



AURORA

un film de Cristi Puiu



SÉLECTION OFFICIELLE
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

«Il n'y a pas de criminels, il y a seulement des hommes qui tuent.»

Cristi Puiu Réalisateur

Distribution

Cristi Puiu (Viorel)

Clara Voda (Gina)

Valeria Seciu (Pusa)

Luminita Gheorghiu (Mioara)

Catrinel Dumitrescu (Mrs Livinski)

Gelu Colceag (Mr. Livinski)

Valentin Popescu (Stoian)

Equipe technique

Avec le soutien de **Centrul National al Cinematografiei Romania**,
Eurimages, **SC Serv Invest SRL**, **OFC Section Cinéma**, **Centre National de la Cinématographie**

En collaboration avec **ARTE France Cinéma**, **ZDF/ARTE**,
Societatea Romana de Televiziune, **TSR/SSR**, **HBO Romania**

Directeur de la photographie **Viorel Sergovici**

Son **André Rigaut**

Montage **Ioachim Stroe**

Directeur de production **Gilda Conon**

Une coproduction **Mandragora**, **Parisienne de Production**,
Bord Cadre Films, **Essential Filmproduktion**

Coproducteurs **Philippe Bober**, **Dan Wechsler**

Producteurs **Anca Puiu**, **Bobby Paunescu**

Écrit et réalisé par **Cristi Puiu**



SÉLECTION OFFICIELLE
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

AURORA

un film de **Cristi Puiu**

181 minutes – couleur – Roumanie/France/Suisse/Allemagne – 2010 – Visa n°122808

Sortie nationale le 21 mars 2012

Dossier de presse et photos téléchargeables sur www.shellac-altern.org

www.aurora-lefilm.com

Synopsis

La cuisine d'un appartement : un homme et une femme parlent du petit chaperon rouge à voix basse, de peur de réveiller la petite fille dans la chambre d'à côté.

Un terrain vague dans la banlieue de Bucarest : derrière une série de remorques abandonnées, l'homme observe en silence ce qui semble être une famille.

La même ville. Le même homme conduit une voiture. Il transporte deux percuteurs pour fusil de chasse faits maison. L'homme a 42 ans, il se nomme Viorel. Troublé par des pensées obscures, il traverse la ville vers une destination que lui seul connaît.



Synopsis long

AURORA est l'histoire de la chute d'un homme ordinaire – une chute imparfaite et sans gloire. Le film suit le parcours de Viorel dans Bucarest, pendant deux jours.

Récemment divorcé, père de deux petites filles, Viorel - 42 ans - est ingénieur métallurgiste. A son bureau, il a une altercation avec l'un de ses collègues qui lui devait de l'argent, et passe voir un des employés qui lui remet deux perceurs pour fusil de chasse confectionnés en cachette.

Viorel erre dans Bucarest. Dans sa voiture, seul dans son appartement désert, auprès de ses collègues de travail, avec ses voisins qu'il va voir pour une fuite dans sa salle de bains, auprès de son ex-femme ou de sa compagne actuelle,

en allant chercher sa fille à l'école, il ressent le même malaise inexplicable, la même inquiétude sourde, le même besoin irrépressible de mettre fin à l'instabilité qui gouverne son existence.

Viorel achète un fusil et des munitions, puis rentre chez lui tester l'arme. Il dîne, regarde la télévision, met le fusil dans un sac et reprend sa voiture.

Il s'arrête à proximité de l'hôtel Intercontinental.

Il entre dans le parking désert, en transportant le sac qui contient son fusil. Viorel se dissimule dans un coin et observe les voitures qui entrent. Le temps semble venu pour lui de régler des comptes avec les autres et avec lui-même.





Notes du réalisateur

Je me suis interrogé sur l'idée du crime et de l'acte criminel suite à la diffusion d'une série sur les criminels roumains il y a quelques années. Ce qui a attiré mon attention fut de constater qu'une écrasante majorité de ces crimes avaient lieu à l'intérieur d'un cercle de personnes qui se connaissaient entre elles : parents, amis, collègues ou voisins.

