



PRIX SPÉCIAL DU JURY
 FESTIVAL DE CANNES 2011 - UN CERTAIN REGARD



APRÈS
LE RETOUR
 LION D'OR
 VENISE 2003

PYRAMIDE PRÉSENTE

ELENA

LE NOUVEAU FILM DE **ANDREÏ ZVIAGUINTSEV**

NON STOP PRODUCTION PRÉSENTE «ELENA» AVEC NADEJDA MARKINA ANDREÏ SMIRNOV ELENA LIADOVA ALEXEÏ ROZINE
 SCÉNARIO OLEG NEGUINE ANDREÏ ZVIAGUINTSEV DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE MIKHAIL KRITCHMAN SON ANDREÏ DERGATCHEV
 CHEF DÉCORATEUR ANDREÏ PONKRATOV COSTUMES ANNA BARTOULI MAQUILLAGE GALIA PONOMAREVA MONTAGE ANNA MASS
 PRODUCTEUR EXECUTIF EKATERINA MARAKOULINA PRODUCTEURS ALEXANDRE RODNIANSKI ET SERGUEÏ MELKOUMOV
 RÉALISATEUR ANDREÏ ZVIAGUINTSEV VENTES ÉTRANGER PYRAMIDE INTERNATIONAL DISTRIBUTION PYRAMIDE
 WWW.PYRAMIDEFILMS.COM





PRIX SPÉCIAL DU JURY
FESTIVAL DE CANNES 2011 - UN CERTAIN REGARD



ELEMA

LE NOUVEAU FILM DE **ANDREÏ ZVIAGUINTSEV**
AVEC NADEJDA MARKINA ANDREÏ SMIRNOV ELENA LIADOVA
DURÉE 1H49

AU CINÉMA LE 7 MARS

PRESSE
AGNÈS CHABOT

5, RUE DARCET, 75017 PARIS
T. 01 44 41 13 48 / AGNES.CHABOT@FREE.FR

DISTRIBUTION
PYRAMIDE

5, RUE DU CHEVALIER DE SAINT GEORGE, 75008 PARIS
T. 01 42 96 01 01

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.PYRAMIDEFILMS.COM

SYNOPSIS

Elena et Vladimir forment un couple d'un certain âge. Ils sont issus de milieux sociaux différents. Vladimir est un homme riche et froid, Elena une femme modeste et docile. Ils se sont rencontrés tard dans la vie et chacun a un enfant d'un précédent mariage.

Le fils d'Elena, au chômage, ne parvient pas à subvenir aux besoins de sa propre famille et demande sans cesse de l'argent à sa mère. La fille de Vladimir est une jeune femme négligente, un peu bohème, qui maintient son père à distance.

Suite à un malaise cardiaque, Vladimir est hospitalisé. A la clinique, il réalise qu'il pourrait mourir prochainement. Un moment bref mais tendre partagé avec sa fille le conduit à une décision importante : c'est elle qui héritera de toute sa fortune. De retour à la maison, Vladimir l'annonce à Elena. Celle-ci voit soudain s'effondrer tout espoir d'aider financièrement son fils.

La femme au foyer timide et soumise élabore alors un plan pour offrir à son fils et ses petits-enfants une vraie chance dans la vie.

NOTE D'INTENTION DU RÉALISATEUR

« ELENA m'a permis de m'attaquer à une idée maîtresse de notre époque : la survie et la recherche de son propre salut quel qu'en soit le prix.

Mon film est un drame contemporain qui tente de mettre l'homme à l'épreuve des éternelles questions de la vie et de la mort.

Au tréfonds de son être, chaque individu est profondément seul. Cette solitude est le début, la fin et le fil conducteur de toute vie humaine. Dans le monde actuel, les idées humanistes se dévalorisent à vue d'œil, poussant l'homme à se replier sur lui-même et se tourner vers ses instincts les plus anciens.

Une femme attentionnée, tendre et féminine, remplie d'amour et de douceur, qui se change en une meurtrière froide et calculatrice puis se repent dans une église, n'est-ce pas là l'image apocalyptique de la fin des temps ? »

INTERVIEW DU RÉALISATEUR

Andreï Zviaguintsev

PROPOS RECUEILLIS ET TRADUITS DU RUSSE PAR JOËL CHAPRON

Vous, Andreï Zviaguintsev, dans quel personnage vous retrouvez-vous ?

Je commencerais par répondre dans quel personnage se trouve le scénariste, Oleg Neguine : Oleg Neguine, c'est Katia. Tout le monologue qu'elle prononce est empreint d'idées qui lui sont très proches. De plus, la trame initiale de ce scénario lui est venue d'un épisode tiré de sa propre vie : un être qui lui était proche est décédé et la famille s'est mise à douter de la cause prétendument naturelle du décès. Il est parti de cette idée et a laissé travailler son imagination. Au tout départ, il avait pensé que Vladimir devait avoir un fils, et puis, pour des raisons d'équilibre, nous avons opté pour une fille.

