



präsentiert

RODEO

Ein Film von Lola Quivoron
mit Julie Ledru, Yannis Lafki, Antonia Buresi
Spielfilm, Frankreich 2022, 105 Minuten

- PRESSEHEFT -

Pressebetreuung

mm filmpresse GmbH
Schliemannstraße 5 | 10437 Berlin
Tel.: 030. 41 71 57 23
Fax: 030. 41 71 57 25
E-Mail: info@mm-filmpresse.de
www.mm-filmpresse.de

Verleih

PLAION PICTURES GmbH
Lochhamer Straße 9 | 82152 Planegg
Tel.: 089. 24 245 402
Fax: 089. 24 245 3402
E-Mail: shop@plaionpictures.com
www.plaionpictures.com

- Cast -

Julia	Julie Ledru
Kais	Yanis Lafki
Ophélie	Antonia Buresi
Kylian	Cody Schroeder
Ben	Louis Sotton
Manel	Junior Correira
Mous	Ahmed Hamdi
Abra	Dave Nsaman
Clark	Mustapha Dianka
Amine	Mohamed Bettahar
William	Chris Makodi
Sergio	Gianni Caira
Marvin	Quentin Arizzi
Yan	Brice Straehli
Domino	Sébastien Schroeder

- Crew -

Regie	Lola Quivoron
Drehbuch	Lola Quivoron, Antonia Buresi
Casting	Julie Allione
Kamera	Raphaël Vandenbussche
Ton	Lucas Domejean, Geoffrey Perrier, Victor Praud
Schnitt	Rafael Torres Calderon
Visuelle Effekte	Anthony Lestremau
Szenenbild	Gabrielle Desjean
Kostüm	Rachèle Raoult
Stunts	LM STUNT
Musik	Kelman Duran
Tonmischung	Victor Praud
Produzent	Charles Gillibert / CG CINÉMA

- Synopsis -

Angetrieben von ihrem unbändigen Verlangen nach Freiheit gerät die hitzköpfige Julia (Julie Ledru) in den Bann der illegalen „Rodeos“ – Motorradtreffs, bei denen die wagemutigen Fahrer ihr Können mit halsbrecherischen Stunts und irren Mutproben unter Beweis stellen. Beim Versuch, sich in der rauen und ultra-maskulinen Welt der „Rodeos“ zu beweisen, begibt sich Julia immer tiefer in die Fänge dieser faszinierenden wie gefährlichen Parallelgesellschaft.

Lola Quivorons Debütfilm **RODEO** durchzieht ein elektrisierender Puls. Julias Motorradleidenschaft setzt eine überwältigende Energie frei und wird zur Metapher einer radikalen Freiheitssehnsucht. Für die waghalsigen Stunts setzte die Regisseurin auf die Hilfe des Stuntkoordinators Mathieu Lardot, der schon James Bonds und Jason Bournes Stunts choreografiert hat. Weltpremiere feierte **RODEO** bei den Filmfestspielen von Cannes 2022 und gewann den „Coup de Cœur“-Award in der Sektion „Un Certain Regard“.

- Interview mit Regisseurin Lola Quivoron -

Wie sind Sie auf dieses Thema gestoßen, das Sie in RODEO zeigen?

Diese Umgebung kenne ich seit meiner Kindheit, als ich in einem Vorort von Paris lebte und ich junge Leute beim Motocross vor meinem Haus gesehen habe. Im Sommer 2015 hatte ich sie kennengelernt, damals war ich auch noch an der Nationalen Filmhochschule „La Femis“. Ich bin auf Videos in den sozialen Medien von Jugendlichen gestoßen, die „Cross-Bitumen“ betrieben und sich „Dirty Riderz Crew“ nannten. Ich kontaktierte den Anführer der Gruppe, Pack, der mich einlud, einige Zeit auf ihrer Trainingsstrecke in einem Vorort von Paris zu verbringen.

