



FESTIVAL DE CANNES  
SÉLECTION OFFICIELLE 2026  
UN CERTAIN REGARD

# I'LL BE GONE IN JUNE

Un film écrit et réalisé par  
**KATHARINA RIVILIS**



FESTIVAL DE CANNES  
SÉLECTION OFFICIELLE 2026  
UN CERTAIN REGARD

# I'LL BE GONE IN JUNE

Un film écrit et réalisé par  
**KATHARINA RIVILIS**

ALLEMAGNE - SUISSE - ETATS-UNIS | COULEUR | FORMAT 1:1:85 | SON 5.1 | 122 MIN  
ANGLAIS - ALLEMAND

**PROJECTION À CANNES**  
**DIMANCHE 17 MAI À 14H**  
**EN SALLE DEBUSSY**

RELATIONS PRESSE  
STÉPHANE RIBOLA  
STEPHANE.RIBOLA@GMAIL.COM  
06 11 73 44 06

ETIENNE LERBRET  
ETIENNELERBRET@ORANGE.FR  
06 60 97 34 45

DISTRIBUTION  
**NOUR**  
FILMS  
CONTACT@NOURFILMS.COM  
01 83 81 14 94

f/nourfilmscinema   t/nourfilms   @nour\_films   nourfilms.com  
Matériel presse disponible sur [www.nourfilms.com](http://www.nourfilms.com)

# SYNOPSIS

Une étudiante allemande débarque dans le désert du Nouveau-Mexique pour une année d'échange. Elle pensait trouver l'Amérique de ses rêves. Elle découvre un pays inquiet, un amour fragile, et cette vérité que chaque génération finit par rencontrer : le monde que l'on nous promet n'est jamais celui que l'on trouve.

# ENTRETIEN AVEC LA RÉALISATRICE

Katharina Rivilis

*C'est votre premier film. Comment avez-vous fini par tourner votre premier film à Las Cruces, au Mexique ?*

Pour mener ce film à bien, il m'a fallu six années de travail acharné et de persévérance, ainsi que l'aide de nombreuses personnes.

Ayant séjourné à Las Cruces en tant qu'étudiante en échange, ce lieu m'a naturellement inspiré au moment d'écrire le scénario. Au départ, je n'envisageais pas forcément d'y tourner mais lorsque nous avons cherché quels États américains offraient les meilleures conditions, nous avons réalisé que le Nouveau-Mexique était le lieu le plus propice.

Il s'avère que tout ce que j'avais en tête en écrivant le scénario, s'y trouvait. Restait à vérifier s'il était possible de tourner un film situé en 2001 avec notre budget. L'État regorgeait de suffisamment de lieux intemporels pour le rendre possible.

Mon séjour à Las Cruces en tant qu'étudiante a été un atout considérable. Non seulement parce que je connaissais bien la région, mais aussi parce que j'avais encore de nombreuses relations dans la communauté locale depuis cette époque. Ils nous ont aidés pour tout : des maisons aux voitures, en passant par des conseils sur les lieux de tournage ou des gens intéressants à rencontrer.

Nous avons tourné 50 jours, ce qui est très long. Surtout avec un budget de premier film et si loin de chez soi. Mais dès le départ, je savais qu'avec mes conditions : travailler avec de jeunes acteurs non-professionnels, dans des décors naturels, avec une petite équipe, j'aurais besoin de ce temps sur le plateau pour créer le cinéma que j'avais en tête. Le temps était absolument fondamental. Par chance, j'avais de formidables producteurs qui l'avaient compris et qui m'ont soutenue, aidant ce plan un peu fou à se concrétiser.

*Le film est marqué par vos expériences. Quelle est la part autobiographique dans le film ?*

C'est de mes souvenirs d'étudiante en échange en 2001 qu'est né le projet. Une année d'échange c'est une expérience si importante et transformatrice. À mon retour, on me demandait comment c'était, mais je manquais toujours de mots. Ce film est une réponse tardive, et même s'il s'agit d'une fiction, le noyau émotionnel, lui, m'est bien familier.

