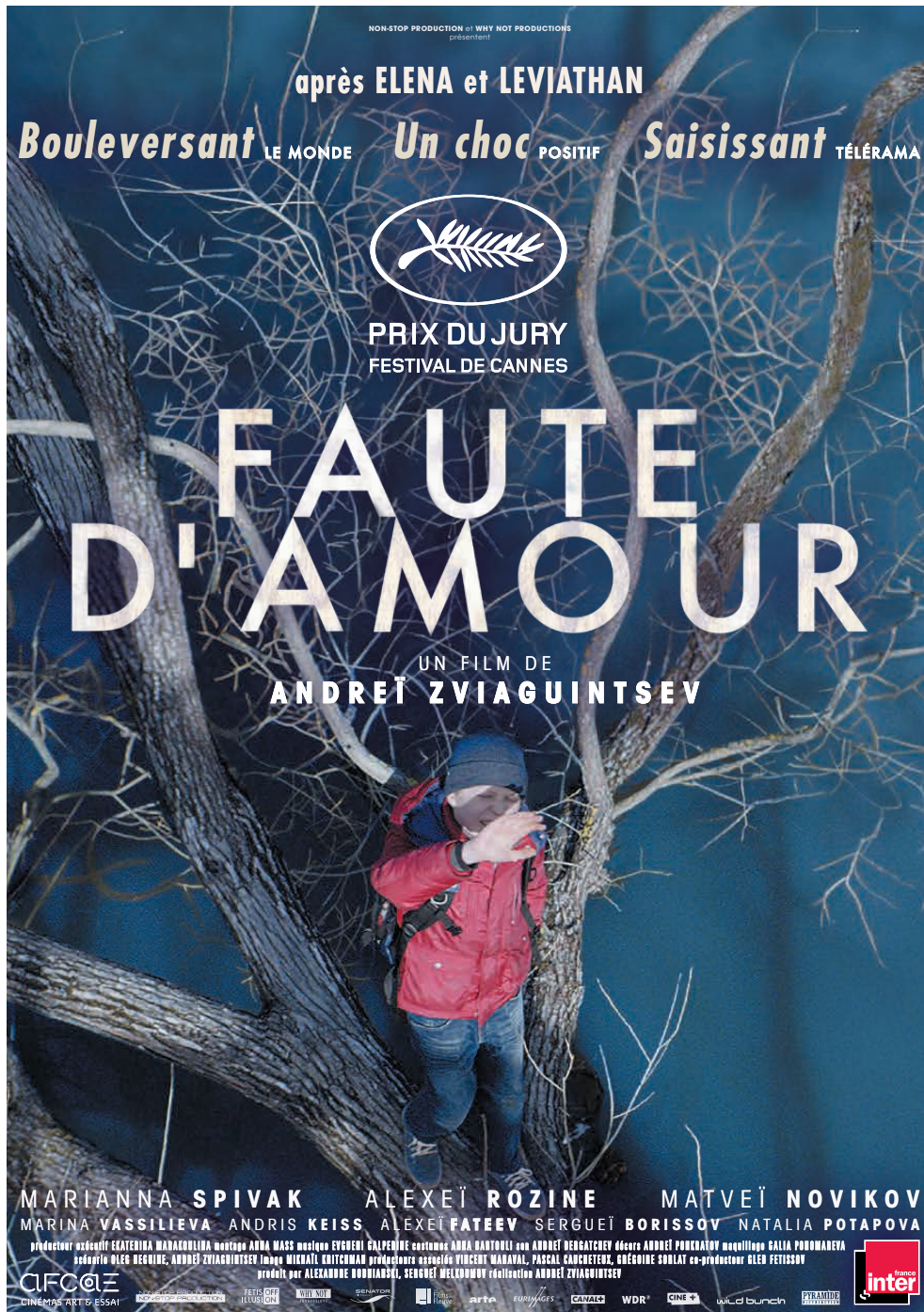


Faute d'amour

Un film d'Andrei Zviaguintsev



Date de sortie: le 20 septembre 2017

Compétition, Festival de Cannes 2017, Prix du Jury

Russie, France, Belgique, Allemagne, 2017, 127 min., couleur, DCP, langue: russe, s.-t.: fr.

