

L'ATELIER DISTRIBUTION présente



LA TRAQUE DE MÉRAL

UN FILM DE
STIJN BOUMA

UN DES PLUS GROS SCANDALES
POLITIQUES DES PAYS-BAS

L'ATELIER
DISTRIBUTION

L'ATELIER DISTRIBUTION présente

LA TRAQUE DE MERAL

UN FILM DE
STIJN BOUMA

Pays-Bas

Format 2.00 | Son 5.1 | Durée 1H30

LE 11 MARS AU CINÉMA

DISTRIBUTION

L'ATELIER DISTRIBUTION

4 Av. du Général Leclerc,
92100 Boulogne-Billancourt
01.84.19.60.60
contact@latelierdistribution.fr

RELATIONS PRESSE

LE BUREAU DE FLORENCE

Florence Narozni & Mathis Elion
06.86.50.24.51
florence@lebureaudeflorence.fr
mathis@lebureaudeflorence.fr



Matériel presse téléchargeable sur www.latelierdistribution.fr





SYNOPSIS

Meral, une mère célibataire Néerlandaise d'origine turque, est accusée à tort de fraude fiscale et contrainte de rembourser 34 000 euros d'allocations familiales. Prise dans un engrenage administratif redoutable et traquée sans relâche par un enquêteur social, Meral va prendre une décision radicale pour sauver sa famille.

Inspiré de faits réels.

STIJN BOUMA

ENTRETIEN
AVEC LE RÉALISATEUR

Quelle a été l'origine du projet ?

Mon film s'inspire de la « Toeslagenaffaire », un scandale politique qui s'est développé progressivement à partir de 2010, lorsque le gouvernement néerlandais dirigé par Mark Rutte a commencé à durcir fortement le contrôle des prestations sociales, en particulier celles destinées aux familles avec enfants. Ces aides permettaient notamment de financer la garde d'enfants, très coûteuse aux Pays-Bas. Le scandale a éclaté publiquement vers 2019. Sous la pression de l'opinion et des révélations de la presse, le gouvernement Rutte III a finalement dû mettre un terme à ces pratiques et présenter sa démission collective.

Des équipes avaient été constituées pour traquer la fraude, et des algorithmes ont été mis en place afin d'identifier les bénéficiaires supposés frauduleux. À partir de là, les personnes désignées devaient rembourser l'intégralité des aides perçues. Or, dans les faits, il n'y avait quasiment aucune vérification. Un simple signalement informatique pouvait suffire à vous faire basculer dans la catégorie des fraudeurs, sans preuve, sans enquête réelle.



(© Aurélie Lamachère/Arras Film Festival)



Les conséquences étaient immédiates : obligation de rembourser toutes les prestations, perte de tout droit aux aides, et l'apparition de dettes massives auprès de l'administration fiscale. Il n'existait pratiquement aucun recours possible pour se défendre. Très vite, ces dettes ont entraîné une réaction en chaîne, caractérisées par des crises personnelles et familiales. C'est ce que nous avons cherché à montrer à travers ce film.

Comment les victimes ont-elles été dédommagées à la suite de cette affaire ?

L'opération d'indemnisation des victimes s'est transformée à son tour en une véritable machine bureaucratique tentaculaire. Au départ, on avait dit aux familles : « *Nous allons vous rembourser, sans exiger tous les justificatifs. Nous nous fonderons sur votre bonne foi. Vous devrez prouver certaines choses, et si*

notre système reconnaît que vous êtes bien une victime, vous recevrez l'argent. ». Mais la procédure a rapidement dégénéré en un processus lourd et complexe, avec de nouvelles règles et protocoles qui ont perduré plusieurs années. Tout a été rendu incroyablement compliqué, et revivre ces démarches a été éprouvant pour les victimes. Malgré leur innocence, elles devaient fournir à nouveau des preuves et documents déjà soumis. Cette répétition du processus constituait en soi une source de traumatisme. Aujourd'hui encore, l'opération d'indemnisation se poursuit, mais de nombreuses victimes rencontrent toujours des obstacles et font face à une certaine résistance administrative.

Vous avez consacré plusieurs documentaires à cette affaire. À quel moment avez-vous senti la nécessité de passer à la fiction ?

C'est assez drôle, parce qu'au départ, je voulais faire une fiction. Mais il m'a fallu du temps pour savoir comment m'y prendre. Je n'avais pas encore trouvé le bon angle pour aborder ce sujet. Puis, au fil des événements, une colère profonde s'est emparée de moi. Face à ce qui était en train de se dérouler, j'ai décidé de commencer par le documentaire. C'était une façon de réagir plus rapidement, presque dans l'urgence, à ce qui se passait.