J'ai d'autre part constaté qu'en tant que citoyen ordinaire, l'accès à ce « monde du crime », à cette réalité parallèle, ne pouvait se faire que par l'intermédiaire du cinéma, de la littérature et des médias. Je suis convaincu depuis toujours que ceux-ci induisent une falsification grossière tant du profil des criminels que de l'acte lui-même. En essayant de me représenter mentalement le crime, en partant des preuves jusqu'aux confessions du criminel - souvent le seul témoin de l'acte - j'obtenais un déroulé approximatif des événements, suivant une certaine logique, une fluidité et un sens, mais beaucoup plus près du cinéma que de la vie.

Fort de ces constats et pour tourner le dos aux clichés trop souvent véhiculés par le cinéma, je propose avec AURORA de restituer l'acte criminel en tant que tel, en l'intégrant dans l'histoire personnelle d'un criminel et en évitant toute forme de discours transformant le crime en acte exceptionnel. La confession du criminel semble parfois suffisante pour expliquer ce qui s'est passé dans son esprit au moment où il a tué. Mais quelle est la précision du récit d'une expérience aussi extrême que d'ôter la vie à un homme ? Avec quoi, dans notre vécu d'hommes qui n'avons pas tué, peut être comparé l'acte de donner la mort à un autre homme ? Suite à mes recherches, j'ai compris que rien de ce que je savais ou imaginais savoir du monde du crime ne lui ressemblait. Les criminels étaient d'une banalité terrifiante. Terrifiante au sens propre. Terrifiante car trop ressemblante à l'homme ordinaire, trop ressemblante à moi-même. Marqués par l'imperfection propre à l'homme de la rue et loin

du glamour hollywoodien, tant le criminel que la victime et l'enquêteur appartenaient d'une manière visible à un monde à part, à un monde sous le signe de la damnation, un monde proche de notre monde et en même temps totalement étranger. De quelle manière peut-on représenter sur pellicule le crime, l'acte du criminel, le contexte dans lequel se produit le crime, le personnage du criminel et celui de la victime ? Le sens du crime peut-il être contenu dans les limites d'un discours cinématographique ? Combien m'est-t-il permis d'inventer, sachant que toute représentation documentaire reste discutable, tant le moment du crime et celui de sa confession sont deux moments distincts et que, quoi que l'on fasse, le crime en tant que tel ne se superpose pas au crime raconté ?

Au-delà des points d'interrogation générés par ce sujet, au delà de l'inquiétude que cette histoire a provoquée en moi, j'ai travaillé avec obstination à rendre le film « réaliste » et à restituer aussi exactement que possible le climat toxique d'une Bucarest postcommuniste. Parce que les exigences documentaires constituent une constante de la vision que j'ai du cinéma, l'image brute est accompagnée du son en prise directe. J'ai travaillé avec des acteurs professionnels et amateurs, et abordé le film comme l'aurait fait un chercheur. J'ai cherché à restituer l'acte criminel, en dépeignant le noir visage que je découvre quotidiennement chez les gens. Des gens qui n'ont jamais tué.



Six histoires des banlieues de Bucarest

Six histoires des banlieues de Bucarest est un témoignage de ce que je vis jour après jour dans ma ville natale de Bucarest. C'est aussi une tentative d'exprimer ma conviction que le cinéma est une technique d'investigation de la réalité. Les six films racontent l'histoire de personnes appartenant à la classe moyenne roumaine. Habitants d'une capitale de la périphérie de l'Europe, ils ont le désir de s'accomplir rapidement et sont confrontés à l'angoisse de tomber dans la pauvreté, dont seul un mur très fin les sépare. La société roumaine se trouve aujourd'hui à un carrefour. Ses fondements moraux ont été ébranlés par le cours imprévisible de l'histoire : les Roumains n'étaient pas préparés aux changements de ces dernières années, tant politiques qu'économiques et sociaux. Les Six histoires des banlieues de Bucarest rendent compte de cette crise morale et dénoncent l'inefficacité du modèle occidental appliqué de manière artificielle à un pays à peine sorti de l'obscurité du communisme. Au-delà du cinéma, au-delà de la fable, le projet Six histoires des banlieues de Bucarest constitue la tentative de radiographier une mentalité. Imaginé comme une suite de fables ayant comme thèmes

les relations entre les gens et la manière dont celles-ci sont distordues et perverties dans un pays en crise permanente, le projet sera constitué de six films indépendants. Sa structure suit la matrice de Balzac : les trajectoires des personnages se croisent et se perturbent réciproquement. Ces six fables se déroulent, chacune, dans une unité de temps de 24 heures.