Distribution: cineworx gmbh • +41 61 261 63 70 • info@cineworx.ch • www.cineworx.ch

Presse: Eric Bouzigon • eric@filmsuite.net • +41 79 320 63 82

Table des matières

Fiche artistique	2
Fiche technique	2
Synopsis	3
Notes d'intention	4
Entretien avec Andreï Zviaguintsev	5

Fiche artistique

Genia

Boris

Aliocha

Macha

Anton

Le coordinateur

Mariana Spivak

Alexeï Rozine

Matveï Novikov

Marina Vassilieva

Andris Keiss

Alexeï Fattev

Fiche technique

Réalisation

Scénario

Image

Décors

Costumes

Maquillage

Son

Montage

Musique

Une production

Andreï Zviaguintsev

Oleg Neguine, Andreï Zviaguintsev

Mikhaïl Kritchman

Andreï Ponkratov

Anna Bartouli

Galia Ponomareva

Andreï Dergatchev

Anna Mass

Evgueni Galperine

Non-Stop Production (Russie)

Why Not Productions (France)

Arte France Cinéma (France)

Les Films du Fleuve (Belgique)

Fetisoff Illusion (Russie)

Alexandre Rodnianski, Sergueï Melkoumov

Gleb Fetissov

Vincent Maraval, Pascal Caucheteux, Grégoire Sorlat

Ekaterina Marakoulina

Produit par

Coproduit par

Producteurs associés

Producteur exécutif

Synopsis

Boris et Zhenya sont en train de divorcer. Ils se disputent sans cesse et enchaînent les visites de leur appartement en vue de le vendre. Ils préparent déjà leur avenir respectif: Boris est en couple avec une jeune femme enceinte et Zhenya fréquente un homme aisé qui se montre prêt à l'épouser... Aucun des deux ne semble avoir d'intérêt pour Aliocha, leur fils de 12 ans. Jusqu'à ce qu'il disparaisse...

Le nouveau film du réalisateur russe Andreï Zviaguintsev («Le Retour», «Leviathan») a remporté le Prix du Jury au dernier festival de Cannes et se déploie comme un magnifique poème triste. Du grand cinéma russe!



Notes d'intention

J'aimerais pouvoir rapprocher FAUTE D'AMOUR de «Scènes de la vie conjugale» d'Ingmar Bergman, transplanté à une autre époque, interprété par des personnages différents: des citadins dépourvus de toute conscience d'eux-mêmes et de tout doute: un couple de la classe moyenne d'aujourd'hui.

Dégoûtés l'un de l'autre après plusieurs années de mariage, un homme et une femme sont en instance de divorce. Situation plutôt banale... Mais ils ont tous deux de nouveaux projets. Ils veulent tourner la page, débiter un nouveau chapitre de leurs vies avec de nouveaux partenaires et des émotions neuves qui les aideront à se sentir complets et pleins de promesses. Leur expérience passée les refroidit un peu mais ils demeurent confiants en l'avenir. Il ne leur reste plus qu'à se délester du poids qui fait barrage à leur bonheur: leur fils, Aliocha, un étranger qui devient une poupée de chiffon qu'ils se jettent respectivement à la face.

«Je vais changer, je ne vais pas répéter les mêmes erreurs qui m'ont amené à cette désillusion, ce sera comme une renaissance». Telles sont les pensées de ceux qui reportent sur les autres leurs propres fiascos. Au fond, la seule chose qu'on peut vraiment changer, c'est soi-même. A partir de là, le monde pourra s'éclairer d'une lueur nouvelle et peut-être seule une perte terrible peut nous permettre d'y parvenir.

Notre ère post-moderne est celle d'une société post-industrielle jonchée d'un flux constant d'informations captées par des individus très peu concernés par les autres, qui sont vus uniquement comme un moyen d'arriver à une fin. De nos jours, c'est chacun pour soi. La seule issue à cette indifférence est de se dédier aux autres, même à de parfaits inconnus, comme le coordinateur bénévole des recherches qui passe la ville au peigne fin à la recherche de cet enfant disparu, sans promesse de récompense, comme si c'était ça le vrai sens de la vie. Ce simple travail insuffle du sens à chacun de ses gestes. C'est le seul moyen de lutter contre le désordre du monde et sa déshumanisation.