Deux choses m'ont poussée à replonger dans ces souvenirs :

Une amie, chargée de rédiger un guide de voyage sur le Nouveau-Mexique, m'a proposé de l'accompagner comme conductrice. J'ai passé trois semaines à sillonner tout le Nouveau-Mexique. C'était la première fois que je revenais depuis 2002. J'ai retrouvé ma famille d'accueil et des amis.

J'ai eu des nouvelles des gens rencontrés lors de mon année d'échange. Ces personnes gardaient un souvenir fort et inoubliable de l'adolescente que j'étais.

Puis, bloquée par la pandémie à Berlin, j'ai écrit les premières idées du scénario. Durant cette période, j'ai ressorti de vieilles photos, des lettres, un annuaire scolaire, et demandé à mon amie allemande d'échange des cassettes VHS qu'elle avait filmées de notre séjour en 2001 à Las Cruces. C'était comme remonter le temps.

Je me souvenais des raisons pour lesquelles je voulais quitter l'Allemagne à cet âge : l'image que j'avais des États-Unis était façonnée par la culture pop, la musique, la télévision... La réalité était autre, marquée par le 11 septembre.

L'histoire est très vite devenue celle de Franny : un mélange de mon propre passé, d'idées fictives et d'histoires que des gens m'ont partagé au fil des années sur leurs expériences d'échange aux États-Unis.

La particularité des rencontres pendant un échange c'est qu'elles ont une date d'expiration. Cela n'empêche pas de tisser des liens forts. Ce qui compte, c'est la façon dont Franny utilise ce temps limité et ce que cela signifie pour elle, mais aussi pour les gens qui l'entourent.

*Comment présenteriez-vous ce lieu singulier, Las Cruces, à ceux qui ne le connaissent pas encore ?*

Las Cruces est un joyau caché au cœur du désert, près du Mexique. La ville possède une scène artistique et musicale très vivante. Le climat est extrême pendant l'été : des journées très chaudes et des nuits froides.

Il y a quelque chose de magique dans la lumière et la nature de cette région du Nouveau-Mexique. De nombreux artistes s'y sont installés comme Georgia O'Keeffe ou Ansel Adams. Les levers et couchers de soleil sur les montagnes Organ sont incroyables. Il fait parfois si chaud qu'on observe un phénomène appelé "Virga" : on peut voir un nuage de pluie au-dessus de la ville mais la pluie n'atteint jamais le sol. Elle s'évapore avant de toucher terre.

Las Cruces se trouve sur l'ancien "Camino Real" espagnol et possède une longue histoire de colonisation espagnole, puis une histoire liée au Far West. Billy the Kid y fut emprisonné. Elle est aussi étroitement liée à l'histoire militaire et spatiale. Tandis qu'El Paso, non loin de là, abrite la plus grande base de l'armée américaine "Fort Bliss", une grande base de l'armée de l'air, Holloman, se trouve également près de Las Cruces, de même que le site de Trinity, lieu du tout premier essai nucléaire.

Le White Sands Missile Range, qui entoure le parc national où nous avons tourné, est une base américaine de lancement de missiles. On y trouve un ancien site de lancement où Wernher von Braun et les scientifiques allemands spécialisés dans les fusées ont effectué des tests après la Seconde Guerre mondiale. Il arrive que le parc national soit évacué parce que des tests de missiles continuent. Las Cruces se trouve dans une zone proche de la frontière : des postes de contrôle supplémentaires sont présents sur toutes les routes menant vers le nord. En tant qu'allemande, mieux vaut avoir son passeport sur soi !

*À bien des égards, I'LL BE GONE IN JUNE est un film sur les étrangers, les outsiders. Qu'est ce qu'apporte un regard extérieur d'une étrangère au sujet ?*

En tant que cinéastes, nous nous retrouvons souvent dans la position de l'outsider qui observe le monde. Le public découvre cette partie du monde et cette époque à travers Franny, une étrangère. J'ai toujours aimé l'idée que la structure de son histoire ressemble à celle du Petit Prince, allant de rencontre en rencontre tout en révélant des aspects du monde. Elle y rencontre quelqu'un qui fait partie de ce milieu, mais qui est lui aussi un outsider d'une autre façon.