Il s'agit de :

L'histoire avec le chauffeur de taxi

L'histoire avec tante Geta

L'histoire avec l'ambulance - LA MORT DE DANTE LAZARESCU

L'histoire avec les époux Petra

L'histoire avec le partage - AURORA

L'histoire avec Flavia nue

Parce qu'Éric Rohmer est l'un de mes maîtres spirituels, et parce que c'est à lui que je dois mon intérêt pour l'expression claire et pour les histoires essentielles, dépourvues de la grandiloquence hollywoodienne, cette suite de six fables lui est dédiée et constitue un hommage au créateur des *Six contes moraux*.

Entretien avec Cristi Puiu

Comment est né le projet AURORA ?

Durant l'année 2005, la télévision roumaine a diffusé une série de reportages sur des criminels. Cette série m'a donné envie de me pencher sur un sujet qui m'a toujours intéressé. J'ai grandi avec les romans policiers, et bien que le cinéma fût un pays étranger pour moi, je regardais beaucoup de films noirs à la télévision. A seize ans, je suis tombé sur des écrivains qui sont en quelque sorte devenus mes modèles: Dostoïevski, Kafka, Camus, Borges et Sabato ; *Crime et Châtiment*, *L'Étranger* ou *Le Tunnel* ont beaucoup marqué ma jeunesse. Il est possible que la documentation que j'ai faite dans le cadre de ce film soit venue se greffer sur la structure formée par toutes ces lectures de jeunesse. Enfin, il y a *L'Aurore* de Murnau, une sorte de conte de fées très éloignée de ma vision de la vie. Je considère le cinéma plus comme un outil d'investigation de la réalité. En ce sens, AURORA pourrait être le contrepoids de *L'Aurore*.

Pourquoi intituler le film AURORA ?

L'aurore est le début de la journée, elle semble belle et prometteuse car elle annonce la lumière. J'ai voulu que le spectateur pense à cette ambiguïté palpable lorsque la nuit fait

place à la lumière. Au niveau sensoriel, c'est un moment de la journée que je déteste : le départ pour l'école le matin dans le froid, un froid très particulier que je voulais évoquer. Si on pousse la spéculation plus loin, l'astre qui annonce la lumière est Vénus, et Vénus, qui en roumain s'appelle Luceafărul, est liée à Lucifer : le porteur de lumière, l'ange préféré, qui est devenu le diable. Cette ambiguïté, le fait de ne pas pouvoir déceler le mal du bien, c'est en fait l'ambiguïté de la condition humaine. AURORA n'est pas un film sur le bien et le mal, qui ne sont rien de plus que des constructions mentales, mais sur l'ambiguïté, l'incapacité de trouver sa place par rapport aux choses, aux autres, l'incapacité de communiquer avec eux.

AURORA est-il un film sur l'acte criminel ?

Non, car ce n'est pas le mobile du criminel qui m'intéresse. Se demander quel est le mobile du meurtre, c'est ne pas avoir compris l'enjeu de l'histoire. Ce n'est pas un film sur l'acte criminel. Un film sur l'acte criminel commencerait à la fin de mon film: les enquêteurs posant des questions précises sur le développement et les motivations. De toute façon, il n'y a pas d'explications pour un acte criminel et je me suis attaché avec AURORA à mettre cela en évidence.

Les criminels au cinéma ont du panache, une sorte d'aura : il s'agit d'un cliché lamentable. Les assassins sont des gens qui tuent, et les gens qui tuent sont des gens ordinaires.

Représenter le criminel comme un être « ordinaire » ne constitue-t-il pas une provocation qui banalise l'acte même de tuer ?

On a tendance à faire du meurtre quelque chose de spectaculaire, mais il est banal. La société se défend avec les prisons, qui sont là pour nous donner bonne conscience en classifiant les gens comme des criminels. AURORA ne cherche pas cette paix là, il cherche les questions. Il s'agit de lancer des réflexions concernant le crime, l'état criminel d'un individu, ou plus largement la violence qui définit notre existence et nos rapports avec autrui. Je ne défends pas les criminels, loin de là, mais j'exige une position rationnelle : qu'on ne fuie pas notre condition de criminel potentiel, qu'on ne fuie pas l'évidence, le fait que la violence se trouve en nous. Quand on tue, on reste des êtres humains, et c'est cela ce qui m'intéressait... AURORA donne à voir toutes les informations auxquelles on a accès si on observe cet être ordinaire. On tue à ses côtés. C'est ce qui va sans doute mettre certains spectateurs mal à l'aise, car le personnage ne correspond pas à ce qu'ils pensent savoir d'un meurtrier.