Entretien avec Andreï Zviaguintsev

Alors même que vous tourniez «Leviathan», trois scénarios, que vous aviez coécrits avec Oleg Neguine, attendaient d'être mis en production. Comment se fait-il que vous vous soyez attelés à une autre histoire?

Les trois scénarios dont vous parlez trônent effectivement sur mon bureau ainsi que sur celui de mon producteur depuis de nombreuses années et attendent leur heure. Ce sont des scénarios dont les budgets sont extrêmement importants et il est très difficile de lever des fonds à la hauteur de nos besoins. Donc, après «Elena», j'ai décidé de faire un remake de «Scènes de la vie conjugale» d'Ingmar Bergman. Mon producteur, Alexandre Rodnianski, a tenté en vain d'en acquérir les droits. Mais cette idée d'un couple qui, après une douzaine d'années de vie commune, s'éloigne et finit par se fracasser et tomber dans un abîme, ne me quittait pas. Je voulais qu'on en reprenne la trame, qu'on revienne sur cette collision des personnes, mais en transposant l'histoire en Russie, en russe, avec des personnages bien russes, des réalités bien russes... Entretemps, j'ai donc tourné «Leviathan», puis, en juin 2015, mon coscénariste, Oleg Neguine, a fortuitement découvert l'existence du mouvement «Liza Alerte» créé en 2010, composé de volontaires bénévoles qui cherchent les personnes disparues de tous âges, des enfants aux seniors – ces derniers, parfois, sortent de chez eux, sont désorientés et se perdent. En 2016, «Liza Alerte» a été sollicitée pour retrouver 6150 personnes, dont 1015 enfants. C'était exactement ce que je cherchais, une interaction entre deux motivations qui nous animaient: l'explosion d'une famille et une histoire qui nous appartienne. Il fallait aller de l'avant, car on piétinait avec notre projet de remake comme avec nos projets à gros budget. Oleg a donc écrit un synopsis de deux pages, que j'ai transmis à Alexandre Rodnianski. Il a tout de suite dit banco et nous avons lancé la machine sur la base de ces deux pages. Le tournage a débuté le 5 septembre 2016.

Vous insistez beaucoup dans votre film sur cette association...

Il était important pour moi de souligner la manière dont travaillent ces volontaires – c'est pour cela que j'ai mis cette description, à la table, dans la bouche du chef de brigade. Ces gens font cela gratuitement – c'est une question de principe, ils ne veulent pas devenir une entreprise commerciale et n'acceptent que des dons en nature: véhicules, équipement, vêtements, torches, talkies, etc. L'organisation n'existe que depuis sept ans mais compte déjà plus d'un millier de volontaires rien qu'à Moscou. Sur les 6150 personnes disparues en 2016, «Liza Alerte» en a retrouvé 89%. Il arrive aussi qu'à l'inverse, ces volontaires trouvent des gens perdus et se mettent en quête de leurs familles.

Pourquoi avoir choisi Moscou comme cadre du film, alors même qu'on ne reconnaît pas la ville?

Pour une question de statut social: c'est une famille qui ne manque de rien, sans pour autant qu'elle soit riche. Genia gère un institut de beauté, Boris est commercial, ils vivent confortablement. Malgré ce confort, l'enfant fugue ou disparaît, ce qui renforce la dissonance. Au départ, on s'était imaginé tourner les extérieurs à Saint-Pétersbourg, mais Andreï Pankratov, mon chef-décorateur, a très vite trouvé ce ravin (Skhodnenski Kovch) en périphérie de Moscou. Moi, ce que je voulais, c'est que ce soit une grande métropole, peu m'importait que ce soit

Moscou ou Saint-Pétersbourg. Mais ce ravin avec la rivière en contrebas, cette forêt et les immeubles qui les entourent, m'ont paru parfaits. D'autant plus que les volontaires de «Liza Alerte» m'ont dit que les enfants étaient attirés par l'eau et souvent s'y noyaient. J'avais donc envie de montrer la sortie de l'école du garçon qui longe cette nature pour rentrer chez lui. Je me disais que cette coexistence des immeubles, de la vie citadine et de la nature jouerait un rôle et que le voir marcher seul avec cette forêt en arrière-plan aurait un impact sur le spectateur.