Pour moi, le regard de l'outsider se caractérise par une attention accrue, une perception de ce qui pourrait rester invisible. Dans un moment de choc et de traumatisme, on tend à se rapprocher de son groupe et à se méfier des étrangers. Je pense qu'il y a un parallèle entre la façon dont la famille se resserre quand le grand-père meurt, laissant Franny à l'écart, et dans la façon dont le pays s'est uni après le 11 septembre, laissant les étrangers à l'écart.

La plupart des étudiants en échange qui arrivent aux États-Unis n'y ont jamais mis les pieds. Comme moi, ils ont une image du pays influencée par la culture populaire, avec comme exemple New York ou la Californie. Or la majorité du pays est différente. Et presque personne ne passe son année d'échange à l'Upper East Side ou à Beverly Hills. La plupart vont dans une zone intermédiaire. Cela commence presque toujours par une confrontation brutale à la réalité, un choc, avant qu'une autre forme de relation ne s'installe.

Ce qui m'a le plus frappée, c'est ce sentiment d'isolement : l'immensité du paysage, et le sentiment que tout est relié par la distance, les routes, la nécessité de la voiture. Cela crée une fragilité particulière, comme si l'idée même de communauté était remise en question.

En même temps, j'ai découvert des structures de pouvoir qui m'étaient étrangères jusque-là. La présence de l'armée, les efforts de recrutement dans les écoles, la proximité de la police dans la vie quotidienne suggéraient un rapport à l'autorité et à la sécurité différent de celui dans lequel j'avais grandi en Allemagne.

La proximité de la frontière, près de Ciudad Juárez, ajoute une autre couche : ce sentiment d'un lieu façonné par le mouvement. Une division entre "ici" et "là-bas".

Je pense que le regard de l'outsider ne cherche ni à expliquer ni à juger, mais à faire apparaître les contradictions : l'ouverture du paysage et la tension sous-jacente, la liberté et un sentiment de contrôle. C'est dans cet entre-deux que le film trouve sa perspective.

*Qu'est-ce qui vous a particulièrement intéressée dans l'événement du 11 septembre ? Faites-vous un lien entre l'après-11-septembre et l'actualité ?*

Ce qui résonne fortement aujourd'hui avec le film, c'est le sentiment sous-jacent d'un monde en crise et d'une époque qui touche à sa fin. Le film fait écho au sentiment d'instabilité que beaucoup de gens éprouvent à cause de la menace de la guerre et l'impact durable de la pandémie. En ce sens, le film n'est pas ouvertement politique, mais il est profondément connecté à la réalité émotionnelle d'un

monde en crise.

Depuis que nous avons commencé à travailler sur ce film, chaque année des gens nous disent "il faut vous dépêcher de le sortir, il résonne si fort avec notre monde aujourd'hui". Je crois que c'est parce que c'est un film sur la relation que nous, Européens, entretenons avec les États-Unis, une relation si complexe et si déterminante dans tous les domaines : politique, société, culture.

Mon film ne parle pas des événements actuels, mais entre en résonance forte avec ce que nous voyons se passer aujourd'hui.

Je pense aussi que pour beaucoup de gens de ma génération et des générations précédentes, le 11 septembre est ancré dans la mémoire collective. Presque tout le monde l'ayant vécu peut vous dire exactement où il était, avec qui et dans quelle situation. Même si on ne savait pas exactement comment, chacun comprenait que cet événement allait changer le cours du monde. Ce qu'il a fait. Lors de mes recherches, j'ai lu quelque part que le 11 septembre pouvait être considéré comme le moment de transition entre le XXe et le XXIe siècle, ce que j'ai trouvé intéressant, même si personnellement je citerais plutôt la chute du mur de Berlin dans ce cas. Mais ces deux événements marquent peut-être les bornes d'entrée et de sortie d'une phase de transition.

Aujourd'hui, ce jour-là remonte à presque 25 ans, soit pratiquement une génération entière. Et les adolescents qui le regardaient à la télévision à l'époque, comme moi, commencent à être ceux en situation de pouvoir.

Il était fascinant de parler du 11 septembre avec des jeunes, comme mes acteurs, n'en ayant aucun souvenir propre. J'espère que le film pourra aussi servir à engager un dialogue entre générations sur la façon dont nous en sommes arrivés là aujourd'hui.