Comment avez-vous reconstitué ce quotidien, avez-vous fait des recherches particulières ?

J'ai fait un long travail de documentation qui a duré presque deux ans, en rencontrant des criminels, des enquêteurs, des juges ou des médecins légistes. Je suis notamment allé dans une prison de Bucarest avec un ami procureur afin de parler avec des criminels dont plusieurs sont condamnés à perpétuité. J'ai aussi acquis une collection impressionnante de documentaires sur les criminels. La plupart sont truffés de lieux communs mais les images, les portraits ou les petits gestes sont autant d'indices. Je suis finalement arrivé à la conclusion que l'histoire du criminel devait être mon histoire, racontée par moi sur moi. Le personnage principal c'est moi, Madame Bovary, c'est moi et Crime et Châtiment, c'est moi aussi. C'était la seule démarche possible...

Pourquoi les scènes de meurtres sont-elles épurées ?

Elles ne le sont pas vraiment. J'ai voulu que la caméra soit en quelque sorte dans une position de témoin.

Et ce témoin, c'est le spectateur mais c'est aussi moi-même, et cela reflète la position que j'ai choisie par rapport au meurtre. Cela a beaucoup à voir avec mes peurs. C'est pourquoi je n'approche pas les cadavres. Je garde une certaine distance susceptible de me protéger ; c'est ce qui donne l'impression que les séquences de meurtres sont épurées.

Le meurtrier ne semble pas vraiment s'interroger sur ses actions.

L'interrogation est un processus intérieur. Il fallait donc laisser Viorel, mon personnage principal, s'exprimer avec son corps, son regard ou ses gestes. Viorel subit les événements et s'interroge sur ceux-ci. Il ne parle pas beaucoup, mais il se questionne, simplement ces questions ne sont pas verbales et de là peut provenir un sentiment de déstabilisation. Le film nous met face à une situation nouvelle où au lieu de donner des réponses, on livre des fragments de vie dans lesquels le personnage fait exactement ce qu'une autre personne aurait fait dans la solitude : regarder, toucher, déplacer... Son regard, ses gestes et ses explications sont des hypothèses de travail. C'est ensuite au spectateur de décider, car il joue le rôle de l'enquêteur. On est un détective quand on regarde un film : on fait des propositions et on essaie d'anticiper. D'ailleurs, ma mise en scène encourage le spectateur à deviner ce qui se passera, car elle est conçue de telle manière que très souvent, on observe les personnages derrière des portes ou des murs...

Diriez-vous que Viorel est inadapté à la société ?

Non, ce serait une solution de facilité que de le considérer comme un inadapté ou un révolté. L'histoire du cinéma et de la littérature nous amènerait à considérer Viorel comme un héros. Mais qu'est-ce qu'un héros ? Le héros n'existe pas, ce qui existe c'est le besoin de héros: on les construit, on les imagine, on crée des fictions... Le besoin de héros, de façon paradoxale, créé des faux héros, des « inadaptés ». Mais si nous réfléchissons bien, nous sommes tous inadaptés. Les héros de la vie réelle seraient les artistes ou les génies de toutes sortes, ceux qui resteraient incompris, alors que le commun des mortels, lui, serait compris par ses semblables, mais ce raisonnement est faux. On ne naît pas héros, on le devient malgré soi.

Comment en êtes-vous venu à interpréter le rôle principal ?

Interpréter moi-même le personnage de Viorel ne faisait pas partie du projet initial. J'ai d'abord auditionné une soixantaine d'acteurs, professionnels ou non, sans arriver à me décider. C'est alors que Clara Voda, qui interprète le rôle de Gina, a suggéré que je m'auditionne moi-même, idée qui m'a tout d'abord paru incongrue étant donné que je suis d'un naturel assez pudique. J'ai cependant tenté l'expérience, surtout pour ne pas avoir de regrets après coup. Le résultat n'a pas été très concluant, mais il y avait quelque chose, dans le regard du personnage que j'avais



essayé de composer, qui m'intéressait. Cette décision est surtout liée à une découverte faite à cette période-là. Le concept du film était qu'on ne pouvait pas rentrer dans la tête de quelqu'un. Or diriger un acteur relève un peu de la capacité à se mettre dans sa tête et dans celle du personnage, ce qui était finalement contre l'énoncé de départ. Je me suis donc rendu compte que je devais jouer le personnage principal, ce qui m'a fait terriblement peur car il n'y avait pas de retour possible : il fallait aller jusqu'au bout et c'est ce que j'ai fait.