Von diesem Tag an, war ich wirklich angefixt. Es war eine physische Begegnung. Die Motoren sind sehr stark, was sie tun, ist ziemlich gefährlich und sehr beeindruckend. Auf engen Straßen fahren sie extrem schnell und sehr nah aneinander. Ich bin ungefähr fünfzigmal dort gewesen und habe mich mit allen angefreundet. Ich wollte ihre Welt, ihre Regeln, ihre Philosophie usw. verstehen. Warum tun sie das? Wer sind diese jungen Leute? „Au Loin Baltimore“, mein Abschlusskurzfilm, befasst sich mit der Praxis des „Cross-Bitumen“ auf eine eher „naturalistische“ Weise. Und seit 2015 habe ich nie aufgehört, Zeit in diesem Umfeld zu verbringen und das mit Clips, Kurzfilmen oder Fotoreportagen zu dokumentieren.

RODEO, mein erster Spielfilm, entstand über einen Zeitraum von fast 5 Jahren und basiert auf einer Mischung zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Als ich mit der „Dirty Riderz Crew“ auf den Strecken unterwegs war, war ich oft das einzige Mädchen. Die wenigen anderen saßen entweder hinten auf den Motorrädern oder am Straßenrand. Aber kaum eine von ihnen ist gefahren. Das ist auch der Grund, warum ich die Figur der Julia erfunden habe: Sie entsprach einem ziemlich intimen Wunsch, diesen Traum von einer Gemeinschaft für mich zu verwirklichen.

RODEO ist aus der Begegnung mit der Gruppe entstanden, die ich seit Jahren verfolge, und meinem innigen Wunsch, dass eine junge Frau eines Tages ihr Motorrad genauso fahren würde wie die Jungs. **RODEO** ist für mich ein epischer und „hyper-naturalistischer“ Film. Er geht über den Naturalismus von *Au Loin Baltimore* hinaus, was sein Verhältnis zu Farbe, Erzählung und Regie betrifft. Er bringt das Filmemachen bis an die Grenzen. Wir drehten mit einer Arri Alexa Mini-Kamera im Cinemascope-Format (2:39) und mit anamorphotischen Master Prime Objektiven. Wie in den klassischen Western. Das verleiht diesen spektakulären und gleichzeitig dokumentarischen Look, den ich auch bewahren wollte. Ich wollte, dass die Leute die Körper physisch spüren, die von der Geschwindigkeit und dem Adrenalin mitgerissen werden. Ich wollte aber auch die brutale Seite zeigen, die Beziehung zum Tod, zum Asphalt.

Vor „Au Loin Baltimore“ haben Sie den Kurzfilm „Stand“ gedreht, in dem Sie einen Schießstand in Paris zeigen. Dies ist ebenfalls eine überwiegend männliche Umgebung, in der aber eine Frau zu sehen war. Reizen Sie diese Männerwelten?

Was mich interessiert hat, war die Erkundung dieses geschlossenen Universums, eines Ortes, der von der normalen Welt abgeschnitten ist. Wir tauchen in eine verborgene, sichere, sehr maskuline und sehr kodifizierte Umgebung ein. Die Kunden sind hauptsächlich Männer, Polizisten, ehemalige Soldaten oder Zivilisten, die lernen, ihre Waffen zu benutzen. Ich war fasziniert von ihren Ritualen, ihrer Fachsprache und der Art und Weise, wie sie ihre Waffen als Teil ihrer selbst verstehen.

In diesem System sehen wir Sandra, die Frau, die bei der Verwaltung und bei der Organisation hilft. Sie beherrschte alle Kaliber, war eine Meisterschützin. Sie erschien mir sofort als eine eigenständige Figur, eine Kämpferin, die in diesem Umfeld eine Außenseiterin ist, eine ungewöhnliche Heldin. Ich habe sie schnell ins Herz geschlossen. Ich glaube, es gab so etwas wie einen Spiegeleffekt. Der Film erzählt die Geschichte ihrer Reise innerhalb dieser sehr männlichen Welt.

Jedes Mal werfe ich meinen Blick in Welten, die weitgehend vom männlichen Blick und männlichen Körpern dominiert werden. Ich bin wie eine fremde Figur unter ihnen. Das ist natürlich ein sehr wiederkehrendes Motiv des Schreibens und Regieführens, das mir erlaubt, Fiktion zu produzieren, die Realität der Geschlechterstereotypen in Frage zu stellen und einen atypischen, fast „fremden“ Blick auf das System zu werfen. Ich betrachte dieses System aus meiner weiblichen Position heraus.

Ist das wichtig für Sie? Ein System infiltrieren, ein System verstehen?

