



PRESENTE / PRESENTEERT

## **KROTKAYA (A GENTLE CREATURE) (UNE FEMME DOUCE)**

un drame social de / een sociaal drama van Sergei LOZNITSA  
avec / met Vasilina MAKOVTSOVA, Marina KLESHCHEVA, Lia AKHEDZHAKOVA,  
Valeriu ANDRIUTA, Boris KAMORZIN, Sergei KOLESOV

**FESTIVAL DE CANNES 2017 – COMPETITION**



France, Allemagne, Lituanie, Pays-Bas /  
Duitsland, Frankrijk, Litouwen, Nederland – 2017 – DCP –  
Couleur/Kleur – 1 :2.35 – 5.1 –  
VO ST BIL / OV FR/NL OT – 143'

Distribution / Distributie : **IMAGINE**

**SORTIE NATIONALE RELEASE**

**16/08/2017**

T : 02 331 64 31 / M Tinne Bral : 0499 25 25 43  
photos / foto's : <http://press.imaginefilm.be>

## SYNOPSIS

### FR

Un jour, une femme reçoit le colis qu'elle a envoyé quelques temps plus tôt à son mari incarcéré. Inquiète et profondément désemparée elle décide de se rendre à la prison, dans une région reculée de Russie, afin d'obtenir des informations. Ainsi commence l'histoire d'un voyage semé d'humiliations et de violence, l'histoire d'une bataille absurde contre une forteresse impénétrable.

### NL

Een anonieme vrouw die haar echtgenoot in de gevangenis een pakket wil bezorgen, zakt steeds verder weg in een door vileine bureaucraten en grijpgrage gangsters bestierde chaos.

### EN

A woman lives alone on the outskirts of a village in Russia. One day she receives a parcel she sent to her incarcerated husband, marked 'return to sender'. Shocked and confused, the woman has no choice but to travel to the prison in a remote region of the country in search of an explanation. So begins the story of a battle against this impenetrable fortress, the prison where the forces of social evil are constantly at work.

## ENTRETIEN AVEC SERGEI LOZNITSA

*Propos recueillis par Olivier Séguret et traduits du Russe par Joël Chapron*

### **Quel a été le germe d'Une femme douce ?**

J'avais pensé au départ raconter le destin d'une femme, de cette femme. Son mari est en prison, elle lui envoie un colis et ce colis lui revient. Elle ne comprend pas pourquoi, elle va chercher à se renseigner et le film commence... Je n'avais pas de fin, je n'avais que cette trame intrigante. Le premier dénouement que j'avais entrevu était très différent de celui que j'ai finalement retenu. Le développement de cette histoire se compte en années, et ce qui est resté de l'idée initiale, c'est le stoïcisme et l'impassibilité du visage de l'héroïne, qui ne sourit pas une seule fois dans le film. C'est extrêmement difficile de rester éternellement impassible.

### **Qu'est-ce que votre film doit à la nouvelle La Douce de Dostoïevski ?**

A part le titre, pas grand-chose. Je voulais raconter l'histoire d'une « femme douce » mais pas depuis le point de vue de la nouvelle de Dostoïevski ou de ce que l'on connaît de la Russie. Dans le scénario, il y a tout de même une citation directe et particulière, très spécifique, extraite des *Possédés*. C'est le « poème du cafard », récitée à la fin de la scène de banquet. Il y a beaucoup de références à Gogol ou à Saltykov-Chtchedrine dans le film.

Dostoïevski enquêtait sur d'autres choses que celles que je veux étudier dans mon film. Ce qui l'intéressait, c'était les ambitions blessées, l'amour-propre humilié, et les rapports humains qui s'ensuivent, jusqu'à la catastrophe. Je ne suis pas allé dans cette direction, je n'ai pas fait un travail d'ordre intime ou introspectif. Plutôt que les souffrances propres à un personnage, ses tourments psychologiques, mon film décrit un espace je me suis intéressé à la description d'un espace, d'un habitat, dans lequel des créatures sont forcées d'exister. On ne sait quasiment rien de mon héroïne, on connaît juste le principe de l'existence de cet espace-là, de cet ensemble dans lequel elle évolue.

Ce n'est pas particulièrement une femme « douce », c'est une femme passive, qui se laisse balloter.

J'ai bien conscience qu'en appelant mon film ainsi je fabrique un lien avec le livre de Dostoïevski ou avec le film de Bresson, mais il ne faut pas chercher au-delà du titre.