*Il y a une certaine liberté de ton dans le film. Comment avez-vous approfondi le développement de l'histoire, était-elle étroitement scriptée ou l'improvisation avait-elle sa place ?*

J'ai bien écrit un scénario, mais le niveau de détail variait selon les scènes. Certaines avaient des dialogues. D'autres décrivaient plutôt l'ambiance, l'atmosphère et ce que faisaient les personnages. Dans ces cas-là, je savais ce que la scène devait accomplir, mais les dialogues réels devaient être improvisés par les acteurs lors du tournage. Ce que les adolescents développent ainsi est bien plus intéressant et vivant que tout ce que j'aurais pu écrire en tant qu'autrice.

Je n'ai pas donné le scénario aux acteurs pendant le tournage. Je ne voulais pas qu'ils apprennent des répliques ou préparent des idées à l'avance. Ni qu'ils aient des attentes sur ce qu'ils devaient "jouer". En revanche, j'ai passé beaucoup de temps à leur expliquer leur rôle, leur arc narratif ou leurs rencontres dans le film. Nous répétons des moments liés à ce que je voulais capturer, mais pas directement les scènes elles-mêmes. Pour les scènes à dialogues plus longs ou les répliques clés, je leur donnais parfois le texte à lire une fois le matin du tournage, ou je leur fournissais une oreillette pour leur chuchoter des indications. Ces jeunes acteurs étaient simplement extraordinaires, et tout coulait de source. Une fois la scène bien établie, ils pouvaient mémoriser et reproduire des actions ou des dialogues comme de vrais pros.

***Pouvez-vous parler un peu de la nostalgie et du côté rétro du film ? Était-ce quelque chose que vous recherchez activement ?***

Le film reflète une époque où j'étais adolescente et où la plupart des gens qui y ont travaillé étaient jeunes. Je pense que l'adolescence est une période très particulière. C'est un moment où une grande diversité de possibles sommeille en chacun. Un temps avant les choix de vie décisifs, où tout semble encore ouvert, et où l'on se demande sans cesse qui l'on est, qui l'on deviendra et à quoi ressemblera sa vie. C'est un état vibrant et fragile qui ne dure qu'un temps très court. Parler d'une telle époque, plus tard dans la vie, fait naître une grande nostalgie.

Nous ne cherchions pas activement à créer un aspect rétro pour le film. Mais il se déroule bien sûr en 2001 et est donc "historique". Même si ce n'est qu'il y a 25 ans, il y a eu quelques changements très profonds dans notre vie quotidienne. Notamment l'omniprésence des téléphones et d'Internet. Les exclure d'un film a donc un effet très fort. Nous n'étions pas trop préoccupés par la précision historique. Mais nous avons essayé de travailler avec des lieux à l'aspect intemporel, des voitures plus anciennes. Franny porte certains de mes vieux vêtements de l'époque que j'avais encore en stock. Par ailleurs, la mode a décrit une sorte de boucle, alors pour les costumes nous avons simplement fouillé les placards de nos jeunes acteurs et choisi des pièces qui semblaient justes pour 2001.

Le mélange incorporant des images Mini DV filmées par Franny crée aussi un sentiment qui nous ramène aux années 90 ou au début des années 2000, et les inspirations d'images dont la cheffe opératrice Giulia Schelhas et moi avons parlées venaient de films plus anciens avec lesquels nous avons grandi et que nous aimions. Réunir tout cela est sans doute une recette pour la nostalgie et le sentiment rétro.

***Visuellement, comment avez-vous abordé le tournage du spectaculaire paysage désertique ? Qu'était-il important pour vous d'obtenir en termes d'image et de sensation du film ?***

Dès le début, la question était de savoir comment capturer l'immensité du désert tout en conservant un sentiment d'intimité avec Franny. Le Cinémascope est souvent le choix naturel pour ce type de paysage, mais nous avons décidé de ne pas l'utiliser. Nous avons opté pour le format 1,85:1, qui nous permettait de la contenir légèrement davantage dans le cadre, créant un sentiment d'être à la fois exposé et, en même temps, subtilement enfermé.