Ich liebe es, in ein System einzudringen, es von innen zu betrachten, um zu verstehen, wie es funktioniert, und um es zu dekonstruieren. Ich verliere mich gerne in dieser Erkundung, nehme mir die Zeit zu recherchieren, um den Ort zu wählen, an dem ich die Geschichte erzähle.

In meinem Kurzfilm „Fils du loup“ geht es um einen kleinen Jungen, der lernt, seinen Kampfhund auszubilden. Was mich am meisten interessiert hat, war ein System, das den Körper verklavt. Die Tierdressur schafft durch ihre Befehle und ihre Techniken ein dominantes und gewalttätiges Verhältnis, vor allem für das Tier, aber auch für den Menschen. Es ist ein Film über die Beziehungen von Dominanz zwischen Mensch und Tier. Der unerfahrene Junge entdeckt, wie das Training funktioniert und wie man diesen Hund namens „Iron“ dominiert. Mit ihm fragen wir uns, wie wir irgendwie die Gewalt der Konditionierung hinter uns lassen können. Seine Naivität zeigt uns eine alternative Art der Beziehung zum Tier, aber vor allem zum Anderen. Er dekonstruiert dieses System.

Es beruhigt mich sehr zu denken, dass die Paradigmen eines großen Systems zerstört werden können. Seit einigen Jahren ist viel von „Dekonstruktion“ die Rede, von Dekonditionierung, insbesondere von Frauen in Bezug auf das, was von ihnen erwartet wird. Wie man wieder das Subjekt wird, das einen Blick hat. Wie kann man sich aus den Zwängen befreien, die der dominante männlichen Blick vorgibt. Wie sorgt man dafür, dass man nicht die Gewalt von gewissen Beziehungen reproduziert? Die Phänomene der Dekonstruktion sind Formen der inneren Revolution, die eine große Triebkraft für mich sind. Sie lassen mich sehr konkret über Politik nachdenken. Es ist eine Grundlage, um eine Welt zu schaffen, die der Vielfalt mehr Platz einräumt. Ein Nährboden für das Unerwartete, die Schönheit von Monstern, das Unvereinbare, das Seltsame usw.

RODEO ist auch ein Film mit einem System. Aber innerhalb dieses System werden die Figuren nie auf das männliche Bild reduziert, das sie vermitteln. Jeder von ihnen existiert individuell und kollektiv und entzieht sich jeder Zuordnung zu einer Identität. War Ihnen das wichtig?

Ich habe viel an der Reise der einzelnen Figuren gearbeitet, wie sie sich entwickeln und wie sie in ihrer Entwicklung im Lauf der Geschichte manchmal unsere Überzeugungen und Darstellungsnormen in Frage stellen. Die Figur der Julia als „Die Fremde“ ist ein perfektes Beispiel dafür. Sie überrascht uns, weil sie sich der Fixierung auf eine einzige, einheitliche Darstellung entzieht. Ihr Gesicht ändert sich ständig, ihr Outfit, ihre Züge. Sie verkörpert mehrere Figuren, bewegt sich zwischen Genres, Codes, sozialen Umfeldern. Zu Beginn des Films ist es schwierig, ihr zu folgen, sie festzunageln. Sie flieht, entzieht sich einem statischen Bild von ihr. Sie ist getrieben von einer Leidenschaft, von einem unbändigen Wunsch, anders und anderswo zu leben, Horizonte neu zu ziehen.

Stereotypen werden von Menschen auferlegt, die die Dinge zu fixiert sehen. Es ist gut, wenn sich die Linien bewegen. Julia ist die „Fremde“, die sich den Grenzen, dem Radar der Zuordnungen entzieht. Sie macht es uns schwer, sie zu „lesen“. Während des Schreibens habe ich darauf geachtet, die Figuren nicht zu vereinfachen. Gewalt zum Beispiel wird immer aus dem Blickwinkel der Subjektivität der Figuren behandelt, deshalb entzieht sie sich der Zuordnung. Ich wollte, dass die Brutalität der Beziehungen auf eine fließende Art und Weise vermittelt wird. zwischen den Blicken, die sie sich zuwerfen, und den Körpern. In **Rodeo** ist eine Figur nie an sich gewalttätig. Sie ist gewalttätig, weil sie sich verteidigt, weil sie frustriert ist, weil sie sich schämt, usw.