### **Que veut dire, alors, votre Femme douce ?**

Ce film est pour moi une métaphore d'un pays où les gens se font perpétuellement violer. Y compris par eux-mêmes : en Russie, les gens « s'auto-violent ». Ce pays est empreint de toutes formes de violences. D'un côté vous avez une totale hypocrisie, un énorme mensonge, une parfaite omerta... et de l'autre des choses absolument horribles qui continuent de se passer chaque jour. Pour moi, tout ça reste une énigme très inquiétante. Au lieu de vivre et de faire les choses de manière tranquille, gaie, sympathique, on doit à chaque étape de son existence emprunter une voie difficile, mensongère, parfois terrible. C'est un paradoxe affreux, le plus total des paradoxes, dont j'ai conscience depuis l'âge d'environ cinq ans et que je persiste depuis à ne pas comprendre.

Le point de non-retour de ce film se trouve exactement une heure après son début, lorsque l'héroïne se trouve face à la prison. Il consiste en cette espèce de petite protestation qu'elle exprime face à la prison. Là, une constellation de personnages commencent à apparaître autour d'elle et toute l'histoire se déroule ensuite telle que vous la connaissez.

### **Vous avez une solide formation scientifique et l'on sent quelque chose de cette rigueur dans votre travail. Quelle a été votre méthode ?**

Je prépare beaucoup les choses au préalable. Avant même de m'atteler au tournage, je travaille énormément avec mes techniciens : le chef opérateur Oleg Mutu, l'ingénieur du son Vladimir Golovnitski et mon chef décorateur Kirill Shuvalov. On décide de tout, tous ensemble. On décide de la façon générale dont le film va évoluer visuellement mais aussi de la façon précise dont chaque scène, chaque plan sera tourné. On se met également d'accord sur la position de la caméra. Plusieurs mois avant le tournage, on dessine le story-board, qui intègre les repérages effectués et les décors choisis. Toujours tous ensemble. Ensuite, j'organise les répétitions avec

les acteurs, qui ont lieu sur les lieux mêmes du tournage... Au bout du compte, on suit à 90% le découpage que l'on avait imaginé. Des choses changent, naturellement, mais très peu. Je calcule même la durée de chaque plan dès le stade du story-board.

Il y a toujours des scissions particulières dans un récit. Entre la 23<sup>ème</sup> et la 25<sup>ème</sup> minute, par exemple. À la 45<sup>ème</sup> minute aussi, il doit se passer des choses importantes. Toutes ces conditions sont réunies dans Une femme douce, vous pouvez vérifier ! Ce ne sont pas mes lubies ou mes inventions. Avant même que je naisse, nos géants du cinéma avaient déjà élaboré ce que doit être la partition d'un film, et je m'y conforme. Il est de toute façon très difficile d'inventer quelque chose de réellement nouveau dans le langage cinématographique.

Si on arrive encore à faire des choses comme ce film aujourd'hui, c'est parce que nous sommes des petits crickets sur l'épaule de géants...

### **Dans sa dernière partie, le récit semble bifurquer, changer de registre, puis il ramène l'héroïne à son point de départ, avant de cruellement s'accomplir.**

Au moment de l'écriture, j'avais un problème avec la conclusion. Plus exactement, je croyais que je ne savais pas comment finir mais, en fait, j'avais une idée que je n'osais pas formuler. Et puis je me suis lancé... Cela a donné la grande scène presque finale, cette espèce de banquet officiel grotesque qui est en fait un rêve de l'héroïne et que je considère comme un film dans le film.

Ce petit coup de force, pourtant, ne suffisait pas à conclure. C'était un contrepoint nécessaire mais il ne donnait pas son point final au film. J'ai pour ma part une définition idéale de ce que doit être une fin : il lui faut un goût d'attendu inattendu.

C'est comme lorsque quelque chose se produit dans un livre, un film, ou dans la vie et que vous vous dites : « Je ne m'y attendais pas »... Puis, en y repensant plus tard, vous vous faites la réflexion: « Ah oui, en fait il était normal que ça finisse ainsi ».

C'est donc la toute fin, la vraie dernière scène finale qui fait littéralement le film, lui donne sa catharsis.

Auparavant, il y aura aussi eu comme une première fin, à 1h40 du film, lorsque le personnage comprend, et nous aussi, que tout ce qu'elle a entrepris ne mènera à rien, qu'elle pourrait aussi bien se taper infiniment la tête contre les murs : c'est le moment où elle quitte les défenseurs des droits de l'homme, qui ne peuvent rien pour elle et, pire, représentent peut-être une menace.

