai que le corps physique de ce lieu a influencé des décisions de forme. Parce que c'est un lieu qui crée une empreinte, un impact. C'est quelque chose de très violent. Il y a une phrase de Brecht que j'aime beaucoup — et qui m'a aidé sur le film — qui dit qu'on parle souvent de la violence d'un fleuve qui emporte tout sur son passage, mais personne ne dit jamais rien de la violence des rives qui l'enserrent. Pour contrer cette idée de prison, il y avait cette envie de parler de la puissance des êtres, de leur bouillonnement intérieur, de ces trois fleuves que sont Zohra, Laure et Stéphane qui, chacun à sa manière et pour des raisons différentes, a cette

force. Puis, il y avait des choses plus intimes, ce moment où se pose la question de nos choix, du courage de nos choix. Si j'ai choisi ces trois personnages, c'est parce qu'ils avaient la force de décider de leur histoire. Stéphane la gagne progressivement au cours du film. Puis, il y a quelque chose d'universel... Comment l'amour qu'on porte aux autres peut nous grandir, mais aussi parfois nous enfermer. Pour chacun, il y avait cette question-là, que ce soit l'amour de Zohra pour son fils décédé, celui de Laure pour Alexandre ou celui de Stéphane pour Elsa. Il y avait cette idée de l'ambivalence du lien, une idée qui m'habitait et qu'on voit d'autant plus avec le prisme de la prison.

Des trois personnages qui sont en quête de quelque chose, Zohra est celle qui cherche le plus et qui trouve le moins...

Oui. C'est celle qui exprime le plus clairement ce qu'elle cherche et, en même temps, il y a une grande impossibilité dans ce qu'elle veut trouver. C'est arrivé justement à cette femme qui m'a inspirée le personnage de Zohra, elle évoquait comment on est volé du moment de la mort. Dans le cas d'un assassinat, d'une disparition, on n'y assiste pas. C'est d'autant plus douloureux pour une mère d'essayer de comprendre ce moment où son enfant disparaît. C'est ce que cherche Zohra. Davantage que de voir l'assassin, que de comprendre les raisons du drame, elle veut voir le moment où son fils a disparu. C'est quelque chose qui lui échappera toujours, auquel elle ne trouvera pas de réponse. Il y a, selon moi, des questions autour du deuil qui doivent rester sans réponse. Zohra va devoir se reconstruire avec ce vide-là.

Le personnage de Stéphane connaît une impressionnante transformation dans le film. Il finit par se tenir debout, il se prouve qu'il est capable de réussir...

Reda Kateb avait besoin de direction physique et l'on a cherché les différentes étapes de son personnage, du point de vue physique, du dos, de la colonne vertébrale, de l'affaissement du départ, de l'épaule rentrée... Comment son corps allait progressivement se déployer, s'ouvrir, et comment cette chose avait une incidence sur sa gorge, donc sur sa voix, son souffle. J'avais aussi cette image, désagréable, que le personnage se déploie au moment où il

frappe un homme dans le terrain vague, que son corps se redresse. Désagréable parce que la seule alternative qu'il ait trouvée pour ne pas être soumis est de soumettre quelqu'un d'autre, de l'attaquer, d'être celui qui agresse. Et puis, il y avait ce désaccord très intéressant avec Reda sur la psychologie de son personnage. Pour ma part, je trouvais qu'en entrant en prison, en faisant l'échange, le personnage de Stéphane allait accéder à une certaine liberté. Pour une fois, il avait fait un choix. Alors que Reda, lui, disait que c'était un kamikaze qui se fait influencer par l'autre et qui est suicidaire. On peut imaginer effectivement qu'à la fin, cet homme a été manipulé et a accepté cette manipulation parce qu'il est kamikaze. Que pour une fois, il décide de quelque chose — même s'il se détruit en allant en prison —, il fait un des pas les plus importants de sa vie. Mais c'est moi qui suis à la table de montage. Reda, lui, n'y est pas... (rires)

*Dans les entrevues que vous avez accordées, vous dites que **Le Décalogue** de Kieslowski vous a inspiré. De quelle manière?*

Le Décalogue m'a influencée au moment de l'écriture. Ce sont des films qui posent des questions morales à travers leurs personnages, les choix qu'ils ont à faire, mais aussi sur la portée de ces choix. Je trouve cela audacieux et rare, parce que dangereux. Au moment de l'écriture, je m'étais questionnée sur les choix des personnages, sur leurs motivations profondes. C'est quelque chose qui me déstabilise. Comment on rencontre des gens qui ont du courage ou, au contraire, qui se laissent dériver. Dans **Le Décalogue**, c'est central. Kieslowski confronte les personnages à leurs choix, des choix qui ne sont jamais simples. J'aime cette complexité. Ça semble toujours simple, et ça nous empêche de comprendre l'autre quand il fait des choix qui nous échappent — et Dieu sait que les choix de l'illégalité peuvent nous échapper.

Et Cassavetes vous aurait inspiré « la manière de faire déborder la vie ».

Il y a quelque chose de l'excès chez Cassavetes, il n'a pas peur de ce qui déborde, des êtres qui sont dans l'excès, des larmes, de ce qui brûle et de ce qui n'est pas très beau. Ça me touche. Et surtout, cette question de la force et de la vulnérabilité est au cœur de sa manière de regarder les personnages. Il m'inspi-



Stéphane avec Pierre (Marc Barbé), celui qui lui fera une étonnante proposition

rait cette envie d'aller chercher la vulnérabilité des êtres, leur fragilité. De voir comment c'est tout le temps dans l'ambivalence que des gens qui semblent être fragiles ont une force intérieure. Cassavetes arrive à filmer le surgissement de la vie d'une manière tellement particulière qu'on ne peut qu'en être inspiré. Cela dit, Cassavetes reste très intimidant, dans sa manière d'être, dans le souffle de ses personnages. On s'en inspire, mais on ne le regarde pas tous les jours non plus, parce que ça peut devenir étouffant.

Cela fait plus d'un an que votre film est sorti en France. Vous êtes certainement passée à autre chose. Le sujet de votre second long métrage est-il déterminé?

Oui et non. J'ai pris cinq mois pour accompagner le film dans les salles. Je me suis remise à écrire il y a très peu de temps. Avant la sortie de **Qu'un seul tienne...**, j'avais une seule idée d'un film que je voulais écrire et, depuis, j'en ai six ou sept. J'avance sur trois ou quatre projets en même temps. Il y en a un qui porte sur le droit à l'asile, un sur des militaires en Afghanistan, un sur le milieu du théâtre itinérant, un autre sur des femmes au foyer qui font un braquage... Je suis dans le foisonnement et le désordre le plus total. En même temps, je me dis que j'ai mis beaucoup de choses dans le premier film qui, mine de rien, avait 26 ans derrière lui. Je suis donc en train de remplir mes tiroirs d'histoires, de rencontres pour le prochain... ▀