Pour en revenir à moi, je ferai d'abord une digression : j'estime qu'il n'y a pas de héros dans mes films. Il y a seulement une situation dans laquelle se retrouvent des personnages – hommes ou femmes, peu importe. C'est une situation de choix, et c'est ce choix auquel le personnage est confronté qui est le premier héros du film. L'autre héros du film, c'est le langage cinématographique qui va montrer le comportement des personnages à l'écran ; et c'est l'idée du film qui en est l'héroïne. Disons que je suis dans tous ces héros-là.

Avez-vous beaucoup transformé le scénario initial d'Oleg Neguine ?

En fait, quand nous avons entamé la période de préparation du film, nous n'avions pas encore la fin du film. Le scénario, initialement, se terminait dans la cage d'escalier de l'appartement du fils quand l'électricité est coupée, que Sergueï sort sur le palier et qu'on lui dit que c'est coupé dans tout le quartier. Il y avait une réplique alors qui disait : « Dans le monde entier ! » Puis la lumière revenait, chacun rentrait chez soi, le silence se faisait et nous restions sur ce palier, la caméra avançant vers le compteur d'électricité tournant sur lui-même comme la roue de la vie. Et le film se terminait sur ce plan. Moi, je sentais qu'il manquait quelque chose, qu'il fallait que quelque chose se passe encore. Quand m'est venue à l'esprit l'idée de ramener la famille dans l'appartement de Vladimir, Oleg n'était au départ pas d'accord. Mais j'ai tenu bon, car je trouvais

bien qu'on y revienne pour montrer qu'une vie dans ce lieu venait en remplacer une autre. De même que la scène de la bagarre entre les jeunes : elle est venue tardivement, mais elle insère un autre rythme, elle a été tournée avec une autre caméra, totalement différemment du reste du film. Elle vient montrer encore un autre monde, après celui de Vladimir et celui de Sergueï : elle montre la complète dégénérescence de la troisième génération.

La scène de l'église a donné lieu, également, à de nombreuses discussions une fois le montage terminé. Oleg ne souhaitait pas qu'on insère d'attributs religieux, il voulait qu'Elena reste dans son monde intérieur. Or je trouvais intéressant qu'elle aille mettre un cierge pour que son mari se rétablisse, mais qu'elle agisse à l'opposé. On voit qu'elle ne connaît pas grand-chose à la religion, elle a oublié de se couvrir la tête et ne sait à quel saint se vouer.

Parlez-nous de la longueur de vos plans qui, dans vos trois longs-métrages, conduisent le spectateur à scruter les moindres détails. Qui exactement la décide : vous seul, ou bien la décidez-vous à deux avec votre chef-opérateur, Mikhaïl Kritchman ?

Le plan le plus long que j'ai jamais fait dans mes trois films, est dans ELENA : c'est celui où Elena vient vérifier que Vladimir est mort. Ce plan dure six minutes et nombreux sont les événements qui se déroulent dans ce laps de temps. Tout d'abord, il était clair qu'il ne fallait pas interrompre la succession des états par lesquels passe l'héroïne en découvrant le corps : cette succession devait rester dans un espace temporel unique. Cette décision, nous l'avons prise bien avant de tourner, lorsqu'on faisait le story-board. De plus, on savait bien sûr dans quel espace nous allions tourner ce plan. Le chef-décorateur, Andreï Pankratov, a entièrement construit l'appartement de Vladimir et il m'a fait une proposition que j'ai immédiatement acceptée : il a dessiné cet appartement comme un décor de théâtre, où, à partir d'un point précis, on peut voir absolument toutes les pièces, du bureau de Vladimir à la cuisine en passant par sa chambre, celle d'Elena, la salle de bains, l'entrée... Il suffisait de poser un travelling et de faire presque imperceptiblement avancer la caméra pour embrasser

l'ensemble. Donc c'est à la fois parce que nous voulions la suivre physiquement sans interrompre cette observation et parce que le décor nous le permettait qu'on a décidé de faire ce plan-séquence.