Puis il y aura eu la séquence de farce théâtrale, ce banquet rêvé. Et enfin se produit la culmination émotionnelle du viol. J'aurais pu m'arrêter là mais on aurait pu penser que c'était juste une manière d'enfoncer le clou à propos de ce monde, de cet endroit, de cette vie atroce et cruelle et ce ne serait pas allé plus loin. Moi, je voulais aller plus loin. Je voulais enclencher l'idée d'un cycle. Qu'y a-t'il de pire que l'enfer du viol ? Il y a la répétition infinie de l'enfer du viol, être violé toute sa vie.

### **Lorsque le récit bascule vers le rêve, le style change radicalement lui aussi.**

Dans mon esprit, la grande scène de banquet est un film dans le film, où je peux donc me permettre de changer totalement de stylistique. Je peux attirer l'attention sur l'humour, le grotesque, la distance et l'ironie, qui sont un réflexe de pure autodéfense, une protection contre la dureté de ce qui se produit. Dans un film, comme dans tout travail artistique, ce que l'on appelle les ornements ne servent pas simplement à faire joli : ils marquent aussi un territoire contre les mauvais esprits.

Il faut prendre ce film comme un ornement, un trait dessiné à la craie et que l'on retrace plusieurs fois pour chasser les mauvais esprits, leur opposer une influence bénéfique. Je pense qu'il y a dans ce film quelque chose qui est vraiment susceptible de toucher l'âme des Russes : pas seulement l'intellect, mais l'âme.

### **Le territoire du film est à la fois concret et vaporeux: c'est la Russie mais c'est aussi un espace mental ?**

Ce qui m'a poussé vers le projet de ce film, c'est cet endroit, cet espace, ce lieu, sa population, son mode de pensée, son mode de vie et son mode d'action. Un pays qui est la Russie, mais considéré comme un territoire à la fois géographique et mental.

Le tournage a eu lieu à Daugavpils, en Lettonie, une ville peuplée à 90% de Russes.

On a tourné là pour des raisons logistiques : c'est un territoire européen, qui ne nécessite pas de visa spécial, mais qui porte encore les traces de son ancienne administration soviétique. Et puis il y a dans ce coin deux grandes prisons, dont celle qui se trouve dans le film. On retrouve aussi ces pénitenciers partout en Russie, ils ressemblent à des forteresses. Ces prisons ont une apparence étrange, de château solennel et assez romantique, qui les rend plutôt attractives dans le paysage, même si, dans le même temps, elles sont repoussantes puisque nul ne peut ignorer ce qui se passe à l'intérieur. Ce sont des bâtiments de briques que Staline avait fait repeindre en blanc, sans doute pour les faire ressembler à des monastères (rires). Celle où on a tourné est surnommée « le cygne blanc ». Il en existe une autre appelée « le cygne noir »...

Je pars toujours du plus large pour me concentrer vers le plus fin, la pointe de l'aiguille. Faire du cinéma consiste à partir d'une idée pour obtenir un résultat concret avec des gens, des acteurs, des lieux, des décors. Et il est très important de coller à l'idée première pour arriver à faire les choses convenablement une fois que l'on est confronté à la réalité d'un tournage.

Lorsque je revois le film, il y a une chose qui ne cesse de me stupéfier : l'harmonie du cauchemar. On assiste à cette situation terrible, on voit se succéder toutes ces circonstances abominables, mais elles se produisent dans une sorte de cohérence très harmonieuse : tout cela semble vivre dans un parfait équilibre. Même notre héroïne, qui n'a rien d'un Hamlet venant protester contre tout ce qu'elle voit, fait elle aussi partie de cet ensemble harmonieux. C'est pour ça qu'en Russie l'idée de progrès telle qu'on la connaît en Europe n'existe pas, les choses sont davantage vécues comme un cycle, une spirale infinie.