Avez-vous rencontré des difficultés particulières du fait d'être des deux côtés de la caméra ?

C'est une position très ingrate. Il a été extrêmement difficile de faire ce film, surtout parce que j'étais acteur. De ce fait mes relations avec l'équipe ont changé : j'ai découvert que le réalisateur pouvait perdre de son autorité, il y avait une tendance au relâchement... Et c'était une expérience schizophrénique que de se regarder soi-même et de pouvoir exercer une censure de son personnage.

*Quatre cadreur*s ont travaillé sur le film.

C'était compliqué de retrouver ce que je cherchais pour la cinématographie de ce film. Chacun de nous a un parcours différent, et cela contribue à déterminer une position esthétique derrière la caméra. Même si j'ai essayé de donner beaucoup d'indications sur les mouvements de caméra et les cadrages, la communication a été

difficile. Je leur ai dit de suivre le personnage, de le regarder avec un sentiment qui se rapproche du père qui regarde son enfant qui apprend à marcher. Chacun a apporté quelque chose de différent et d'intéressant. Ce n'est pas un regard abstrait, il y a quelque chose de l'affectif dedans. On ne pouvait pas réduire la caméra à un appareil, il avait la fonction de témoin et devait apporter ce que le public ressent pour le personnage. On peut rapprocher mon intention à celui du cinéma documentaire de Raymond Depardon, et c'était encore plus difficile à trouver le bon cadreur en Roumanie, où cette approche du cinéma n'est pas du tout valorisée.

Autour de vous, il y a un mélange de comédiens professionnels et non professionnels.

Pour moi, les acteurs n'existent pas : il y a seulement des êtres humains avec qui je m'entends. Il est délicat de distribuer seulement des non professionnels, mais ce sont des gens que je connais, qui seront fidèles jusqu'à la fin du projet. J'essaie de distribuer des êtres humains dans les rôles que j'imagine. Il ne s'agit pas seulement qu'ils collent aux rôles, mais de savoir qu'ils vont rester fidèles aux objectifs.

La structure du film est loin de la dramaturgie traditionnelle du film noir ou des thrillers hollywoodiens...

J'ai écrit cette histoire à partir des principes du cinéma direct et du documentaire d'observation, où le matériau filmé est une matière

première. Il y a eu beaucoup d'improvisations pendant le tournage, le film a été construit sur la table de montage. On avait le matériau pour un film de cinq heures, dont on a jeté deux heures à la poubelle. Il en résulte une structure qui n'est pas fixe. Un auteur sélectionne les détails qu'il trouve significatifs pour une histoire en fonction de sa sensibilité, de son acquis culturel, ou des choses qui déterminent sa perception et sa pensée. On peut décider d'ajouter plus ou moins de détails qui sont susceptibles de révéler des choses au spectateur. Mais ce qui est révélateur pour moi n'est pas forcément révélateur pour tout le monde. C'était le concept de départ du film et ce que je voulais mettre en évidence dans la scène finale. Je ne m'oppose pas aux structures traditionnelles, mais c'est la forme appropriée à cette histoire-là.

Comment AURORA s'inscrit-il dans le cycle Six histoires de la banlieue de Bucarest ?

Il fait partie de cette série, au même titre que LA MORT DE DANTE LAZARESCU. C'est une série ouverte, une recherche sur l'amour dans la banlieue de Bucarest, où j'ai vécu et grandi. Et comme l'amour a plusieurs visages, je vais continuer à exprimer ce que je pense, ce que j'ai découvert. LA MORT DE DANTE LAZARESCU était une histoire sur l'amour de son prochain, basée sur une histoire vraie. AURORA est un film basé sur plusieurs histoires vraies, c'est un composite. Bien que LA MORT DE DANTE LAZARESCU soit un film qui me concerne (j'avais en tête mon grand père), AURORA est davantage un film sur moi. Je ne sais pas où il s'inscrit dans cette série, si c'est le deuxième, le quatrième

ou le cinquième, c'est le film que j'ai eu envie de faire maintenant. AURORA est un intermédiaire entre Éros et Thanatos, c'est le film qui assurera le lien entre LA MORT DE DANTE LAZARESCU, consacré à Thanatos, et mon prochain film qui sera peut être consacré à Éros.