Pour ce qui est du tout premier plan, celui de l'arbre face à la fenêtre sur lequel vient se poser un corbeau, il durait au tournage trois minutes. Pour un plan de cinéma totalement statique, c'est presque insupportable. Je savais, bien sûr, que dans ce plan le soleil allait se lever, que les bruits de la rue allaient s'amplifier au fur et à mesure de la levée du jour, qu'on allait entendre des bruits de portes, etc. Quand j'ai fait le premier montage du film, j'ai gardé de ce plan deux minutes et demie. Puis nous avons inséré les cartons du générique et avons commencé le montage du film. Quand je monte mes films, je les monte du début et revois chaque jour tout le film depuis le tout début jusqu'au moment où je me suis arrêté la veille pour, justement, apprécier le rythme. Et j'ai enlevé presque chaque jour une seconde à ce plan. Au final, ce plan ne fait plus qu'une minute et vingt-neuf secondes, car j'ai senti que la longueur de ce plan, si je l'avais gardée telle quelle, aurait déséquilibré l'ensemble. Hormis ces décisions prises a priori, c'est donc moi qui décide de la longueur des plans à la table de montage, je cherche le juste équilibre. Je dois dire que Mikhaïl, comme Oleg Neguine, le scénariste, n'interfère jamais de manière contradictoire sur ce que je garde, ce que j'ajoute, ce que je sacrifie à la toute fin. Ils ont parfois des regrets sur certaines scènes, mais me laissent seul juge. Néanmoins, Mikhaïl est plus que le chef-opérateur de tous mes films : c'est mon camarade de travail le plus proche, celui qui me comprend le mieux ; il semble même, parfois, qu'il anticipe sur les décisions finales que je prends en se disant : « Je savais que ce serait ça au final. » C'est un véritable co-auteur.

Au moment du tournage, nous filmions les répétitions avec une caméra vidéo afin de voir quel rythme doit avoir telle ou telle scène, en fonction de celui que donnent les acteurs et du rythme créé par les événements extérieurs – les deux étant corrélés. Le rythme, la vitesse sont décidés intuitivement au vu de ces répétitions. Elena, par exemple, lave le saladier où elle fait brûler les papiers, puis continue

de faire des choses. Je sens alors qu'elle doit faire une pause avant d'enchaîner. Je le dis à l'actrice ; c'est ensuite à elle de trouver le geste, le mouvement qui va marquer cette pause avant qu'elle reprenne le cours de ses actions. Je ne sais pas à l'avance combien de secondes doit durer cette pause, c'est son rythme à elle qui va en décider. Jamais je ne travaille avec un chronomètre.

Pourquoi avez-vous décidé de fabriquer l'appartement de Vladimir ? Uniquement pour des raisons de confort technique ou bien parce que vous n'arriviez pas à en trouver un qui vous semblait correspondre au personnage ?

Quid de l'appartement du fils et de l'hôpital ?

Je dirais que le confort technique en est la raison principale. Ne serait-ce que pour le premier plan : jamais nous n'aurions pu tourner le lever du soleil en décors naturels, en ayant cet arbre, ce corbeau, le balcon, le soleil, etc. On nous a proposé, sur photos, de nombreux appartements de « nouveaux riches ». Mais je dois dire que, malgré l'argent, malgré la richesse, aucun des appartements qu'on nous a proposés n'était décoré avec goût. De plus, nous aurions été contraints de nous limiter dans la décoration : on n'aurait pu ni le repeindre, ni casser des murs...

En revanche, pour ce qui est de l'appartement du fils, nous aurions pu en trouver beaucoup pour y tourner, mais on aurait été confrontés à des problèmes techniques de déplacements. Néanmoins, et c'est un point important, nous avons voulu conserver les vraies proportions de ce type d'appartements. Il était important pour nous de montrer le peu d'espace qu'ils ont dans chaque pièce, de faire sentir cette oppression. En fait, je pensais que j'allais tourner des champs, des contrechamps, des gros plans, mais, pour les scènes dans la cuisine, Mikhaïl a insisté pour que nous les tournions toutes depuis un seul et unique point – et je lui ai donné raison. En cadrant ainsi, on renforce l'impression que ce lieu est une impasse avec la fenêtre et le tuyau comme ultimes limites.

Tous les autres lieux clos du film sont des intérieurs que nous avons investis : le café où Elena et Katia se retrouvent, le bureau de l'avocat (que nous avons filmé dans les bureaux

très chics d'une société), l'hôpital (nous avons tourné dans une partie en travaux d'un vrai hôpital)...

Vous avez dit qu'une telle histoire était universelle et pouvait se passer n'importe où. Mais il y a, dans votre film, un certain nombre de signes qui ancrent cette histoire dans la société russe. Tournée en France, par exemple, elle aurait été différente : les fameuses démarcations auraient été moins soulignées, la corruption lors de l'entrée à l'université de Sacha et la possibilité qu'il a d'échapper au service militaire auraient dû être traitées différemment...