Pourquoi tournez-vous presque toujours vos intérieurs en studio?

Tourner dans de vrais intérieurs condamne le metteur en scène à se contenter de l'architecture du lieu et à faire avec. Tourner dans de vrais intérieurs, c'est partir de la réalité. Alors qu'en studio, on peut inventer l'espace, décider de son aménagement pour qu'il colle à la dramaturgie de l'histoire: on met en scène l'espace. On a procédé comme pour «Elena» où on avait aussi construit l'appartement en studio de manière à ce que la caméra puisse embrasser la totalité de l'espace d'emblée. Et, de plus, on accroche un «soleil» derrière la fenêtre et il luit durant les douze heures de tournage!

C'est la troisième fois que vous travaillez avec le comédien Alexeï Rozine...

Au début, je ne savais pas s'il correspondrait vraiment au profil que je recherchais. Il a donc passé des essais, au même titre que bon nombre d'autres acteurs, jusqu'à ce que je finisse par me dire qu'il saurait appréhender ce rôle, qu'il saurait être différent des personnages qu'il avait incarnés dans «Elena» et «Leviathan». J'aimais son côté passe-partout, sans prétention, son côté Russe moyen, ni beau ni laid, aux antipodes de l'amant héroïque: un citadin tout ce qu'il y a de plus ordinaire, avec une petite bedaine, qui s'ennuie avec les siens.

Et Marianna Spivak dont c'est le premier rôle au cinéma?

Marianna m'a été amenée par ma directrice de casting et c'est la toute première actrice que j'ai vue pour le rôle. Je ne la connaissais absolument pas. Elle n'avait jusqu'à présent joué qu'au théâtre et tourné dans des séries télé. J'ai vu, après elle, beaucoup d'actrices. Il m'a fallu beaucoup de temps pour en arriver à deux candidats sérieux pour le rôle de Boris et deux actrices pressenties pour celui de Genia. Si je me suis très vite décidé pour Alexeï Rozine, le choix pour Genia m'a plongé dans des affres terribles. Mais je ne regrette absolument pas la décision que j'ai prise.

Comment les avez-vous auditionnés?

On répète une scène comme si c'était du théâtre. On la filme mais, en fait, je ne regarde jamais ces essais sur un moniteur: je suis là quand ils jouent la scène. Celle que j'ai fait jouer aux acteurs est la scène du début dans la cuisine quand ils se disputent; celle pour les actrices est celle du lit quand elle déclare son amour à Anton. C'est une longue scène, elle dure plus de cinq minutes.

Et l'enfant?

L'enfant aussi a été long à trouver. J'ai dû en voir environ deux cent cinquante. J'ai lancé un casting à Moscou et à Saint-Pétersbourg. Je ne leur faisais pas répéter une scène, d'autant plus que l'enfant n'a quasiment pas de répliques. Je discutais avec eux. Lorsqu'il n'en restait plus que quelques-uns, je leur ai donné un exercice à faire: je leur disais de se mettre dans un coin et de

pleurer. Je leur ai demandé de penser à une chose très triste, la perte d'un être cher ou une situation qu'ils voudraient ne jamais vivre. C'est tout. Et Matveï Novikov s'en est tiré haut la main. Et c'est d'ailleurs comme ça que j'ai procédé pour tourner la scène où il est derrière la porte: Matveï ne connaissait pas du tout l'histoire et n'avait aucune idée de ce qui se passait dans la cuisine à ce moment-là. Je lui ai juste demandé de pleurer à chaudes larmes pendant quelques secondes, le temps que la caméra s'approche de lui, puis de se cacher le visage dans les mains. On a fait huit prises – je ne me souviens plus si j'ai gardé la cinquième ou la septième.