In einer Geschichte ist es wichtig, sich von den Figuren überraschen zu lassen und zu sehen, wie sie sich selbst dekonstruieren. Das Schreiben hat sehr viel Zeit in Anspruch genommen. Natürlich ist das Drehbuch von meinem Aktivismus geprägt, meine Erfahrungen als Frau in der Gesellschaft, mein Verhältnis zur Gewalt. All das formte, was ich die „Mythologie“ des Films nenne. Danach kommt die Begegnung mit den Fahrern, die Begegnung mit Julie, die Energie der Schauspieler, ihr Ausdruck, ihre Sprache, ihre Wahrheit.

Julias Weiblichkeit in RODEO wird von den Jungs ständig in Frage gestellt, auch wenn sie alle geschlechtsspezifischen Klischees meidet. Warum?

Ich habe davon geträumt, eine weibliche Gangsterfigur zu schreiben, das ist wirklich etwas, das wie ein großes Loch in meinem Leben war. Ich mag Mafiafilme, Kriegsfilm, Filme mit viel Gewalt. Sehr oft kommen Frauen in diesen Geschichten nicht vor. Oder sie sind zumindest nicht die treibende Kraft. Ich habe von genau dieser Figur geträumt. Ich hatte eine Ahnung von dieser Julia. Ich habe sie geschrieben, aber ich habe auch viel Zeit damit verbracht, sie zu finden.

Soziale Netzwerke sind unglaubliche Werkzeuge für diese Art der Recherche. Ich hatte lange Zeit damit zu kämpfen, das Drehbuch zu schreiben. Auf Instagram fand ich den Account "Inconnue_du_95". Ihr echter Name ist Julie Ledru und sie ist Bikerin. Wir haben uns in Beaumont-Sur-Oise getroffen, in den Vororten von Paris. Ich kannte diese Stadt, ich war dort während der ersten Gedenkfeiern für den Tod von Adama Traoré. Ich hielt das für ein Zeichen. Sie kam in ihrer alten Honda-Jacke an und erzählte mir ihre ganze Geschichte. Ich erzählte ihr von dieser weiblichen Figur, die sie auf eine sehr offensichtliche Weise zu verstehen schien. Als ich von dem Treffen zurückkam, rief ich Antonia an und sagte ihr: „Das ist so seltsam, dieses Mädchen ist eine große Lügnerin. Sie hat mir ihre Lebensgeschichte erzählt und das ist die Geschichte des Films.“

Ich weiß nicht, wie ich es sagen soll, aber es war wie ein Wunder, als würden die beiden Enden von etwas zusammenkommen. Das Reale und die Fiktion. Also begann ich, meinen Film mit ihrem Gesicht im Kopf umzuschreiben, ihrem Körper. Das löste viele der Probleme, die ich beim Schreiben hatte. Julie wurde der Figur aufgepfropft, sie hatte die Erfahrung dieser Figur in sich. Der Film ist das Porträt dieser jungen Frau. Sie erzählte mir Dinge, die sofort nach unserem Treffen in das Drehbuch einfließen. Sie erzählte mir, dass sie einen Mann gerettet hatte, der mit seinem Motorrad verunglückt war. An diesem Tag war er gestürzt und sie war herbeigeeilt, um ihm zu helfen, aber er hatte sie wegen seines Egos abgewiesen. Der Mann wollte nicht von einem Mädchen gerettet werden. Julie empfand das als sehr ungerecht.

Wie reagierte die Darstellerin Julie Ledru auf die Lektüre ihrer Figur der Julia?

Julie Ledru war unglaublich, sie hat schnell die Komplexität dieser Figur verstanden, die gleichzeitig gestört, gewalttätig und manipulativ ist.