Effectivement, on s'est attardé sur des détails qui font que cette histoire se passe en Russie et nulle part ailleurs. Mais la question du choix qui se pose à Elena est universelle. Je dois cependant dire que, avant de m'associer au producteur Alexandre Rodnianski, j'ai eu un autre producteur qui a refusé d'entrer dans ce film, car il n'a pas cru une seule seconde à ce scénario : il ne comprenait pas pourquoi Vladimir ne donnait pas à Elena la somme qu'elle lui demandait pour son petit-fils, impossible pour lui de comprendre ça – ce qui, effectivement, remettait en cause le cœur même du film.

Parmi les moments forts de ce film, il y a ces « voyages » qu'Elena fait quand elle va dans la famille de son fils. Vous filmez ces longues traversées – alors que tout se passe à Moscou – comme autant d'obstacles et autant d'étapes à franchir avant de changer de classe.

Elena est comme un pont entre ces deux rives ?

Parmi les producteurs que j'ai côtoyés avant Alexandre Rodnianski et à qui j'avais soumis le budget prévisionnel (2,1 millions de dollars), il y en a un qui m'avait dit : « Je ne comprends pas, Andreï. Pourquoi est-ce que ça coûte aussi cher ? Trois personnages, deux appartements et des petites allées et venues ! » Donc, non seulement il n'en comprenait pas le sens, alors que ces voyages permettent à chaque fois de s'immerger dans l'autre monde, mais, de plus, il ne percevait pas la difficulté (et donc le coût afférent) pour trouver les

lieux les plus appropriés pour ces scènes – il nous est arrivé, pour une même scène, de tourner les champs en un lieu et les contrechamps ailleurs pour renforcer le propos. Pour lui, ce n'étaient que des « petites allées et venues ».

C'est bien là l'un des problèmes du cinéma russe contemporain. Nombreux sont ceux qui se disent producteurs, mais la plupart n'en sont pas : ils ne comprennent pas les tâches que se fixent les auteurs. Ils ne sont que des intermédiaires entre le plateau de tournage et la caisse du cinéma. Or tant qu'il n'y aura pas davantage de vrais producteurs, le cinéma russe restera ce qu'il est. Des auteurs, des vrais, il y en a ; mais ceux qui se disent producteurs ne leur permettent pas de s'exprimer comme ils le voudraient. Ce n'est même pas pour des raisons financières, puisque la plupart du temps ils n'investissent pas leur propre argent, mais parce qu'ils ne comprennent rien. Quand j'ai envoyé mon scénario à Alexandre Rodnianski, j'avais joint une note d'intention que j'avais écrite. Il a lu le scénario en une nuit, m'a appelé le lendemain et m'a dit : « On le fait. Mais pourquoi donc m'avez-vous envoyé cette note d'intention ? Votre scénario se suffit amplement à lui-même. Pas besoin d'explications, c'est clair comme ça. »

Peut-on imaginer, au vu des accès d'angoisse d'Elena une fois le meurtre accompli, qu'elle sera un jour rongée par le remords, ou bien va-t-elle finir sa vie comme ça, sans être punie ?

J'aimerais croire que le remords fait partie intégrante de la vie. Mais Tchekhov a commandé du champagne en allemand au moment de mourir et Luis Buñuel a dit que, lorsque le prêtre viendrait pour l'extrême-onction, il lui montrerait son cul ! J'aimerais croire que tous ces signes qui créent de l'angoisse chez elle, comme le cheval mort sur la route ou la coupure d'électricité, ne la laisseront pas en paix et qu'elle les comprend. J'aimerais croire qu'elle interprète cette coupure d'électricité comme une éclipse du soleil, comme la fin du monde. Nous voyons le monde, nous voyons les objets qui nous entourent, mais nous ne voyons souvent pas les objets comme des significations. Nombreux sont les spectateurs qui condamnent son geste. À l'inverse, je suis sûr qu'il s'en trouvera qui se diront : « Elle a eu bien raison de faire ça. » Chacun décide pour lui-même.

À Cannes, on a parlé de lutte des classes à propos de votre film, or il me semble que vous montrez que les classes sont toujours là, mais qu'elles ne se combattent plus. Est-ce immanent à la Russie d'aujourd'hui que de voir ces couches de la société vivre en parallèle et ne jamais se croiser ? Est-ce désormais inéluctable ?