Au cours de ce travail, j'ai rencontré de nombreuses victimes, entendu une multitude de récits. J'en ai tiré deux documentaires, et peu à peu, j'ai pris conscience que certaines histoires ne peuvent pas vraiment être racontées dans ce cadre-là. Elles appellent une autre forme, celle de la fiction. La fiction permet aussi, d'une certaine manière, de revenir en arrière, de se replonger dans le temps. Le documentaire, lui, consiste surtout à revenir sur des faits déjà advenus et à recueillir des témoignages. De plus, dans la fiction, le spectateur est placé au premier plan tandis que le récit se déploie comme des montagnes

russe. Il s'agit alors de l'installer au cœur de ce cauchemar kafkaïen, de lui faire éprouver l'aliénation de l'intérieur.

En quoi ce scandale vous a-t-il personnellement interpellé ?

Avant de me lancer dans le documentaire, je faisais plutôt de la fiction. J'ai étudié à Sarajevo, à l'école de cinéma créée par le cinéaste hongrois Béla Tarr. Je crois que, d'une certaine manière, j'ai toujours été attiré par le cinéma d'Europe de l'Est. Et d'une certaine façon, je pouvais m'identifier à cette lutte de l'individu face à l'État, à ce sentiment d'impuissance, d'être écrasé par l'injustice et le pouvoir. Je pense qu'inconsciemment c'est ce qui m'attirait dans les films que j'aimais, mais aussi dans la littérature et les autres arts auxquels je m'intéressais. À Sarajevo, la guerre était encore très présente. Il y avait une véritable lourdeur dans l'air, et, je me suis reconnu dans cette pesanteur. Je sentais qu'elle était porteuse de sens. Puis de retour aux Pays-Bas, il était difficile de retrouver cette





connexion, de sentir quel sujet avait vraiment de la valeur et une portée pour moi. En découvrant cette affaire politique, j'ai été frappé par la manière dont elle se racontait presque en images, à travers les scènes vécues par ces personnes, et par ses aspects kafkaïens. J'ai vu des familles contraintes de vendre leur maison, des couples demander le divorce, ou des automobilistes interceptés sur l'autoroute qui se faisaient saisir leur véhicule à cause de leurs dettes. Toutes ces situations ont immédiatement déclenché en moi un flot d'images, un mélange de curiosité, de révolte et d'indignation face à cette injustice.

Vous revendiquez l'influence de cinéastes comme Kieślowski et Bresson. En quoi ces références ont-elles nourri votre approche formelle et morale du film ?

Je crois que ce qui m'importait, ce n'était pas seulement de réaliser un film politiquement engagé ou militant, mais aussi de développer le côté humain, de montrer la détresse, les traumatismes, la méfiance et la paranoïa que ce scandale engendre.

C'est pour cela que j'ai pensé aux films de Kieślowski. Dans le *Décalogue*, par exemple, on voit les immeubles, les logements sociaux, des gens ordinaires y vivre, et en même temps, le cinéaste touche à quelque chose de poétique, à l'humanité. Cela est devenu pour moi une référence, un élément essentiel que je voulais intégrer dans mon film.

Quant à Bresson, il représente une influence majeure pour moi. J'ai toujours été très touché par ses films et j'y ai trouvé une forme de mystère, quelque chose que l'on ne peut pas

vraiment saisir, et pourtant profondément ancré dans la réalité, dans les gestes, les regards. Il n'y a pas de spectaculaire, pas de manipulation cinématographique ou de démonstration excessive. J'ai toujours été attiré par cette approche sobre, un peu distante, qui, paradoxalement, engage encore davantage le spectateur.

Votre mise en scène est resserrée, les couleurs ternes, la lumière basse. Comment ces choix visuels participent-ils à traduire l'enfermement administratif et psychologique de Meral ?

Nous avons conçu le film autour de deux univers. D'un côté, le monde bureaucratique : les guichets, les règles, les protocoles, les algorithmes. Cela nous a inspiré une atmosphère plutôt froide, avec des couleurs sobres et une sensation de distance. De l'autre, il y a les petits moments humains, les gestes simples, les relations chaleureuses entre les personnes. Nous voulions montrer cette dimension pour contrebalancer la douleur et le caractère tragique de l'histoire. Toutes les personnes dont j'ai entendu les récits se sentaient si seules et méfiantes. Pourtant parfois de petites lueurs d'humanité apparaissaient : un ami qui apporte de la nourriture, un geste de soutien... Cela ne résolvait pas leurs problèmes, mais ces instants avaient une valeur immense et un vrai sens pour elles. Le film cherche ainsi à faire sentir ce contraste entre la froideur des règles et du système face à la chaleur fragile des relations humaines, deux façons très différentes de vivre et de percevoir le monde.