Julie, Julia und ich sind nicht-binäre Menschen. Von dem Moment an, in dem die Schauspielerin ihre Figur kennenlernt, kann man alles machen. Man muss nur ein bisschen Vertrauen haben und sich führen lassen. Mit ihr haben wir diese Figur aufgebaut. Wir haben an ihrer Intensität gearbeitet, an ihrer Geschwindigkeit (sie ist immer allen einen Schritt voraus), ihre Brutalität, ihre Respektlosigkeit, ihre Haarigkeit. Julia ist ein Chamäleon, das sich ständig verwandelt, die ihr Aussehen, ihre Maske verändert. Im Film hat man das Gefühl, dass ihr Körper eine Art Hülle ist, die man in ein Fußballtrikot oder ein T-Shirt vom Vortag bekleiden kann, mit einem BH oder nackt. Ihr Körper ist ein Subjekt. Und ihr Spiel mit den Äußerlichkeiten, das ihr bei ihrer Suche hilft, macht ihre Fluidität überzeugend. Es ist, als ob ihr Körper existiert und nicht existiert. Darin liegt eine Form der Metaphysik, sowohl materiell als auch nicht-materiell. Das interessiert mich sehr, denn darin liegt die Kraft, die man dem weiblichen Körper gibt, in seiner Nicht-Zugehörigkeit, der Tatsache, dass er nicht sexualisiert ist, dass er sich wehrt, wenn er verdinglicht wird, wenn er zum Objekt gemacht wird. Julia rebelliert gegen diejenigen, die sie fotografieren.

Ich sehe Julia ein bisschen wie die Medusa, die denjenigen in Stücke sprengt, der es wagt, sie anzusehen. Wenn Julia begehrt wird, dann deshalb, weil sie es akzeptiert hat. Die einzigen Blicke, die sie ertragen kann, sind die von Kais und Ophélie. Den Rest der Zeit kämpft Julia unermüdlich gegen alle Formen der Ausbeutung, Unterdrückung, Fremdheit oder fehlgeleitetes Verlangen.

Ich habe das Gefühl, eines der großen Themen des Films ist Julias Körper. Es ist ein Körper, der mit anderen Körpern kämpft, die nicht so sind wie er. In **RODEO** geht es um eine Figur, die versucht, ihren Platz in dieser traurigen Welt zu finden. Sie ist auf der Suche nach einem Motor, einer Daseinsberechtigung. Diesen Motor findet sie in ihrem Bike, aber auch in einem Raub, den sie nur der Anerkennung wegen begeht.

Es gibt zwei Liebesgeschichten in diesem Film, die parallel zu einander verlaufen. Welche ist denn die echte Liebe?

Julia ist eine Frau, also erwartet man zwangsläufig, dass sie in der Lage ist, einen Körper zu begehren, genauer gesagt einen männlichen. Aber man merkt, dass sie vielleicht tatsächlich eine Frau begehren kann. Die Tatsache, dass sie nicht konkret auf diese beiden Formen des Begehrens reagiert, erlaubt das Stereotyp aufzulösen. Die Erwartungshaltung ist eine Form des Stereotyps. Es ist notwendig, Erwartungen zu durchkreuzen, Überraschungen zu schaffen, das Unbewusste des Zuschauers zu stören.

Ich stelle fest, dass die Leute oft über **RODEO** sagen, dass er dem Zuschauer das Gefühl gibt, in alle Richtungen geschüttelt zu werden wie in einer Waschmaschine. Wir haben den Film als eine diskontinuierliche Linie angelegt, mit seinen Abzweigungen, seinen Haarnadelkurven und seinen U-Turns. Die Geschichte besteht aus Brüchen, aus Kontrasten. Einige Szenen enthalten „Jump Cuts“. Es gibt große Ellipsen. Das gibt einen Effekt von Geschwindigkeit, Instabilität, Prekarität, Nervosität. Mir gefällt, dass wir mitgenommen werden und in alle Richtungen geschüttelt werden wie in einem Karussell. Wir werden mitgerissen in dieser Lust am Leben.

Wir haben den Film wie einen Kriegsfilm geschnitten, ohne Pause, ohne dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, sich auszuruhen. Seit *Headshot* (ein Dokumentarfilm, den ich gemeinsam mit Antonia Buresi geschrieben habe) habe ich mich von diesem Satz von Edouard Glissant leiten lassen: „Wir verstehen die Welt besser, wenn wir mit ihr zittern. Denn die Welt zittert in alle Richtungen.“ Wir müssen mit der Figur der Julia zittern, um sie zu verstehen. In diesem verrückten und beklemmenden Labyrinth, ist es diese Begegnung mit Julia, die den Faden der diskontinuierlichen Erzählung in Gang hält. Ich wollte, dass wir mit ihr verbunden sind, dass wir sie nie verlassen. So entsteht eine sehr konkrete Beziehung zu dieser Figur, mit ihrer Rätselhaftigkeit. Am Anfang sehen wir sie als einen unveränderlichen Block der Wut, der sich aber formt und verfeinert, als sie sich dem Blick von Kais und Ophélie öffnet.