Dans le désert, les conditions de lumière sont très extrêmes. Nous avons testé l'Alexa 35 qui était excellente pour ces conditions. Mais en pleine journée, le soleil est si fort qu'il est difficile de filmer. Beaucoup de scènes ont été tournées soit tôt le matin, soit au soleil du soir. En milieu de journée, non seulement c'est difficile pour l'équipe, mais l'image en souffre aussi énormément.

Nous avons abordé le paysage presque comme un protagoniste à part entière. Sa lumière, ses textures, ses changements de couleur jouent tous dans le rythme émotionnel du film. Pour moi, le désert apporte un aspect tranquille, presque mystique, un sentiment de nostalgie, d'histoires et de présences stratifiées qui ne sont pas immédiatement visibles, combiné à une profonde solitude sous un ciel infini. Ce sentiment était au cœur de la manière de cadrer et de retranscrire l'espace. L'une des idées clés était

cette tonalité "bleue" sous-jacente, qui nous a amenées à tourner beaucoup de scènes en extérieur pendant l'heure bleue. Cela a donné au film une atmosphère très spécifique, mais cela signifiait aussi travailler dans des fenêtres de temps extrêmement limitées chaque jour, ce qui a influencé l'ensemble du processus de tournage.

Ce qui était important pour moi, c'est que la perception du paysage évolue avec Franny. Au début, il paraît distant, presque hostile, sec, étrié et inconnu. Mais progressivement, à mesure que sa perspective se transforme, le paysage s'ouvre, révélant plus de nuances, plus de couleurs et une sorte de beauté tranquille. La cinématographie suit cette transition émotionnelle plutôt que de présenter simplement le désert comme un décor statique.

***Vous avez mentionné les films au camescope de la protagoniste, pourquoi était-ce important pour votre histoire ?***

C'était une façon de donner à Franny, en tant que protagoniste, un moyen intime de montrer son monde, comme un journal vidéo de son expérience. Je voulais aussi l'utiliser comme un élément anarchique. Quelque chose qui pouvait rompre avec le style autrement très contrôlé du film et apporter une énergie adolescente à l'écran. Cela nous permettait de travailler avec une très petite équipe, parfois seulement une poignée de personnes, ce qui nous donnait une liberté et une immédiateté qui aurait été difficile à atteindre autrement. Nous pouvions bouger rapidement, utiliser la lumière disponible, et rester ouverts à l'improvisation. Cette spontanéité apporte une authenticité aux images qui se rapproche du documentaire.

En même temps, c'était un contraste assumé avec le langage cinématographique plus composé de l'Alexa 35. Les images en MiniDV introduisent une rupture de texture et de perspective, elles perturbent la continuité visuelle pour le personnage. Puisque Franny se filme elle-même, c'est devenu sa propre façon de voir et d'enregistrer, plus brute et moins médiatisée.

Une troisième raison est plus liée à la recherche. Mon amie Romy, que j'ai rencontrée lors de mon année d'échange à Las Cruces, avait des cassettes Mini DV qu'elle avait filmées durant notre séjour là-bas. C'était une inspiration majeure et un formidable moyen de replonger dans cette époque. J'ai été frappée par la puissance cinématographique de ce matériau et certaines scènes ont été directement inspirées de ses vieilles cassettes-souvenirs.

***La musique apporte aussi beaucoup de rythme et d'énergie au film. Parlez-nous de vos choix.***

Le film oscille entre différentes textures et ambiances, et la musique suit ce mouvement, rompant parfois avec le style. Il y a de la musique plus classiquement associée à l'Amérique, blues, rock, son classique des années 50, et une musique plus moderne issue de l'adolescence, plus grunge, punk, artisanale ou pop. Et la présence de chansons en espagnol reflète le tissu culturel de la région et sa forte influence hispanique. Peut-être aussi un sentiment de nostalgie pour quelque chose de l'autre côté. Nous nous sommes autorisées à naviguer entre ces différentes influences.