Suite à votre récent succès avec LA MORT DE DANTE LAZARESCU et à ceux de vos compatriotes, diriez-vous qu'il est plus facile de faire des films aujourd'hui en Roumanie ?

Non, car nous sommes toujours, depuis les années cinquante, aux débuts du cinéma roumain. Nous n'avons toujours pas intégré le cinéma en tant qu'art. Il y a des réalisateurs qui vont dans ce sens-là et d'autres qui voient le cinéma en terme de potentiel de divertissement. De plus, les succès du nouveau cinéma roumain sont perçus par les anciens réalisateurs comme des insuccès personnels. Il y a un malaise. C'est un peu le mécanisme du bouc émissaire décrit par le philosophe René Girard. Il y a aujourd'hui de jeunes réalisateurs qui essaient de redéfinir le cinéma. Les derniers succès, appréciés à l'étranger, nous aident à faire des films en coproduction. Mais en Roumanie, c'est toujours difficile.

Cristi Puiu

Cristi Puiu est né à Bucarest en 1967. Alors étudiant en peinture à L'École Supérieure d'Arts Visuels de Genève, il réalise dans les années 1990 plusieurs courts métrages et documentaires. De retour en Roumanie, il continue à peindre et coécrit des scénarios aux côtés de Razvan Radulescu et Lucian Pintilie. En 2001, il réalise son premier long métrage, *LE MATOS ET LA THUNE*, road movie filmé à l'épaule dans un style quasi-documentaire. Sélectionné à la Quinzaine

des réalisateurs de Cannes, le film remporte plusieurs prix dans les festivals, notamment à Thessalonique. Lauréat de l'Ours d'or du meilleur court métrage à Berlin en 2004 avec *CIGARETTES AND COFFEE*, Cristi Puiu tourne ensuite *LA MORT DE DANTE LAZARESCU*, qui reçoit le Prix Un Certain Regard à Cannes en 2005, et de nombreuses autres récompenses. Deuxième volet de la série *Six histoires des banlieues de Bucarest*, *AURORA* est son troisième long métrage.

Filmographie

2001 *Le Matos et la thune* (Long métrage fiction)

2004 *Des cigarettes et du café* (Court métrage fiction, Ours d'or du court métrage, Berlin 2004)

2005 *La Mort de Dante Lazarescu* (Long métrage fiction, Prix Un Certain Regard, Cannes 2005)

2010 *Aurora* (Long métrage fiction)





Distribution

Cristi Puiu (Viorel)

Né en 1967 à Bucarest, Cristi Puiu réalise avec AURORA son troisième long métrage. C'est la première fois qu'il apparaît à l'écran. C'est Clara Voda, l'interprète de Gina, qui lui a suggéré de jouer lui-même le rôle de Viorel.

Clara Voda (Gina)

Née en 1970 à Constanta, Clara Voda interprétait l'un des médecins de LA MORT DE DANTE LAZARESCU (2005). On l'a vue récemment dans *If I want to whistle, I whistle* de Florin Serban (en compétition à la Berlinale 2010).

Valeria Seciu (Pusa)

Née en 1939 à Bucarest, Valeria Seciu, qui a commencé sa carrière au Théâtre national de Bucarest en 1964, est une figure bien connue de la scène roumaine. Elle apparaît régulièrement à la télévision et a tourné ses principaux films dans les années 70. AURORA marque son retour au cinéma après 25 ans d'absence.

Luminita Gheorghiu (Mioara)

Née en 1949 à Bucarest, Luminita Gheorghiu a commencé une carrière internationale en 1980 et interprété des rôles secondaires dans des films de Radu Mihaileanu (*Trahir*, 1993 ; *Train de vie*, 1998) ou Michael Haneke (*Code inconnu*, 2000 ; *Le Temps du loup*, 2003).

Déjà présente dans le premier film de Cristi Puiu, LE MATOS ET LA THUNE (2001), elle tient ensuite le rôle féminin principal de LA MORT DE DANTE LAZARESCU (2005). On l'a vue aussi dans *12h08 à l'est de Bucarest* (2006) de Corneliu Porumboiu et *4 mois, 3 semaines, 2 jours* de Cristian Mungiu (2007).