Les procès staliniens des années 20 n'ont jamais été sérieusement étudiés. Tous les innocents torturés pour leurs aveux savaient qu'ils allaient être fusillés, ils criaient « Gloire à Staline ! » en mourant, ils acceptaient in fine de jouer le jeu et de « reconnaître » une trahison. C'est une psyché très particulière et qui relève uniquement de ce territoire-là. Pour donner un point de comparaison, je dirais que la psyché européenne ou française sur ce point est plus proche de celle exprimée par Robert Bresson dans Un Condamné à mort s'est échappé : ici, en tant que personne, vous ne faites pas partie de l'enfer dans lequel on veut vous faire sombrer. Tandis que chez nous, si : vous êtes partie prenante de l'enfer. C'est pour ça qu'il est extrêmement difficile en Russie de parler de la culpabilité précise de quelqu'un de précis : la culpabilité y est toujours collective, elle est partagée par l'ensemble de la population. Tout le monde le comprend, le sait, le sent. Et personne ne peut ni ne veut s'auto-sanctionner, se punir soi-même.

**On a souvent parlé d'un « fatalisme » de l'âme slave, qui lui fait tout endurer.**

**Avec votre film, on a l'impression d'être passé du fatalisme au plus complet nihilisme.**

Ce n'est pas du nihilisme, c'est de l'annihilation. Une totale destruction. C'est une déshumanisation intégrale qui s'est produite depuis la révolution de 1917. L'image que l'on a en Occident de la Russie vient de l'art, de la peinture, de la littérature, du cinéma. C'est une image qui appartient à un passé révolu. Les grands auteurs russes, ils sont restés dans leur passé. La culture de ce pays a véritablement commencé à décoller au XIXe siècle, la Russie, compte tenu de ce que ses arts ont inventé, aurait pu sortir du XIXe siècle par le haut, mais tout a été balayé et il faut oublier cette civilisation perdue. On a demandé un jour à Rachmaninov si son pays lui manquait, s'il en avait la nostalgie. Il a répondu que non. Pourquoi ? « Parce que ce pays n'existe plus », a-t-il dit. Je pense qu'il y a eu au XXe siècle une période de longs adieux à cet ancien pays disloqué, et que cette cérémonie des adieux a duré jusqu'à environ la fin des années 60. Depuis, plus rien de tout cela n'existe.

Économie, médecine, santé, éducation, tout ce que vous voudrez : tout est entièrement détruit. Regardez l'espérance de vie des hommes russes, qui ne cesse de se réduire et tournerait maintenant autour de 56 ans.

Dans certains domaines, le pouvoir en place aujourd'hui continue à appliquer des méthodes bolcheviques. N'oubliez pas que l'idée de terrorisme est née en Russie : accomplir un acte public en y impliquant des innocents de manière à partager la culpabilité de l'acte, c'est une idée qui ne pouvait germer que sur un territoire où la vie ne vaut rien. Une idée pareille ne peut pas naître dans n'importe quel cerveau, c'est une sorte de bourgeon intellectuel et pseudo-philosophique qui prétend : « On ne tue pas pour notre propre bien mais pour le bien des autres ». C'est en Russie, chez Netchaïev, qu'est née cette idée-là et c'est lui qui a porté l'idéologie du terrorisme à

son point culminant. Il est très intéressant d'étudier ou d'essayer de comprendre la structure intellectuelle des gens qui aujourd'hui agissent comme ça, de savoir d'où ça vient.

Pour comprendre la Russie d'aujourd'hui, je recommande *Les Possédés* de Dostoïevski et *Les Âmes mortes* de Gogol : tous les principes à l'oeuvre dans ces livres continuent d'agir et de fonctionner. Tout ce qui y est dit persiste à être vrai.

Dès lors que vous avez franchi la ligne qui sépare l'humain du non-humain, il est quasiment impossible de faire demi-tour. De ce point de vue, les Allemands ont eu de la chance, parce que les forces d'occupation les ont obligés à dénazifier la société allemande. Alors que les habitants du monde post-soviétique continuent d'exister dans cet enfer. On a cru qu'avec la perestroïka on allait voir le visage radieux de l'avenir mais non, ce sont les mêmes ! Tout cela n'a été encore qu'une illusion...

### **Vous films atteignent-ils leur public ? Comment êtes-vous diffusé, reconnu, en Russie ?**

La dernière fois que je suis allé en Russie c'était il y a trois ans, je n'y suis plus retourné depuis que la guerre a commencé, en 2014, et je pense que ce n'est pas du tout le moment aujourd'hui d'y aller. Néanmoins, mes films y sont présentés à quelques occasions : dans des petits festivals, parfois dans des endroits un peu à la mode. En revanche, il y a un film qu'il ne vaut mieux pas prendre le risque de montrer : c'est *Maïdan*. C'est plus simple pour mon documentaire *Austerlitz*, qui devrait sortir là-bas très bientôt. Et, bien sûr, j'espère aussi pouvoir bientôt montrer *Une femme douce* au public russe.

