

MEMENTO FILMS
PRÉSENTE



GRAND PRIX
FESTIVAL DE CANNES

IL ÉTAIT UNE FOIS EN ANATOLIE

UN FILM DE NURİ BİLGE CEYLAN



memento
films



GRAND PRIX
FESTIVAL DE CANNES

Synopsis

Au cœur des steppes d'Anatolie, un meurtrier tente de guider une équipe de policiers vers l'endroit où il a enterré le corps de sa victime. Au cours de ce périple, une série d'indices sur ce qui s'est vraiment passé fait progressivement surface.

IL ÉTAIT UNE FOIS EN ANATOLIE

UN FILM DE NURİ BİLGE CEYLAN

Turquie - 2h37 - scope - dolby digital - visa : 131.137

photos et dossier de presse téléchargeables sur
www.memento-films.com

distribution

memento
films

9, cité paradis - 75 010 Paris
T : 01 53 34 90 20
distribution@memento-films.com

presse

Vanessa Jerrom
Claire Vorger

T : 01 42 97 42 47
vanessajerrom@wanadoo.fr



Entretien avec Nuri Bilge Ceylan

Apparemment IL ÉTAIT UNE FOIS EN ANATOLIE s'est inspiré d'une histoire qui est vraiment arrivée à votre scénariste qui est aussi médecin, Ercan Kesal. Que lui est-il vraiment arrivé ?

Il se rappelait avoir recherché un corps au petit matin mais sans pouvoir me donner tous les détails. C'est plutôt la situation qui nous a servi de point de départ. Quand Ercan a commencé à écrire le scénario avec nous, {scénariste : Ebru Ceylan, ndlr}, il avait pratiquement tout oublié !

On pense à l'accident dans LES TROIS SINGES. Le meurtre n'est pas montré et on commence la recherche. Au début, le public se sent un peu perdu.

Si vous voulez trouver quelque chose, il faut d'abord vous perdre. Je voulais effectivement que les spectateurs n'aient pas plus de repères que les personnages et que, peu à peu, ils apprivoisent la lumière. Cela ne me semblait pas important, dans ce prologue, de savoir si c'était un meurtre, une bagarre, un accident. Ce n'est pas cette vérité-là que je cherchais. Il ne me semblait pas essentiel de montrer ce qui est arrivé. Je

n'avais pas envie que le public en sache plus que mes protagonistes.

Pourquoi avez-vous voulu montrer les trois personnages dans le prologue ?

Je voulais qu'on voit l'homme vivant car, ensuite, on ressentirait davantage sa mort : on les voit boire de l'alcool, et ensuite, quand on voit l'autre dans la voiture, on comprend alors que l'homme a été tué. Un élément également important est le chien que l'on verra beaucoup plus tard.

Dans quelle région de Turquie avez-vous tourné ?

Au cœur de l'Anatolie, à deux heures de voiture d'Ankara. C'est un pays de steppes et c'est là que le vrai incident a eu lieu. En fait, nous aurions pu tourner dans une autre partie du pays, mais c'est ce paysage qui nous convenait le mieux. C'est ce dont je me suis rendu compte après avoir parcouru d'autres régions. Je ne connaissais pas cet endroit particulier, mais j'avais parcouru les alentours. J'aime beaucoup voyager à travers la Turquie et photographier ses paysages.

Cela prend du temps aux spectateurs pour savoir quels vont être les personnages principaux. Pendant longtemps le docteur, par exemple, est un observateur passif.

Pourtant si vous regardez bien, vous remarquerez que la caméra est avec le docteur du début à la fin. Je ne filme jamais rien qui soit hors de son champ de vision. Je montre les autres personnages dans la mesure où ils sont en rapport avec lui. D'observateur passif, il devient peu à peu participant. Le cœur du film, c'est son rapport avec le procureur, car il est amené à se remettre en question et il évolue pendant ce voyage. Le spectateur est amené comme lui à voir les choses sous une lumière différente. Face au miroir, à la fin, le médecin ne peut plus supporter de se regarder.

Par sa profession qui le met en contact avec la souffrance, la maladie, la mort, il s'est peut-être construit une armure de protection, il a adopté une certaine froideur de comportement qui va commencer à fondre.