Je dirais, d'une part, que cette démarcation entre les couches sociales et l'absence d'ascenseur social sont présentes dans toutes les sociétés, y compris en Europe occidentale. Néanmoins, il est vrai que la distance qui sépare ces couches en Russie est plus que criante, qu'il en a toujours été ainsi et qu'on ne peut pas ne pas le voir. Les institutions d'État ne remplissent plus leur fonction : regardez l'image que renvoient de la police en Russie des films comme MY JOY de Sergueï Loznitsa (Film sélectionné en compétition à Cannes en 2010) ou PORTRAIT AU CRÉPUSCULE d'Anguelina Nikonova (Film sélectionné au festival de Venise en 2011 et Flèche de Cristal de la 3ème édition du Festival de Cinéma Européen des Arcs 2011). Quand j'entends, en Russie, des gens dire qu'il ne faut pas montrer ces institutions plus diaboliques qu'elles ne le sont déjà, cela veut bien dire qu'elles sont, de fait, diaboliques. C'est comme tenter de rendre le noir plus noir : si c'est déjà noir, on ne peut pas le montrer plus noir. Toute personne croisant des policiers aujourd'hui espère ne pas avoir affaire à eux. Entre l'homme et le pouvoir se trouvent la police et la justice, or notre société russe d'aujourd'hui n'a comme ascenseur social que l'argent : avec de l'argent, on peut acheter une décision de justice ou s'extraire des mains de la police.

Comment en êtes-vous venu à choisir Philip Glass comme compositeur ?

Ce fut comme pour Arvo Pärt pour LE BANNISSEMENT, dont j'avais trouvé les disques à la FNAC à Paris et que je me passais presque en boucle pendant la préparation du film. En janvier 2010, j'ai gagné le « NHK International Filmmakers Award » à Sundance, aux États-Unis, pour le scénario d'ELENA. Je devais impérativement être là-bas pour la remise du prix, ce qui contrecarrait mes plans, car nous

étions déjà en pleine préparation. Je suis passé à Los Angeles et suis entré dans un grand magasin de disques et je vois « Philip Glass – Symphonies ». Je connaissais ses musiques de films, celle de KOYAANISQATSI, mais n'avais jamais entendu parler de ses symphonies. Dans le doute, j'achète le disque, à tout hasard, et je me mets à l'écouter pendant la période de préparation. Je m'aperçois que les deux premières minutes du troisième morceau de sa Symphonie n°3 sont très « cinégéniques » et qu'elles peuvent vraiment coller aux « voyages » du film, ceux d'Elena comme celui de Vladimir. Il se trouve que mon compositeur habituel, Andreï Dergatchev, était trop occupé sur la bande-son et j'avais compris qu'on n'aurait pas de sitôt de musique pour ces passages. Or, par sa structure même, cette musique pouvait insuffler un certain rythme à ces « voyages ». De plus, cette musique-là génère une certaine anxiété. Bref, mon producteur, ravi que je choisisse Philip Glass, lui a écrit pour négocier les droits de cette musique. Glass a immédiatement répondu, mais nous a dit qu'il ne comprenait pas pourquoi nous tenions à cette musique qu'il avait écrite il y a longtemps et qu'il était tout prêt à en écrire une tout exprès pour le film. Son bureau nous a également envoyé trois enregistrements différents de cette Symphonie n°3 pour que nous ayons plus de choix ! Je n'exclus pas d'être resté sous l'influence de ma première impression, mais pour moi l'enregistrement du fameux disque de Los Angeles était vraiment celui qui correspondait le mieux et nous en sommes restés là.

À la fin d'ELENA, la caméra s'arrête sur l'arbre du début. Pourquoi ?

Je suis extrêmement attaché à la forme du rondo, ce morceau de musique caractérisé par la répétition d'une phrase musicale qui ouvre et clôt le morceau, et fais tout pour parvenir à cette circularité. Si je sens que, dans une histoire, le rondo pointe son nez, que la circularité est bien réelle, alors je ne peux plus me détacher de cette idée fixe. Je traque les rimes, les cycles, les répétitions – ce que font justement ces musiciens minimalistes comme Arvo Pärt et Philip Glass chez qui je sens la respiration de l'Univers.

Andreï Zviaguintsev

BIOFILMOGRAPHIE ET RÉCOMPENSES



Né en 1964 à Novossibirsk, il fait des études de théâtre le destinant à être acteur, tout d'abord dans sa ville natale, avant d'entrer dans la grande école de théâtre de Moscou, le Guitis, dont il sort diplômé en 1990 (atelier d'Evgueni Lazarev). Il joue dans plusieurs spectacles, ainsi que dans des séries télé et même quelques longs métrages. En 2000, le producteur de la chaîne de télévision Dmitri Lesnevski lui propose de réaliser trois épisodes d'une série intitulée LA CHAMBRE NOIRE.