Gelu Colceag (M. Livinski)

Né en 1949, Gelu Colceag est un célèbre metteur en scène de théâtre roumain. Il a tenu le rôle principal du film de Nicolae Opretescu, *Vis de ianuarie*, en 1978. En 2008, il a été nommé directeur de l'Université de théâtre et de cinéma de Bucarest (UNATC).

Catrinel Dumitrescu (Mme Livinski)

Née en 1956 à Braila, Catrinel Dumitrescu est une comédienne de théâtre. Elle a joué dans une dizaine de films roumains dans les années 70 et 80, notamment *Casatorie cu repetitie* de Virgil Calotescu (1985). Elle apparaît dans la série télévisée *La Urgenta*.

Vali Popescu (Stoian)

Né en 1955 à Braila, Vali (ou Valentin) Popescu est apparu dans de nombreux films de Lucian Pintilie et Dan Pita au cours des années 80 et 90. On l'a vu récemment dans *Une exécution ordinaire* de Marc Dugain (2010).



Production

Mandragora

La maison de production Mandragora a été créée en mai 2004 à Bucarest, par Cristi Puiu, Anca Puiu et Bobby Paunescu, dans le but de soutenir et de promouvoir le cinéma d’auteur. Son premier projet a été la production du premier volet de la série Six histoires des banlieues de Bucarest. Mandragora a produit en un temps record La Mort de Dante Lazarescu, récompensé à Cannes du Prix « Un certain regard » en 2005. Il devient ensuite l’un des films roumains les plus acclamés à l’étranger. Outre LA MORT DE DANTE LAZARESCU et AURORA de Cristi Puiu,

Mandragora a récemment produit *Francesca* de Bobby Paunescu (2009), récompensé par le Prix de la FIPRESCI au Festival de Gijon, et *Morgen* de Marian Crisan (2010). L’entreprise s’est développée et diversifiée de façon considérable depuis sa création et son équipe dynamique est aujourd’hui son atout principal. Outre ces quatre longs métrages, Mandragora a également produit des courts métrages (dont *Megatron* de Marian Crisan, Palme d’or du court métrage à Cannes en 2008), des documentaires et une série télévisée, Lombarzilor 8.

Coproduction Office / Parisienne de Production

Coproduction Office, basé à Paris et Berlin, (raison sociale Société Parisienne de Production) a été fondé par Philippe Bober. La société bénéficie d’une réputation de découvreur et promoteur de nouveaux réalisateurs talentueux, et acquiert 2 à 3 films par an afin d’accorder le soin nécessaire à leur succès.

Bord Cadre Films

Fondée en 2003 à Genève, la société Bord cadre films accompagne les projets de jeunes cinéastes et se consacre aux coproductions européennes. Dirigée par Dan Wechsler, Bord Cadre films a notamment produit les films de Laurent Nègre (*Fragile*, 2005 ; *Opération Casablanca*, 2010). Outre AURORA, Bord Cadre films a coproduit en 2010 le nouveau film d’Isaki Lacuesta, *Los pasos dobles*.

Essential Filmproduktion

Essential Filmproduktion a été fondé par Philippe Bober en 1997 à Berlin comme branche production de la société de ventes internationales Coproduction Office. Essential a pour but de découvrir, produire et promouvoir des réalisateurs talentueux. Géré par Susanne Marian, Essential a (co) produit des films de Jessica Hausner (*Lovely Rita* ; *Hotel* ; *Lourdes*), Roy Andersson (*Chansons du deuxième étage* ; *Vous, les vivants*) et sera représenté avec trois films cette année à Cannes : AURORA de Cristi Puiu, *Un garçon fragile – Le Projet Frankenstein* de Kornél Mundruczó, et *Le Quattro Volte* de Michelangelo Frammartino.



Distribution

Shellac
Friche La Belle de Mai
41 rue Jobin
13003 Marseille
Tél. : 04 95 04 95 92
shellac@altern.org

Programmation

Shellac
Marie Bigorie
Lucie Commiot
Tél. : 01 78 09 96 64 / 65
programmation@shellac-altern.org

Presse

Stanislas Baudry
34 bd Saint-Marcel
75005 Paris
Tél. : 06 16 76 00 96 / 09 50 10 33 63
sbaudry@madefor.fr

UNE DISTRIBUTION SHELLAC
WWW. SHELLAC-ALTERN.ORG