Wie haben Sie mit dem restlichen Cast zusammengearbeitet, die alle die größtenteils keine Profis sind?

Wir haben die Besetzung zusammen mit Julie Allione, der Casting-Direktorin, ausgewählt. Es war eine spannende Aufgabe, das Team zu formen. Vor den Dreharbeiten haben wir uns für zehn Tage nach Nordfrankreich zurückgezogen, um mit Antonia, Yanis und Julie zu proben. Julie hat eine besondere Beziehung zu ihrem Körper. Sie hat eine sehr geringe Energie, fast das Gegenteil der Hauptfigur. Es war notwendig, ihn auf Julias Wut vorzubereiten. Julie straffte ihren Körper. Sie trainierte, aufrecht zu stehen, wie Julia zu gehen, zu schreien, ohne ihre Stimme zu beschädigen. Zu dieser Zeit entstand ein sehr starkes Vertrauensverhältnis.

Dann war da noch die Arbeit mit der großen Gruppe. Wir haben viel vor den Dreharbeiten geübt. Während der Improvisationsübungen haben die Schauspieler jeweils sich und ihre fiktive Figur kennengelernt. Es war toll zu sehen, wie sie ständig im Dialog mit ihnen standen. Die Fiktion formte sie, aber sie ließen sich auch von intimen Dingen ihrer Selbst formen. Das war diese Chemie, die ich filmen wollte. Meine Regieführung drehte sich komplett um sie. Es ist die Energie

der Figuren, die mir die Richtung vorgibt. Ich bin da als Anführerin, als Katalysator, der die Energie lenkt, konzentriert oder zerstreut. Es ist ein freies, gemeinsames, kollektives Spiel, bei dem jeder die Verantwortung für seine Figur trägt. Die Figuren in meinem Film sind potentielle Subjekte, die mit ihren eigenen Problemen kämpfen, mit ihrer eigenen Beziehung zur Realität.

Zum Beispiel ist die Szene, in der Julia mit dem ersten großen gestohlenen Motorrad zurückkommt, der Moment, in dem wir erkennen, dass sie die etablierte Ordnung in der Werkstatt durcheinander bringt. Jeder Fahrer hat eine eigene Reaktion auf das, was passiert. Die Figur des Mous, gespielt von Ahmed Hamdi, ist Julia gleichzeitig nahe und vertraut, und gleichzeitig nennt er sie einen „charo de cité“, einen Dieb. Er verkörpert, wie ambivalent Faszination sein kann. Er misstraut Julia, aber er bewundert sie. Er ist der erste, der sie unterstützt, als sie zum ersten Mal die Garage betritt. Seine Reaktion gefällt mir sehr gut, sie ist sehr verstörend, feministisch und sexistisch zugleich. Ich wollte diese Komplexität einfangen.

Gestern habe ich mit Ihnen über die Authentizität der Dialoge gesprochen. Wie ist das gelungen?

Es ist die Realitätsnähe der Darsteller, ihr Engagement für das Spiel. Sie haben ihr Bestes gegeben. Sie haben viel zugehört, wir haben viel geprobt und vor allem fühlten sich alle frei. Bei den Gruppenszenen kam es vor allem auf ihre Energie an. Es war manchmal sehr anstrengend, sie hervorzubringen. Die Wahrheit des Schauspiels musste vor allem anderen Vorrang haben. Bei den Garagenszenen mit der „B-more“-Crew wollte ich unbedingt, dass sie sich den Ort so weit aneignen, dass sie ihn auswendig kennen, so dass die Filmcrew fast zu zahlreich war. Wir haben viel und kontinuierlich gedreht, so dass wir nie die Energie verloren haben. Ich liebe es, so zu arbeiten, Master zu machen, die sehr lang sind, wie Tunnel, in denen wir die ganze Sequenz von A bis Z durchspielen. So entschieden wir uns zum Beispiel, Julia in einer Nahaufnahme zu folgen. Wir folgen ihr dann in all ihren Bewegungen, dann machen wir das Gleiche mit den anderen Figuren, wir multiplizieren die Blickwinkel. Beim Schnitt war das gesammelte Material sehr umfangreich, aber von einer unglaublichen Dichte. Das wirklich Tolle an dieser Methode ist, dass wir sehr schnell nah an der Wahrheit sind, an der Einfachheit, es ist wie eine Partitur, die wir nach und nach anpassen.