2011 **ELENA** Prix spécial du jury Un certain regard, Cannes 2011

2011 **LE SECRET**,
court-métrage du projet collectif EXPERIMENT 5IVE
<http://snimifilm.com/video/eksperiment-five-wrigley-five-2011-reklama-video>

2008 **APOCRYPHE**,
in NEW YORK, JE T'AIME (film collectif)

2007 **LE BANNISSEMENT**
Prix d'interprétation masculine pour Konstantin Lavronenko, Cannes 2007

2003 **LE RETOUR** Lion d'or et Lion d'or de demain, Venise 2003

2000 **BOUSSIDO, OBSCUR, LE CHOIX**
3 épisodes pour la série télé russe LA CHAMBRE NOIRE

INTERVIEW DU CHEF-OPÉRATEUR

Mikhaïl Kritchman

PROPOS RECUEILLIS ET TRADUITS DU RUSSE PAR JOËL CHAPRON

Pouvez-vous nous dire quelle est votre formation ?

J'ai fait mes études à l'Institut polygraphique de Moscou qui s'appelle désormais l'Académie de l'imprimerie. J'avais toujours été intéressé par les couleurs et allais souvent traîner dans les imprimeries, mais n'ai jamais exercé cette profession. Je gagnais ma vie en faisant des petits boulots, en transportant des marchandises russes au Kazakhstan, ce genre de choses. Un jour, par hasard, dans une soirée, j'ai rencontré un opérateur qui terminait ses études au VGIK, la grande école de cinéma de Moscou, et lui ai demandé s'il n'avait pas besoin d'une petite main pour l'aider dans son travail. Il m'a rappelé, un an plus tard : il allait tourner une pub et m'a proposé de travailler avec lui. Il m'a confié la mise au point et ce fut la révélation ! Je l'ai ensuite suivi sur la table de montage (on tournait sur BetaCam), j'ai avalé tous les manuels pour apprendre à utiliser les boutons et les manettes et c'est comme ça que j'ai commencé, en montant des séries télé policières, des clips (j'en ai moi-même tourné pour des chanteurs connus)... Et puis, un jour, on m'a présenté Andreï Zviaguintsev qui cherchait un opérateur pour le premier épisode de la série qu'il devait tourner.

Y a-t-il des opérateurs russes dont le travail vous a fasciné, voire inspiré ?

Quand j'étais enfant, il y a un film qui est passé au moins vingt fois à la télé et que je regardais chaque fois avec le même enthousiasme, c'est LE NÔTRE PARMIS LES AUTRES de Nikita Mikhalkov. Je m'en rappelle chaque plan, chaque image. J'étais très attaché aux images et je me souviens que je faisais la différence entre un film soviétique et un film européen rien qu'aux images. J'adorais aussi les films américains des années soixante-dix et quatre-vingt : eux se distinguaient par leur profondeur de champ, par la largeur de l'image... Un jour, un opérateur m'a offert un exemplaire de la revue « American Cinematographer », je m'y suis moi-même abonné, ai commandé tous les numéros parus les deux années précédentes. J'ai découvert tous les secrets des prises de vues des chefs-d'œuvre du cinéma mondial, surtout américain : quelle pellicule avait été utilisée sur quel film, quels moyens techniques avaient été mis

en œuvre, il y avait de nombreux schémas, des entretiens avec des metteurs en scène, des discussions sur la lumière, les matériaux utilisés par les décorateurs... En lisant la revue, je découvrais aussi des livres que je commandais. C'est comme ça que j'ai découvert celui de Benjamin Bergery qui a été mon livre de chevet pendant les trois ans durant lesquels on a préparé et tourné LE RETOUR. J'ai étudié tous les entretiens qu'il a faits de Darius Khondji, Philippe Rousselot – avec ses fameux ballons éclairants –, Denis Lenoir parlant de Storaro et du principe de blanchiment... J'ai d'ailleurs soumis cette idée à Andreï pour LE RETOUR, ai fait des tests, suis même allé en République tchèque pour les voir, mais c'est finalement le laboratoire moscovite Salamandra qui a réussi à obtenir le résultat qu'on souhaitait.

Techniquement parlant, en quoi votre travail avec Andreï Zviagintsev diffère-t-il de film en film ?

J'aime à croire que notre travail avec Andreï évolue et que nous changeons également de style, car l'image pour laquelle nous décidons d'opter avant chaque film est directement liée à l'idée même du sujet du film et à sa mise en scène. En tout cas, nous avons l'impression de ne pas nous répéter, de ne pas avoir refait LE BANNISSEMENT dans ELENA. Pour ce qui est de la longueur des plans, c'est une discussion que nous avons chaque fois avec Andreï, et que nous avons déjà quand nous réfléchissions au RETOUR. Tarkovski dit qu'il faut sceller le temps, qu'il ne faut pas le découper, qu'il y a une continuité qu'il ne faut pas interrompre. Or, même si le spectateur ne le voit pas ou ne s'en doute pas, il sent le temps. D'où cette attirance pour les longs plans, pour les plans-séquences, pour le montage à l'intérieur du plan... Il se trouve que c'est ce que je préfère : c'est, certes, plus difficile à mettre en place, mais c'est justement ça qui est intéressant.