Plutôt que de travailler avec un seul compositeur, nous avons collaboré avec différents musiciens, souvent des personnes avec qui j'avais une relation personnelle. Steve Binetti a été un collaborateur clé. Je le connaissais de mon époque en tant qu'actrice à la Volksbühne de Berlin, où il a travaillé de nombreuses années comme compositeur. Il est originaire de Berlin-Est mais aime ce son du Sud-Ouest américain. J'adorais cette combinaison pour le film et la trouvais très appropriée. Il a composé ces éléments de guitare, façon singer-songwriter, mais aussi des pièces plus expérimentales qui capturent un sentiment de fragilité et d'ouverture. Une grande partie de l'atmosphère musicale du film vient de son travail.

Las Cruces a une vraie scène musicale et nous avons aussi travaillé étroitement avec des musiciens locaux du Nouveau-Mexique. Une grande partie de la musique du film a été enregistrée en direct. Cette immédiateté était importante, elle ancre le film dans une vraie communauté et lui confère une certaine rudesse. Surtout toutes les chansons qu'Elliott interprète, qui ont été développées avec des artistes locaux. Nous avons trouvé une merveilleuse musicienne suisse, vivant à Truth or Consequences, prénommée Eliane Bründler, qui a contribué des pièces musicales clés pour le groupe d'Elliott et pour la musique que Franny interprète dans le film, lorsqu'elle chante la reprise de la fin des années 90 par PJ Harvey de *Ballad of the Soldier's Wife* de Bertolt Brecht et Kurt Weill. La chanson apparaît sous une forme réinterprétée, reliant l'état intérieur de Franny à une couche historique et émotionnelle plus large. C'est une chanson pacifiste empreinte d'amertume sur la façon dont les dépouilles de la conquête envoyées à la maison ne compensent pas la destruction, le deuil et le vide moral de la guerre. Nous cherchions une chanson allemande qui ait aussi une version anglaise, et celle-ci convenait parfaitement.

***Comment avez-vous constitué ce casting de non-professionnels ? Comment avez-vous choisi votre actrice principale Naomi Cosma pour incarner Franny ?***

Avec ma directrice de casting Katrin, nous avons commencé à chercher en Allemagne de jeunes actrices, professionnelles et non professionnelles, pour le rôle principal. J'en ai vu plus de 3 000 sans trouver la bonne.

En cherchant des images d'ambiance, j'ai vu sur Facebook la photo d'une personne qui me semblait être une Franny parfaite. Mais c'était sur un blog de poésie au Mexique et je ne l'envisageais pas comme une option. Je croyais que c'était une vieille photo des années 90.

J'ai quand même contacté le photographe et à ma grande surprise, il m'a dit que c'était une jeune personne d'Allemagne, qui devait avoir 15 ans au moment de la photo, et que celle-ci n'avait que quelques années. Il m'a donné un nom : Naomi Cosma.

J'ai contacté Naomi via les réseaux sociaux, mais au départ, iel ne voulait pas venir à un casting. J'ai continué à chercher, et un an plus tard j'ai finalement réussi à convaincre Naomi de faire un casting

en ligne via Zoom, et iel m'a immédiatement époustouflée. J'ai ensuite réussi à convaincre Naomi de venir de Cologne à Berlin, et dès l'instant où je l'ai vu à travers la caméra, il était évident que c'était la bonne. Ce fut un long chemin, et au final, c'est un coup de chance d'avoir trouvé la Franny parfaite.

***La plupart des autres acteurs ont ensuite été castés localement. Comment décririez-vous la dynamique sur le plateau ? Y a-t-il eu des chocs culturels lors de la fabrication du film lui-même ?***

Grâce à mon court métrage *ARIANA FOREVER!*, où j'avais travaillé avec de grands groupes d'adolescents et des classes entières, je savais comment cela pouvait fonctionner et à quel point le casting était crucial. Rebecca Schulz, qui joue Ida dans *L'LL BE GONE IN JUNE*, était d'ailleurs la protagoniste de mon court métrage *ARIANA FOREVER!* quand elle était enfant. Pour trouver les seconds rôles, j'ai passé trois ans à auditionner des milliers d'adolescents locaux.