Pensez-vous que l'absence d'amour se transmette de génération en génération? L'image de la mère de Genia semble donner des clés sur le comportement de cette dernière.

Je sais que les psychiatres utilisent une expression: «le scénario qu'écrivent les parents à leurs enfants». Ils l'écrivent par leur seul comportement, leur seul rapport à la vie... On transfère sur soi le regard qu'ont porté nos parents sur celle-ci. Cela laisse des traces... Cependant, je ne veux pas me laisser entraîner à dire qu'on hérite de nos parents l'absence d'amour, fût-elle bien réelle. Je ne veux pas dire qu'on est dans la répétition permanente et que nos parents sont à l'origine de tous nos comportements: on ne peut pas toujours se référer à eux, l'homme est responsable de lui-même devant lui-même. Par ailleurs, dès lors que le pays où l'on vit n'est pas un pays libre, qu'on y étouffe, qu'on y est à l'étroit, qu'on ne donne pas aux gens la possibilité de se développer, de vivre paisiblement, confortablement, protégés par des lois, il va de soi que cela a un impact sur nos actes.

Que s'est-il donc passé dans la société russe pour qu'aujourd'hui y prédominent égoïsme et individualisme?

Je pense que le saut abrupt dans le capitalisme a rendu les gens différents: «l'autre» est devenu un ennemi, un concurrent. Il n'est plus un partenaire, un ami, un camarade. Nous ne sommes plus égaux. Cette concurrence est plus aiguë en Russie qu'en Occident, dans des pays tout aussi capitalistes. Je ne sais pas pourquoi nous sommes si différents de vous dans des contextes analogues.

Même si FAUTE D'AMOUR traite de sujets intimes et familiaux comme «Elena», «Le Retour» et «Le Bannissement», on y trouve aussi une dimension politique et sociale telle qu'on l'a découverte dans «Léviathan».

Sans doute qu'Oleg Neguine et moi avons mûri. Avant, je ne portais aucune attention à la politique et je n'ai jamais voté, car je n'ai jamais cru à cette mascarade dans notre contexte. Mais un jour, au milieu des années 2000, la politique a fait irruption dans nos maisons. L'injustice dans les grandes largeurs, les Pussy Riots, l'affaire Magnitsky... tout cela est entré dans nos vies quotidiennes: on le lit, on s'en imprègne, on est horrifié et on finit par plonger.

Vous montrez clairement dans FAUTE D'AMOUR la carence de l'État et le fait que la société, devant cette carence, décide de se prendre en mains et de chercher elle-même l'enfant. Est-ce là votre vision de l'État et de la société?

Il ne s'agit aucunement d'un appel révolutionnaire à s'unir, mais ce sont les signes de la prise de conscience de la société civile. Les gens savent que la police est indifférente face à ces disparitions. «Mon» policier est quelqu'un de particulièrement gentil: il donne des conseils utiles à

Genia, lui dit qu'ils ne feront rien eux-mêmes. En vérité, à de rares exceptions près, la police ne fait strictement rien: elle est là pour séparer le pouvoir des gens. Elle protège celui-là de ceux-ci.

La disparition de l'enfant change-t-elle, in fine, les parents?

Les spectateurs du film sont les seuls à avoir vu Aliocha en larmes derrière la porte. Les parents, eux, ne l'ont pas vu. Il n'y a donc aucune prise de conscience de leur part au moment de la disparition. Boris va même jusqu'à laisser entendre qu'il va se prendre une bonne raclée quand ils vont le retrouver. Il ne faut pas oublier qu'il ne se passe que 24 heures entre la disparition et la morgue. Ils sont juste sous le choc de la disparition. Donc, non, sur le moment, ils n'ont rien compris. À la morgue, ils sont saisis par un repentir tragique, mais ils ne reviennent pas sur leur relation à leur fils. Puis, on les retrouve quelques années plus tard. On peut voir que Boris n'a pas changé. Genia en revanche, semble avoir un peu vieilli, mais le couple qu'elle a reconstruit ne semble pas être plus heureux.

Propos recueillis et traduits du russe par Joël Chapron, Sotchi, 9 juin 2017