Comment avez-vous choisi de rendre visible un racisme institutionnel qui ne s'exprime jamais frontalement, mais à travers des procédures, des chiffres et des décisions prétendument neutres ?

Nous avons écrit plusieurs versions du scénario. Dans les premières, tout était beaucoup plus explicite. Mais je préfère que les spectateurs lisent entre les lignes ce qui, selon moi, a plus d'impact. Au montage, j'ai eu le sentiment que quelque chose manquait. Nous avons donc choisi de réintroduire la scène où les enquêteurs sociaux se réunissent et parlent de leur travail. Elle permettait de faire apparaître l'idéologie à l'œuvre, ainsi

que la logique du bouc émissaire. Pour moi, cela fonctionne un peu comme certaines procédures policières : la culpabilité est posée d'emblée, et l'on cherche ensuite des éléments pour la confirmer, voire la fabriquer.

Vous choisissez de rester au plus près du point de vue de Meral mais à un certain moment, le film s'attache à celui de l'enquêteur social, traversé par un cas de conscience. Pourquoi avoir introduit ce changement de regard ?

Je voulais vraiment recréer ce sentiment d'impuissance, de ne pas savoir ce qui se passe. Pour cela, il m'a semblé important de me focaliser sur le point de vue de Meral. Mais à mi-parcours du film, j'ai introduit un nouveau point de vue, afin de montrer comment le système fonctionne et le fait que certaines personnes doutaient de ce qu'elles faisaient et se sentaient coupables. C'est quelque chose que j'ai découvert lors de mes recherches. Il y a eu des lanceurs d'alerte qui se sont opposés à leur environnement professionnel. Pour moi, il était donc essentiel de montrer ce dilemme entre suivre les protocoles et écouter sa conscience, et comment, dans notre monde moderne, ces deux exigences ne vont pas toujours de pair. Le point de vue dominant de Meral me permettait de suivre son parcours et sa tentative de survie. Et même si aux Pays-Bas les journaux en ont beaucoup parlé, j'avais l'impression que les victimes étaient largement ignorées. Les informations tournaient surtout autour des batailles judiciaires ou politiques mais l'impact humain, était quasiment absent. Beaucoup de spectateurs pensaient encore que les victimes avaient peut-être fait quelque chose de mal, comme si l'administration fiscale ne pouvait pas se tromper. C'était une forme de manipulation.

Votre film emprunte clairement aux codes du thriller avec sa tension, ses scènes de filature. Pourquoi avoir choisi ce registre pour raconter une violence administrative et sociale ?

Je pense que le thriller se rapproche le plus de l'expérience que vivaient les victimes, de la paranoïa qu'elles ressentaient, de cette peur qui grandissait en elles et de ce sentiment d'insécurité qui s'installait peu à peu dans leur quotidien. Par exemple,



la scène où Meral dépose ses enfants à l'école et qu'elle aperçoit la police, est inspirée d'un témoignage réel. Une des victimes m'avait raconté que lorsqu'elle conduisait avec ses enfants, elle leur disait de se coucher par terre. On voit ainsi comment cette paranoïa affecte les enfants, et plus largement, la perception qu'ils avaient du monde. J'ai donc pensé le film comme un thriller psychologique, un drame où l'on ressent cette tension intérieure et cette peur constante.

Comment avez-vous choisi l'actrice Dilan Yurdakul qui incarne Meral, et comment avez-vous travaillé ensemble pour construire son personnage très intérieur, souvent silencieux, mais constamment sous tension ?

Elle figurait parmi les actrices avec qui j'avais envie de travailler et s'est vite imposée à mon esprit. J'aime rencontrer les acteurs comme je rencontre des personnes, en dehors d'un casting formel. Je sais qu'ils savent jouer. Ce qui m'importe, c'est la qualité du lien, la possibilité d'un véritable espace de collaboration. Avec elle, le courant est passé immédiatement. Elle avait elle-même traversé des épreuves importantes, notamment liées à sa santé mentale, ce dont elle avait parlé publiquement. J'ai trouvé cette parole très forte. J'ai senti que ce vécu pouvait nourrir le personnage en profondeur. C'était un élément essentiel, quelque chose qui devait se sentir, presque se lire en elle, sans être jamais explicité. Je lui ai aussi présenté certains témoignages de victimes, et elle a mené ses propres recherches pour comprendre comment elles pensaient et agissaient.