Von dem Moment an, als wir „Action“ sagten, lebten die Figuren die Szene zwanzig Minuten lang. Die Figur der Julia hat sich im Lauf der Dreharbeiten mehr und mehr entwickelt. Wir haben fast die Reihe nach gedreht. Die erste Szene des Films ist die erste Szene, die wir gedreht haben. Wir waren beide gerade erst angekommen, wir kannten das Team nicht. Am Anfang versuchen wir dieser kleinen Figur zu folgen, die vor Wut aufflackert.

Ich habe Raphaël Vandenbussche, dem Kameramann des Films, immer gesagt, dass wir mit Julia wie mit einer Nabelschnur verbunden sein müssen. Bei den Fahrsequenzen haben wir sie frei gelassen, es war nicht choreografiert. Wir organisierten eine Veranstaltung namens Rasso und brachten eine Menge Statisten aus Paris und Bordeaux. Die Schauspieler im Film fahren alle auf unterschiedliche Art und Weise. Das Komplizierteste ist zu wissen, wie man sein Gewicht verlagert. Man ist immer auf der Kippe, es basiert alles auf Vertrauen.

Der Dreh einer Szene ist dann erfolgreich, wenn er über das hinausgeht, was geschrieben steht. Außerdem ist das Drehbuch ein oft steifes und strenges Dokument, das sehr wenig Kreativität hervorruft. Ich habe ihnen nie etwas zum Lesen gegeben. Ich zog es vor, dass sie ihrer Fantasie freien Lauf ließen, und sich nie auf eine vorgefasste Meinung über den Film festlegen. Was ich oft gemacht habe, war, sie während der Tests zusammenzubringen, um Szenen rund um den Film zu improvisieren, die nicht im Drehbuch stehen. Ich habe ihnen die Geschichte des Films immer wieder erzählt, auf verschiedene Weise. Ich hatte den Eindruck, dass sie den Film so viel besser aufgenommen haben. Es erlaubt uns auch, das Skript nicht zu etwas Unantastbarem zu machen. Es ist nicht länger ein Dokument, dem man folgen muss.

Sie sind mittendrin in dieser Realität, aber es gibt auch surreale Elemente wie Julias magisches Desinfektionsmittel. Was macht sie überhaupt damit?

Es ist Salbei, um ihren Körper zu reinigen. Diese esoterische Beziehung kommt von meinem tiefen Glauben an die Macht der Energien, Träume, Zeichen und Symbole. Dieses Thema ist auch ein Erbe eines Film namens „Ça brûle“, den ich allein beleuchtet, gerahmt und geschnitten habe. Es ist ein sehr einzigartiges Objekt, das ich sehr liebe und das mich weiterhin inspiriert und mich im Leben begleitet. Der Film ist ein Dokumentar- und Spielfilm und erzählt die Geschichte von der Begegnung zwischen einem Jungen, Khalillou, und einer Frau, Samaya. Dieser Film war der Ursprung für die Traum-Ebene von **RODEO**.

Es ist lustig, dass Sie über Immaterialität sprechen, denn Ihr Film hat etwas, das sehr im Materiellen verankert ist, im Prosaischen, es gibt Kies, Metall, Funken. Es gibt eine gewisse Härte des Materials, es ist ein rauer Film, in dem es viele Objekte gibt, Rennen, Spielzeug, das Motorrad.

Ja, es gibt eine Form von Dichte, deshalb spreche ich von „Übernatürlichkeit“. Die Nähe zum Material durch die Nahaufnahme, meine Besessenheit von Objekten, signifikanten Details und Symbolen verdichtet den Blickwinkel, poetisiert ihn. Ich glaube, dass die Einzigartigkeit von **RODEO** in seiner eigenen Mythologie liegt, seiner Struktur, die für mich wie eine Schicht von Signifikanten ist. Wenn man einen Film aufbaut, indem man das Drehbuch schreibt und es dann überarbeitet, gibt es den bewussten und rationalen Teil der Geschichte, aber es gibt auch ihre tiefere und unbewusste Dimension. Diese ist für mich der wichtigste Teil, der auch am schwierigsten zu bewerkstelligen ist. Die Arbeit im Schnitt und beim Abmischen, ermöglicht es, tiefer in diese imaginäre und unbewusste Dimension einzudringen. Die Arbeit rund um den Klang erlaubt uns das Spiel mit dem Immateriellen, dem Flüchtigen, mit dem, was auftaucht, aber nicht gesehen wird. Mit Ton zu arbeiten, bedeutet, von Energien heimgesucht zu werden, von Motiven, der Mystik des Films. Die Lust am Leben, am Tod, Julias Träume, das Erscheinen von Abra.