Avec quelles caméras avez-vous tourné les trois films de Zviagintsev ?

On a toujours tourné avec de la pellicule Kodak, même si on en a changé à chaque fois, car j'aime bien essayer de nouvelles pellicules. On a toujours utilisé des caméras Arri, là aussi chaque fois différentes. Pour ELENA, nous avons pris des objectifs Zeiss, comme sur LE RETOUR, mais pas les mêmes, bien sûr,

de tout récents. Sinon, c'était la même caméra.

Pourquoi n'avez-vous pas sauté le pas du numérique ?

Quand nous nous sommes attelés à ELENA, le numérique existait déjà, mais n'était pas encore aussi présent qu'aujourd'hui. Mais même si la fameuse Arri-Alexa, très en vogue aujourd'hui, avait existé à l'époque, je ne pense pas qu'on s'en serait servi. Les caméras avec pellicule ont des caractéristiques techniques qui, aujourd'hui encore, sont meilleures. Bien sûr, ELENA a été numérisé et toute la postproduction s'est faite en numérique, du montage à l'étalonnage.

Vous avez reçu à Venise en 2010 le prix Osella de la meilleure photographie pour LE DERNIER VOYAGE DE TANYA. Est-ce que cela a changé quelque chose dans votre vie ? Avez-vous eu plus de propositions de l'étranger ou même de Russie ?

Je dirais que non. Une ou deux propositions peu claires de l'étranger, quelques appels russes, mais je n'ai jamais été très demandé et ne le suis pas devenu. Il paraîtrait que je suis cher, que j'exige un gros équipement lumière... Alors que, à l'inverse, j'essaie au maximum d'utiliser la lumière naturelle et de ne pas recourir à l'artificielle.

LE RETOUR, LE BANNISSEMENT sont surtout des films d'extérieurs, alors qu'ELENA est surtout un film d'intérieurs. Avez-vous une préférence de tournage ?

Dans les films d'intérieurs, ce qui est intéressant, c'est de tenter de recréer une lumière qui ait l'air d'être la plus naturelle possible. Quand on tourne en studio, c'est un peu plus facile ; quand on tourne dans de vrais intérieurs, ça l'est moins. J'avais suggéré à Andreï de chercher un vrai appartement pour Vladimir, mais finalement on l'a construit, non pas en studio (je n'ai jamais tourné à Mosfilm), mais dans une espèce d'entrepôt à moitié abandonné. C'est parfois plus pratique que le studio, car cela donne plus de souplesse ; parfois moins, car on est techniquement en deçà de ce qu'offre un vrai studio de cinéma.

Qui fait le cadre ? Avez-vous un cadreur ?

Je ne m'imagine pas laisser le cadre à qui que ce soit. Je n'aime pas les grosses machineries, les SteadyCam, les grues, sans doute parce que je ne sais pas m'en servir et peut-être est-ce même un complexe, mais il faut au moins trois personnes pour manœuvrer une grue. Or, bouger le cadre d'un millimètre est une décision lourde de sens et je ne me vois pas la confier à quelqu'un d'autre. Dans ELENA, dans le plan qui précède la bagarre des jeunes, c'est moi qui les suis. On aurait pu confier ce plan à un vrai SteadyCamer, mais je l'ai fait moi-même, caméra à l'épaule. Je ne conçois pas le métier de chef-opérateur comme se limitant à la lumière. C'est parce que je fais le cadre que je sais quelle lumière je veux.

Mikhaïl Kritchman

FILMOGRAPHIE ET RÉCOMPENSES



2011 **ELENA** d'Andreï Zviagintsev

2011 **LE SECRET** d'Andreï Zviagintsev,
court-métrage du projet collectif EXPERIMENT 5IVE

2010 **LE DERNIER VOYAGE DE TANYA** d'Alexeï Fedortchenko
Prix Osella de la meilleure photographie (Venise, 2010)
Grenouille d'argent au festival Camerimage (Bydgoszcz, Pologne, 2010)

2008 **APOCRYPHE** d'Andreï Zviagintsev,
in NEW YORK, JE T'AIME (film collectif)

2007 **LE BANNISSEMENT** d'Andreï Zviagintsev
Éléphant d'or de la meilleure image (Guilde des critiques russes, 2008)
Carré blanc de la meilleure image (Guilde des chefs-opérateurs russes, 2008)
Nominé aux European Film Awards du meilleur chef-opérateur (2007)