Le processus de casting a été très approfondi sur les lieux. Je me suis rendue dans presque tous les endroits où les jeunes de Las Cruces passent du temps : centres commerciaux, skateparks, matchs de football américain, patinoires à roulettes, écoles, marchés locaux. Nous avons aussi organisé des castings ouverts dans les lycées et conduit des auditions quotidiennes dans les bibliothèques publiques. Ce qui fut d'abord difficile, c'était d'instaurer la confiance, de convaincre les gens qu'il s'agissait d'un projet de film sérieux et de créer un espace où ils se sentent suffisamment à l'aise pour s'ouvrir. Le processus lui-même ressemblait moins à un casting traditionnel qu'à une façon d'apprendre à connaître la personne. Je commençais généralement par une simple conversation, posant trois questions ouvertes sur qui ils sont, ce dont ils rêvent, et ce qu'ils espèrent ou craignent dans la vie. Ce processus s'inspirait du film *Talking Heads* de Krzysztof Kieślowski.

Le processus est devenu une expérience en soi. Écouter autant d'histoires personnelles, sur des rêves, des luttes, des réalités du quotidien, était souvent très émouvant, parfois bouleversant. Cela a fondamentalement façonné le film. Des éléments de ces rencontres ont trouvé leur chemin dans l'écriture des personnages, leur conférant plus d'authenticité.

Au final, j'avais le sentiment de connaître des fragments de tant de vies dans ce lieu. Je croisais des gens du casting partout où j'allais : cela a créé une étrange intimité avec la ville.

Nous avons aussi tourné le film de manière intime. Nous avons amené un noyau de collaborateurs proches d'Europe, puis complété l'équipe localement aux États-Unis et au Mexique. Cela a créé un plateau avec un mélange de cultures et de langues à l'image du projet.

Au fil du temps, tout le monde est devenu très proche, presque comme une famille, ce qui renforce l'authenticité des relations dans le film. Notre plateau n'était pas strictement divisé entre acteurs et équipe technique. Certains tenaient des rôles devant la caméra comme acteurs tout en travaillant avec nous derrière la caméra, ce qui a conduit à un sentiment de grande communauté faisant ce film ensemble.

*Et comment Road Movies, la société de production de Wim Wenders, s'est-elle impliquée ? Le film rappelle par certains aspects les films de Wenders tournés aux États-Unis ou d'autres classiques des années 80 et 90, comment souhaitiez-vous vous distinguer avec votre propre style ?*

J'ai commencé à développer et à écrire le projet avec l'un de mes producteurs, Clemens Köstlin. Nous avons réfléchi à la façon dont nous pouvions réaliser ce film et quelle serait la bonne société pour nous aider. Road Movies nous est immédiatement venu à l'esprit. Nous ne connaissions pas Wim Wenders personnellement, mais nous connaissions Léa Germain, une productrice de la société. Je l'ai appelée et elle était immédiatement ouverte. C'était vraiment formidable que Léa et Wim aient eu une telle foi en un film de première réalisation, et je leur en suis extrêmement reconnaissante.

J'adore certains films de Wim, comme *Les Ailes du désir* ou *Jusqu'au bout du monde*. Je ne sais pas si je dois admettre cela ici, mais je n'avais pas vu *Paris, Texas* quand j'ai commencé à travailler sur le film. Quand nous avons commencé à collaborer, j'ai passé chaque soir à regarder les films de Wim dans l'ordre chronologique. C'était une expérience magnifique, et il était amusant de voir à quel point il avait tourné dans cette même région. Jamais à Las Cruces, mais dans la même zone entre Truth or Consequences, Nouveau-Mexique, et l'Ouest du Texas. Wim vivait aussi aux États-Unis au moment du 11 septembre et avait fait un film sur les suites immédiates de l'événement : *Land of Plenty*.

Wim est une légende absolue du cinéma et beaucoup de ses films sont des chefs-d'œuvre intemporels. Je n'oserais pas me comparer à lui. Mais ce qui est bien sûr très présent dans ses films comme dans le mien, c'est le regard de l'outsider qui cherche quelque chose et perçoit le monde avec une poésie. Je pense aussi que nous tirons beaucoup d'inspiration de la musique et de la littérature. En ce sens, il y a une parenté que j'aime.

Je suis heureuse qu'il y ait une sorte de filiation et de continuité entre mon film et ceux de Wim et de Road Movies. Mais je pense aussi que nous sommes différents en tant que cinéastes. Peut-être puis-je oser dire que je suis comme une version féminine et plus jeune de cette tradition ?