Il commence à éprouver de la compassion pour les autres, pour le meurtrier, pour la femme avec l'enfant. Pour la

première fois, il est capable de sacrifier quelque chose en lui, d'être moins égoïste. C'est du moins ce que l'on peut supposer, car je ne veux pas dire plus que ce que le film montre. Définitivement, il se rend compte que quelque chose a changé en lui, mais nous ne savons pas de quelle façon. Ma supposition est que pour la première fois il a pris des risques par rapport à sa carrière, à sa profession. Les raisons de cette évolution peuvent être très diverses et nous ne sommes sûrs de rien. Peut-être que le tueur l'a remercié, peut-être que cela a à voir avec l'enfant. Il y a des gens qui pourraient avoir la possibilité de changer, mais qui décident de ne rien faire. C'est un moment critique dans la vie du docteur Cemal et, malgré ses réticences, il choisit d'évoluer.

Flaubert a écrit en substance, dans sa correspondance, qu'il aimerait écrire un livre qui tiendrait seulement par le style. On a le sentiment que dans ce nouveau film, c'est la mise en scène qui tient l'ensemble, que vous poussez à l'extrême votre regard contemplatif.

J'ai conscience que c'est un film difficile pour le spectateur mais en même temps, je revendique la présence d'un



contenu. Il n'y a rien sur l'écran que je ne puisse justifier et sur chaque détail, je peux répondre aux questions. Je peux expliquer le comportement ou les paroles de chaque personnage. À tous les stades de mon travail, de l'écriture du scénario au montage, je m'interrogeais sur chaque détail. Or si vous ne vous préoccupez que du style, vous ne vous embarrassez pas de questions sur la logique du récit ou sur la psychologie des protagonistes. J'ai mis beaucoup d'énergie pour aller au fond des choses. Par contre, la mise en scène ne requiert pas autant mon énergie car cela m'est naturel.

Comment s'est développé le scénario ?

C'est un processus très complexe. Nous avions au départ les personnages puis nous sommes allés de l'avant, sans nous priver de la possibilité de revenir en arrière et d'enrichir certaines scènes du début, après avoir développé l'histoire et en fonction d'événements qui allaient se passer ultérieurement. Nous avons eu beaucoup de conversations ensemble – ma femme Ebru, Ercan Kesal et moi-même – sur le scénario. Ercan a utilisé ses souvenirs et ses connaissances de la région et mon épouse Ebru excelle dans la construction d'un récit. Nous parlons beaucoup tous les trois, puis je leur demande de repartir chez eux et de travailler sur une séquence particulière. Après avoir fait leurs devoirs, ils reviennent vers moi, me lisent ce qu'ils ont écrit et nous recommençons à discuter. Je prends des choses dans ce qu'ils me proposent, j'apporte moi-même une contribution et je réorganise le tout. Parfois, je leur dis que tel personnage parle par ma voix... Je ne vous dirai pas lequel, car ce genre d'information briserait l'unité du film ! Le fait qu' Ercan Kesal soit médecin dans la vie et qu'il ait été témoin de ce fait divers ne fut pas si important pour son travail de scénariste même s'il nous a

fourni des détails techniques sur la pratique de l'autopsie par exemple.

La brève séquence avec la jeune fille est vécue comme un rêve.

Cela dure quelques secondes, cela ressemble à un rêve, mais c'est bien réel. Je n'ai utilisé aucun élément onirique et je l'ai filmé comme si c'était la réalité. J'ai aussi parsemé le film de quelques emprunts à quatre nouvelles de Tchekhov. Dans tous mes films, d'ailleurs, on trouve des citations de Tchekhov. Vous savez qu'il était aussi médecin, et comme son œuvre parle de tous les aspects de la vie, elle peut nourrir votre inspiration à tout moment. On pourrait également dire que la jeune fille à la lampe est inspirée par des toiles de Rembrandt ou de Vermeer, mais en fait elle vient de la réalité, du contexte. J'ai vécu moi-même ce genre de situation. Par exemple, quand je faisais mon service militaire, il pouvait se passer trois mois sans que nous voyions une seule femme, nous vivions entre hommes. Quand une jeune fille apparaissait dans notre vie, c'était comme un miracle. Lorsque nous marchions pendant des jours et que nous rencontrions une jolie femme dans un endroit perdu, cela produisait une émotion chargée de mélancolie. Ce n'était pas tellement sexuel, mais cela évoquait le souvenir d'une épouse ou d'une fiancée. Pour l'assassin, cela a une signification différente. Pendant que j'écrivais le scénario, j'ai parlé à des responsables de la police et à des bureaucrates en Anatolie. Ils me racontaient que des suspects, pendant trois jours, pouvaient ne pas prononcer un mot ni se confesser et, soudain, après avoir vu une femme ou entendu le cri d'un enfant, ils pouvaient se mettre à pleurer et commencer à tout avouer. Pour mes interlocuteurs, c'était une expérience très courante dans l'exercice de leur profession.