2005 **FAMILLES À VENDRE** de Pavel Lounguine

2003 **LE RETOUR** d'Andreï Zviagintsev
Bélier d'or de la meilleure image (Guilde des critiques russes, 2003)
Prix Nika de la meilleure image (Moscou, 2003)
Prix Chlotrudis de la meilleure image ex-æquo (2005)
Nominé pour la Grenouille d'or au festival Camerimage (Bydgoszcz, Pologne, 2003)
Nominé au Carré blanc de la meilleure image (Guilde des chefs-opérateurs russes, 2004)

2002 **LE CIEL. L'AVION. LA FILLE.** de Vera Storojeva

2001 **LA THÉORIE DE LA CUITE** de Natalia Pogonitcheva

2000 **BOUSSIDO, OBSCUR, LE CHOIX** 3 épisodes tournés par Andreï Zviagintsev pour la série télé russe LA CHAMBRE NOIRE

1998 **LES AILES DES CANNIBALES** de Leonid Krouglov (documentaire)

1997 **CUBA INCONNU** de Leonid Krouglov (documentaire)

Nadejda Makrina

BIOFILMOGRAPHIE ET RÉCOMPENSES



Née en 1959 dans la région de Tambov, Nadejda MARKINA est très tôt attirée par le théâtre et monte rapidement à Moscou où elle entre dans la prestigieuse école de théâtre Gitis dont elle sort diplômée en 1983. Elle ne cesse, depuis lors, d'enchaîner pièces et spectacles, du théâtre de la Taganka au théâtre Malaïa-Bronnaïa, alternant Tchekhov, Shakespeare ou Gorki et auteurs contemporains. En 1998, elle remporte le Masque d'or pour son interprétation du spectacle «Cinq soirées».

Sa carrière cinématographique et télévisuelle commence dès sa sortie de l'école de théâtre, mais n'a pas le retentissement de ses prestations théâtrales, malgré la cinquantaine de rôles interprétés depuis lors. Cantonnée, le plus souvent, à des seconds voire des troisièmes rôles, Nadejda Makrina apparaît, notamment, au cinéma dans OH ! QU'ELLES SONT NOIRES LES NUITS SUR LA MER NOIRE ! (1988, Vassili Pitchoul) ou LA NOCE (2000, Pavel Lounguine), ainsi que dans de très nombreuses séries télé, dont UNE SAGA MOSCOVITE (2004, Dmitri Barchtchevski).

Le rôle-titre du film d'Andreï Zviaguintsev lui vaut plusieurs prix d'interprétation féminine (Asia Pacific Screen Awards et aux festivals de Durban, Séville, Montréal), ainsi qu'une nomination aux European Film Awards 2011 aux côtés de Charlotte Gainsbourg, Kirsten Dunst, Cécile de France et Tilda Swinton qui a remporté le prix.

FICHE ARTISTIQUE

ELENA **NADEJDA MARKINA**
VLADIMIR **ANDREÏ SMIRNOV**
KATERINA **ELENA LIADOVA**
SERGEÏ **ALEXEÏ ROZINE**
TATIANA **EVGENIA KONUSHKINA**
SASHA **IGOR OGURTSOV**
L'AVOCAT **VASIL MICHKIV**
VITEK **ALEXEÏ MASLODUDOV**

FICHE TECHNIQUE

RÉALISÉ PAR
ANDREÏ ZVIAGUINTSEV

ÉCRIT PAR
OLEG NEGUINE
ANDREÏ ZVIAGUINTSEV

PRODUCTEURS DÉLÉGUÉS
ALEXANDRE RODNIANSKI
SERGEÏ MELKOUMOV

PRODUCTEUR EXÉCUTIF
KATIA MARAKULINA

CHEF OPÉRATEUR
MIKHAIL KRITCHMAN

SCRIPTTE
MARIA SHULGINA

CASTING
ELINA TERNIEVA

CHEFS DÉCORATEURS
VASIL GRITSKOV
VALERI ZHUKOV

DIRECTEURS ARTISTIQUES
ANDREÏ PONKRATOV
MAXIM KORSAKOV

ENSEMBLIERS
ANDREÏ PONKRATOV
SASHA LOZOVSKY
VICTORIA KUDINOVA
INNA SALTIKOVA

MAQUILLAGE
GALIA PONOMAREVA
ELENA DMITRIENKO

COSTUME
ANNA BARTOULI
NASTIA VISHNEVSKAYA
TATIANA CHERNYAKOVA

SON
ANDREÏ DERGATCHEV
STAS KRECHKOV

ADMINISTRATION
PAVEL GORIN
RUSTAM ALIKULOV
ANDREÏ LETSIN
YULIA MIKHAILOVA
TATIANA KROTOVA

RUSSIE - 2011
1H49 - SCOPE 2.35
SON DOLBY DIGITAL