Sur le plateau, je travaille de façon très intuitive. On en a beaucoup parlé avant, mais une fois sur place, je réagis à l'instant, en laissant la scène se construire. Parfois, je demandais des nuances plus discrètes, d'autres fois des variations dans le jeu. Pour le monologue dans la boulangerie, elle a traduit elle-même le texte en turc. Je l'ai encouragée à se l'approprier et à en faire son propre texte. Je me souviens très bien du moment juste avant l'action, après toutes les répétitions et la préparation technique. On s'est juste regardés, et j'ai pensé à toutes les histoires que j'avais entendues, à la manière dont ce monologue allait aussi donner la parole aux victimes. Cela m'a profondément ému. Je lui ai fait part de mon ressenti et lui ai dit quelque chose comme : « *Pense aux personnes que nous avons rencontrées, aux histoires que nous avons entendues, nous leur donnons la parole.* ».

Comment avez-vous élaboré le travail sur le son ?

J'aime beaucoup l'approche du son chez Bresson, et j'ai été inspiré par sa façon de penser. Il disait, si je me souviens bien, que le son ne doit pas toujours confirmer ce que l'image montre déjà. Il y a un va-et-vient entre l'attention que l'on porte à l'image et celle que l'on porte au son. Pour ma part, je le conçois un peu comme si l'on composait une partition pour tout le film, mais en utilisant principalement des sons naturels, ou des sons que l'on pourrait entendre dans l'environnement. On les place et on les utilise de manière à créer un rythme, une tension, tout en restant dans un registre naturel.

La fin du film reste ouverte, mais une voix hors champ semble venir condamner la tentative de fuite. Pourquoi ce choix, et que dit-il selon vous de l'impossibilité d'échapper au système ?

À l'origine, nous avions imaginé plusieurs fins, mais j'ai trouvé celle-ci plus puissante. Pour moi, la question de savoir si elle s'échappe ou non est moins importante que le fait qu'elle restera hantée par cette paranoïa, qu'elle devra littéralement se méfier peut-être pour le restant de ses jours. C'est exactement là que je voulais que le film se termine. Que la voix soit réelle

ou qu'elle ne l'entende que dans sa tête, l'essentiel reste ce sentiment de vigilance constante, de devoir toujours rester sur ses gardes.

Au-delà du cas néerlandais, le film interroge les dérives d'un modèle européen fondé sur le contrôle, la suspicion et l'automatisation. Pensez-vous que *La traque de Meral* soit avant tout un film politique ?

C'est ainsi que je l'ai conçu : en posant des questions sur l'aide sociale, sur le fait de savoir si nous aidons vraiment les personnes vulnérables, ou si notre méfiance à leur égard les enfonce encore davantage. Avec les nouvelles avancées technologiques et les possibilités accrues de surveillance, se pose aussi la question des limites. On peut lire cette histoire comme un signal d'alerte. Il faut réfléchir à la manière dont nous gérons ces situations, préserver une dimension humaine et aider réellement ces personnes, sans les accabler de suspicion.

STIJN BOUMA

Repéré à Cannes dans la compétition des courts métrages de la Cinéfondation en 2017, avec le court-métrage *Lejla*, le cinéaste néerlandais **Stijn Bouma** revient avec un premier long métrage de film de fiction ***La Traque de Meral***, nommé dans les catégories meilleur film et meilleure mise en scène aux **Golden Calves 2024** (les récompenses cinématographiques annuelles majeures aux Pays-Bas) et vainqueur du prix des Critiques au **25^e Arras Film Festival**.

FICHE

ARTISTIQUE & TECHNIQUE



Dilan Yurdakul _____ Meral Öztürk
Gijs Naber _____ Ron
Raymond Thiry _____ Derk Pont
Olga Zuiderhoek _____ Mevrouw Terpstra

SCÉNARIO _____ Stijn Bouma, Roelof Jan Minneboo
DIRECTEUR DE LA PHOTO _____ Mick van Dantzig
MONTAGE _____ Saskia Kievits
DÉCORS _____ Hanna van der Haar
COSTUMES _____ Akelei Loos
MUSIQUE _____ Minco Eggersman
PRODUCTEUR _____ Koji Nelissen, Derk-Jan Warrink
COPRODUCTEUR _____ Arnoud Bruinier
PRODUCTEUR EXÉCUTIF _____ Eva Schaaf
PRODUCTION _____ KeplerFilm, Evangelische Omroep (EO)

DISTRIBUTION FRANCE _____ L'atelier Distribution

LA TRAQUE DE MERAL

LE 11 MARS AU CINÉMA



4 avenue du Général Leclerc
92100 BOULOGNE-BILLANCOURT
01.84.19.60.60
contact@latelierdistribution.fr