Il y a un épisode semblable dans *Les Frères Karamazov*. La police arrête Dimitri, le détient dans une pièce et il s'endort. Quand il se réveille, il découvre un oreiller sous sa tête. Il se met à pleurer et se demande qui a placé là cet oreiller. Il n'arrête pas de poser cette question, jusqu'à ce qu'il confesse un crime qu'il n'a pas commis.

Il est intéressant que vous mentionniez les écrivains russes comme Tchekhov ou Dostoïevski, car c'est une littérature où se mêlent le tragique et le grotesque.

J'aime toujours voir le côté humoristique de la vie y compris dans des situations dramatiques. Je ne sais pas si cela appartient à la tradition culturelle de mon pays, mais du moins, c'est comme cela que je considère l'existence humaine. Chez chacun d'entre nous, il y a un regard objectif et un regard subjectif. D'autres que moi verront des aspects différents de la vie, mettrons en avant des détails qui ne m'intéressent pas.

Vous êtes conscient que pour le spectateur, la première partie du récit peut être éprouvante.

Bien sûr. Je voulais qu'il ressente les mêmes impressions que les personnages. Par ailleurs, le système encourage les metteurs en scène à réaliser des films d'une durée standard, disons quatre-vingt-dix minutes. Les écrivains ont beaucoup plus de liberté et peuvent écrire un roman de cinquante ou de cinq cents pages. J'envie cette liberté, et je voulais échapper à la norme que l'industrie impose. Cela peut rebuter certains spectateurs, cela peut aussi en séduire d'autres.

Avez-vous mêlé des acteurs professionnels avec des amateurs ?

La plupart sont des comédiens de métier. Ils viennent du théâtre ou du cinéma. Muhammet Uzuner qui joue le docteur n'est pas tellement connu en Turquie. Il avait joué des petits rôles, mais personne ne lui avait vraiment donné sa chance. Je suis heureux de lui avoir confié ce rôle après

une audition, et je suis étonné qu'on ne l'ait pas découvert plus tôt. Taner Bırsel, le procureur que l'on compare à Clark Gable, est plus connu, surtout dans le cinéma d'Art et Essai. Yılmaz Erdoğan (le commissaire Naci), est, lui, une véritable star. Il joue dans des films, écrit des pièces, enseigne et est même réalisateur. Beaucoup de gens ont été surpris que nous travaillions ensemble. Ahmet Mümtaz Taylan qui joue le chauffeur arabe Ali joue aussi sur scène comme à l'écran, et monte des pièces de théâtre. J'ai confié le rôle du maire Mukhtar à mon coscénariste Ercan Kesal. Lui par contre n'est pas un acteur professionnel mais il a joué dans un certain nombre de mes films.

C'était un défi de tourner plus de la moitié du film de nuit et souvent à l'intérieur de voitures, ce qui pose toujours des problèmes techniques.

En écrivant le scénario, j'étais conscient des difficultés que nous allions rencontrer et cela ne plaisait pas beaucoup aux décideurs. Mais après toutes ces années, je continue à aimer les défis. Le souci avec ce film, c'était le budget, qui correspond à la somme de mes cinq films précédents ! Pour le type de cinéma que je fais, cela posait des problèmes. Le surcoût venait pour l'essentiel du tournage de nuit. De plus, nous étions au milieu de la steppe, la température était glaciale. Il fallait pouvoir se nourrir, se chauffer, installer des toilettes, car nous étions loin de tout. L'équipe technique comprenait soixante à soixante-dix personnes. Les lumières étaient compliquées. Je ne m'attendais pas à prendre tant de risques financiers. Pour le genre de cinéma que je fais, j'ai intérêt à travailler avec des budgets modestes pour pouvoir entrer dans mes frais, mais ce film là exigeait ces coûts de productions élevés et un tournage de trois mois.