Die Kraft der übernatürlichen Elemente ist allgegenwärtig. Im Ton wird Abra materialisiert durch den Wind der Geschwindigkeit, der Luftstrom, der gegen das Garagentor klopft, durch die Blätter des Ventilators, dann durch den Hubschrauber, den wir in den Träumen hören... Auch das Feuer ist ein reales Motiv, das wir durch Klang zum Leben erwecken. Es unterstreicht auf konkrete Weise Julias Wunsch nach Anerkennung. Ihre Flügel brennen, um zu leuchten, um die Nacht zu erhellen.

Können Sie uns etwas zum Einsatz der Musik sagen?

Es ist das erste Mal, dass ich so viel Musik in einem meiner Filme einsetze, ich wusste nicht, was ich verwenden sollte. Man hat mir eine Menge Alben zum Anhören gegeben, aber ich mochte sie nicht, sie waren zu akademisch oder vorhersehbar. Dann war da dieser Typ namens Kelman Duran, er kommt aus Los Angeles und ist dominikanischer Herkunft. Er ist Musikproduzent und sein Ding ist es, Reggaeton-Samples zu nehmen und er verwandelt den Sound, er verzerrt ihn komplett. Er schleift, er loopt sie endlos, so dass es seltsam wird. Das ist Post-Reggaeton die ursprünglich eine festliche, tanzbare Musik ist. Er verlangsamt bestimmte Abschnitte, raut den Rhythmus ein wenig auf, schafft Pausen, Schleifen. Es entstehen völlig melancholische, metallische Stücke. Was er für den Film gemacht hat, ist perfekt.

Sie sind sehr aufmerksam in Bezug auf Fragen der Sprache, Benennung, Worte. Wie ist der Filmtitel RODEO zustande gekommen?

Rodeo ist ein Begriff für das Leben auf dem Motorrad, der in den Vereinigten Staaten sehr akzeptiert und keineswegs abwertend ist, während er in Frankreich sehr negativ konnotiert ist wegen reaktionärer Journalisten und Politiker, die dieses Wort benutzen, um diese Praxis des „Cross-Bitumen“ als eine Form der Kriminalität zu bezeichnen. Ich wollte vermeiden, einen scharfen Akzent auf das e von Rodeo zu setzen direkt und mich so direkt auf die amerikanische Sprache zu beziehen. Es ist eine Möglichkeit der Wiederaneignung dieses Begriffs. Einmal wollte ich den Titel ändern, aber die Biker haben es mir verboten. Ich wollte den Film „La Dalle“ nennen, wie Hunger, wie ein Grabstein, wie unbändiges Verlangen. Rodeo ist gut, es ist Bewegung. Rodeo

ist auch ein Kampf – ein Kampf, um durchzuhalten und um nicht von der Leinwand verdrängt zu werden.

Gibt es Filme, die Ihr Schreiben beeinflusst haben?

Ich hatte mehrere Filmfreunde, die das Schreiben von **RODEO** begleitet haben, und in denen viel von Wut die Rede ist... „...denn sie wissen nicht, was sie tun“ mit James Dean oder „Lärm und Wut“. Letzterer ist ein großartiger Film. Ich mag seine Brutalität, seine immense Poesie, seine traumhafte Kraft. Ich habe das Gefühl, dass ich die Gewalt jeder Figur verstehe. An das Licht der Traumsequenzen zu denken, Raphael Vandenbussche (mein Kameramann) und ich waren sehr inspiriert von den Traumszenen mit der Erscheinung der Frau und dem Vogel. Die Figur der Julia ist sehr stark von den paranoiden Figuren dieses Kinos inspiriert. Ich bin fasziniert von unsympathischen, drogensüchtigen Figuren, die sich in einer manchmal selbstzerstörerischen existenziellen Krise befinden.