Une autre inspiration importante est *Gummo* d'Harmony Korine, pour sa façon de dépeindre une Amérique en marge des images cinématographiques plus familières : quelque chose de brut, fragmenté et rarement centré. Et *Stranger Than Paradise* de Jim Jarmusch m'a marqué pour son sentiment de dérive, cette idée d'un voyage sans résolution, où la destination devient sans importance. C'était proche de la façon dont je pensais à Franny : quelqu'un qui s'attend à une aventure mais qui rencontre quelque chose de bien plus calme et ambigu.

En même temps, je n'envisage pas le cinéma comme une imitation. Pour moi, le cinéma consiste à trouver une perspective qui me soit propre, quelque chose qui pousse au-delà des formes et des frontières établies plutôt que de les répéter. Ce qui m'intéressait ici, c'était moins un récit d'arrivée ou de transformation qu'un état de suspension : d'attente, de déplacement, d'appartenance incertaine. Même s'il peut y avoir des échos avec des films antérieurs, l'intention était de s'éloigner de la référence pour aller vers une façon de voir plus personnelle : une façon qui embrasse l'incertitude et résiste à l'idée d'un sens fixe ou d'une destination claire.



# KATHARINA RIVILIS

Katharina Rivilis a suivi une formation de comédienne à l'Université du cinéma et de la télévision « Konrad Wolf » de Potsdam-Babelsberg. Depuis lors, elle joue au théâtre, au cinéma et à la télévision, tant en Allemagne qu'à l'international.

Elle a ensuite étudié la réalisation cinématographique à l'Académie allemande du cinéma et de la télévision de Berlin (DFFB), où elle a signé les courts métrages *Ariana Forever!* et *Day X*. Ces deux films ont été sélectionnés dans de nombreux festivals internationaux et ont reçu plusieurs distinctions, Day X a notamment été nommé aux Student Academy Awards en 2021. Son court métrage *Rondo* (2022) a été présenté en première lors de la 72<sup>e</sup> Berlinale.

*I'll Be Gone In June* constitue son premier long métrage. Il s'inspire de son expérience en tant qu'étudiante en échange au Nouveau-Mexique.

# FILMOGRAPHIE

## 2022 - **RONDO**

Court-métrage

## 2019 - **DAY X**

Court-métrage

## 2015 - **ARIANA FOREVER!**

Court-métrage



# LISTE ARTISTIQUE

**Franny** NAOMI COSMA

**Elliott** DAVID FLORES

**Sam** BIANCA DUMAIS

**Ida** REBECCA SCHULZ

# LISTE TECHNIQUE

RÉALISATRICE ET SCÉNARISTE : **Katharina Rivilis**

DIRECTRICE DE LA PHOTOGRAPHIE : **Giulia Schelhas**

CHEFFE DÉCORATRICE : **Tatiana Bastos**

MONTEUSE : **Aurora Franco Vögeli**

COSTUMIER / COSTUMIÈRE : **Aidan Sever, Bianca Dumais**

DIRECTRICES DE CASTING : **Katrin Vorderwülbecke, Katharina Rivilis**

SON : **Felix Scherrer, Manu Gerber (mpse), Katharina Pfennich, Ansgar Frerich (bvft), Florian Beck**

MUSIQUE ORIGINALE : **Steve Binetti, Eliane Bründler**

PRODUCTION : **Road Movies**

COPRODUCTION : **Wolfskind Films, 8horses**

PRODUIT PAR : **Léa Germain, Wim Wenders, Clemens Köstlin, Katharina Rivilis**

COPRODUIT PAR : **Olga Lamontanara, Simon Jaquemet**

PRODUCTEURS / PRODUCTRICES : **Andrea Kuehnel, Vincent Savino**

EN ASSOCIATION AVEC : **DCM, filmscience, Simbelle Productions**

PRODUCTEURS EXÉCUTIFS : **Lauren Melinda, Helena Sardinha, Rafael Thomaseto, Neil Kopp, Anish Savjani**

VENDEUR INTERNATIONAL : **Luxbox**

DISTRIBUTION : **Nour Films**

PRESSE : **Stéphane Ribola et Etienne Lerbret**