Comment avez-vous travaillé avec votre chef opérateur habituel - Gökhan Tiryaki – pour ce tournage très inhabituel ?

Comme d'habitude, nous avons pas mal discuté avant de





commencer, en particulier le problème de l'éclairage lunaire qui est très coûteux. Nous avons utilisé des grues et il fallait n'éclairer que les visages. Le fait d'avoir, pour certains plans, une quinzaine d'acteurs en même temps dans le cadre, pose des problèmes particuliers. Si l'un d'entre eux fait une erreur, il faut refaire la prise.

Les plans étaient-ils chorégraphiés ?

Je n'aime jamais faire cela à l'avance. Tout est réglé sur le plateau et j'adore les mouvements de caméra en fonction des mouvements des comédiens. À mes débuts, j'étais très inquiet et je préparais davantage mon découpage. Aujourd'hui j'ai plus confiance en moi-même et je peux faire des changements radicaux au moment du tournage. Je ne suis pas l'esclave du scénario, même si l'essentiel du dialogue a été filmé comme il était écrit. Par contre, je peux improviser, essayer diverses solutions et opérer des modifications si ça ne fonctionne pas. Le plus difficile fut sans doute de filmer dans les voitures, car à l'écran, cela peut devenir très vite ennuyeux.

Quelle durée faisait le premier montage ?

Trois heures trente ! La dernière partie dans le village était plus longue, car au départ, je voulais montrer les réactions de la population au meurtre. J'ai filmé plusieurs scènes qui traitaient de l'éthique d'une petite ville, les conversations des habitants... L'assassinat était quasiment un sacrifice rituel. Finalement, j'ai coupé ces séquences pour me concentrer sur le récit central.

Ne pensez-vous pas que le titre du film se prête à un malentendu ? On peut y voir une référence au cinéma de Sergio Leone !

J'aime bien créer ainsi des fausses pistes !

Vous ne montrez pas l'autopsie, seulement les bruits qui l'accompagnent.

Comment pourrais-je faire autrement ?

Cronenberg l'aurait fait !

Il y a des metteurs en scène qui aiment montrer la violence. Pour ma part, je n'apprécie pas qu'elle soit filmée ainsi. Je veux la faire sentir, pas la décrire. C'est la violence intérieure qui m'intéresse, ou la violence telle qu'elle est ressentie par les personnages. Les hommes qui pratiquent l'autopsie le font comme une routine, comme s'ils préparaient un repas. La banalité de leurs gestes ne fait que renforcer l'effroi que cela provoque chez le spectateur.

Vous suggérez aussi des odeurs, celles du yaourt ou de l'agneau grillé. C'est un film presque olfactif !

Avec la scène du yaourt, je voulais qu'ils parlent d'un sujet qui n'avait pas de rapport avec le fait divers. Ils n'ont pas encore de soupçons, d'inquiétudes. Ils pensent qu'ils reviendront dans une heure, ils ne s'attendent pas à une aussi longue recherche. Ainsi la tension monte progressivement. Par ailleurs, à la campagne, la vie et la mort sont moins séparées. Elles coexistent. En ville les gens tendent à oublier cette coexistence. Par exemple, les paysans un jour tuent un animal et le lendemain, ils le mangent.

Le prologue des TROIS SINGES et l'ensemble de ce dernier film sont les plus proches de votre travail photographique, en particulier dans la peinture des paysages. D'ailleurs, votre film est en couleur, mais il se rapproche du noir et blanc.

Dans ce film, j'ai voulu être plus réaliste. J'ai moins utilisé les effets numériques en postproduction. Ce que je recherchais, c'était de restituer la noirceur de la nuit. Et ce n'était pas aisé !

Propos recueillis par Michel Ciment et Yann Tobin à Cannes le 22 mai 2011. *Positif*, novembre 2011 n° 609



Biographie



Nuri Bilge Ceylan est né à Istanbul le 26 janvier 1959. En 1976, il commence des études d'ingénieur chimiste à l'université technique d'Istanbul, dans un contexte de forte agitation étudiante, sociale et politique.

En 1978, il commence un diplôme d'ingénieur électrique à l'université de Bogazici. C'est dans ce contexte qu'il développe un très fort intérêt pour l'art de la photographie, s'inscrivant au club de photographie de l'université. C'est là également qu'il développe son goût pour les arts visuels et la musique classique, grâce aux vastes ressources bibliothécaires de la fac. Il commence à prendre des cours optionnels de cinéma et assiste aux projections du ciné-club, ce qui renforce son amour du cinéma, né des années plus tôt dans les salles obscures de la cinémathèque d'Istanbul.

Diplômé en 1985, il voyage à Londres et à Kathmandou, hésitant sur ses choix d'avenir. Il revient en Turquie pour faire son service militaire, d'une durée de 18 mois. C'est à ce moment-là qu'il décide de dédier sa vie au cinéma.

Après son service, il étudie le cinéma à l'université Mimar Sinan, tout en pratiquant la photographie commerciale pour gagner sa vie. Au bout de 2 ans, il abandonne son cursus universitaire pour passer à la pratique, ayant déjà plus de 30 ans. Il commence par jouer dans un court-métrage réalisé par son ami Mehmet Eryilmaz, tout en participant à l'intégralité du processus technique de réalisation.

Fin 1993, il commence à tourner son premier court-

métrage, **KOZA**. Le film est projeté à Cannes en mai 1995 et devient le premier court-métrage turc à être sélectionné pour le festival de Cannes.

Trois longs-métrages suivent, qui peuvent être considérés comme des «suites» de **KOZA**. Ils ont également été qualifiés de «trilogie provinciale». Il s'agit de **KASABA** (1997), **NUAGES DE MAI** et d'**UZAK** (2003). Ceylan prend pour acteurs, dans tous ses films, ses amis et des membres de sa famille. Lui-même exerce tous les emplois de technicien : la cinématographie, le design sonore, la production, le montage, l'écriture, la direction d'acteurs...

UZAK remporte le Grand Prix à Cannes en 2003, faisant de Ceylan un réalisateur reconnu au niveau international. Continuant son tour des festivals après Cannes, **UZAK** gagna pas moins de 47 récompenses, dont 23 internationales, et devint ainsi le film le plus récompensé de l'histoire du cinéma turc.

Son film suivant, **LES CLIMATS**, également sélectionné à Cannes en 2006, remporta cette fois le prix FIPRESCI de la critique internationale.

En compétition lors de la 61e édition du festival de Cannes en 2008, son film **LES TROIS SINGES** remporte le prix du Meilleur réalisateur. En 2009, il fait partie du jury cannois.

Enfin, en 2011, **IL ETAIT UNE FOIS EN ANATOLIE** gagne le Grand Prix à Cannes.

Liste artistique

Le docteur Cemal	Muhammet UZUNER
Le commissaire Naci	Yilmaz ERDOĞAN
Le procureur Nusret	Taner BIRSEL
Le conducteur Arab Ali	Ahmet MÜMTAZ TAYLAN
Le suspect Kenan	Firat TANIŞ
Mukhtar	Ercan KESAL

Liste technique

Réalisation	Nuri Bilge CEYLAN
Scénario	Ercan KESAL, Ebru CEYLAN Nuri Bilge CEYLAN
Producteur	Zeynep ÖZBATUR ATAKAN (ZEYNO FILM)
Coproducteurs	Mirsad PURIVATRA (PROD2006) Eda ARIKAN (1000 VOLT) Ibrahim ŞAHIN (TRT) Müge KOLAT (IMAJ) Murat AKDILEK (FIDA FILM) Nuri Bilge CEYLAN (NBC FILM)
Image	Gökhan TIRYAKI
Montage	Bora GÖKŞİNGÖL, Nuri Bilge CEYLAN
Direction artistique	Dilek YAPKUÖZ AYAZTUNA
Production exécutive	Çağrı ERDOĞAN
Ventes internationales	ZEYNO FILM
Distribution	MEMENTO FILMS DISTRIBUTION