Je sais que certains cinéastes russes sont très intéressés par mon travail. J'ai quitté ce pays en 2001 en sachant hélas dans quelle direction il allait. J'ai tout compris lorsque le parlement a été bombardé en 1993 et que les chars sont arrivés; j'ai perdu toutes mes illusions avec ce bombardement. Il y avait une idée, un mouvement en germe absolument formidables, une occasion unique, mais il n'y avait personne pour la saisir et la réaliser.

Il y a belle lurette que j'ai mis mon mouchoir sur le rêve de changer l'état des choses avec un film. Mais je continue de penser qu'une goutte tombant sur une pierre contribue à l'éroder.

À partir du moment où vous arrivez à transformer une idée en film et à le mettre sur la place publique, c'est déjà une forme de victoire politique. Si vous arrivez à formuler une histoire dans un pays où rien n'est jamais formulé, c'est aussi une réussite.

Bien évidemment, c'est d'abord à un public russe que je m'adresse, c'est donc une tristesse, un immense chagrin que de voir la situation malheureuse où la Russie se trouve. Cette guerre entre l'Ukraine et la Russie est une chose insensée et terrible qui finira par détruire les deux pays.

Dans ce cas précis, ma sympathie va vers l'Ukraine parce que c'est là où les gens se battent pour leur liberté.

Je n'échappe pas à l'angoisse classique de la réception : comment un tel film va-t-il être perçu ? Personne ne le sait et je ne cherche pas à le deviner. On imagine toujours le monde différent de ce qu'il est en réalité. Souvent, je me dis que tout ce que je vois n'est qu'un monde crayonné dont je pourrais arracher le dessin...

J'ai aussi, régulièrement, ce sentiment bizarre : l'impression de tourner des films pour des spectateurs qui sont déjà morts... Comme si j'arrivais en retard, toujours trop tard, comme si tout cela aurait dû être fait bien plus tôt. Voyez le Goulag, qui est sans doute le plus terrible des interdits. Il n'y a plus du tout de films russes sur le Goulag ; il y en a peut-être eu trois ou quatre en tout, pas plus. C'est pourtant là qu'ont été interrompus les destins de centaines, de milliers, de millions de gens.

Mais c'est un tabou. C'est même le tabou suprême. Le pays tout entier est rempli de tabous qui ne sont jamais évoqués ou même décrits, et on continue d'avancer en se bandant les yeux.

Le philosophe Alexander Piatigorsky auquel on demandait si la philosophie servait à quelque chose a répondu : « En tant que telle, non. Mais pour soi-même, elle peut vous sauver ». Si on réfléchit bien à ça, on peut changer sa manière de fonctionner et apprendre à ouvrir des portes que plus personne ne peut refermer. Quand on commence à réfléchir il est très difficile d'arrêter. (Rires)... C'est pour ça qu'il est si urgent de faire des films sur des thèmes importants.

Dans un récit de Varlam Chalamov, un héros demandait à une femme très sage : «Bon d'accord on est en enfer, mais comment on en sort ? Je ne parle pas que de moi, je parle de nous tous : comment on va se sortir de ça?». Et la femme lui répond : «Sans doute n'y a-t-il pas d'autre voie que celle du repentir». Voilà : nous sommes tellement loin de ce repentir-là. Ce n'est pas du pessimisme, c'est ainsi que je regarde les choses.

**Vous pratiquez le cinéma de fiction et le documentaire. Comment faites-vous le « partage des eaux » entre les deux ?**

Les pauses sont très longues entre mes films de fiction et j'ai toujours envie de faire quelque chose en attendant. C'est donc souvent dans ces moments-là que s'insèrent mes documentaires, plus légers à produire. Mais fondamentalement, je ne fais aucune différence entre les deux : selon moi, même les documentaires n'ont aucun rapport avec la réalité, ils sont une reconstruction, pour ne pas dire une pure construction.

On pourrait dire les choses ainsi : la physique théorique, c'est les films de fiction ; la physique expérimentale, c'est le cinéma documentaire. Alors il doit bien exister une « physique expérimentale théorique » et c'est ce qui décrit le plus précisément mon travail. Parce que j'ai vraiment envie de continuer à pratiquer les deux. Les deux permettent de découvrir et comprendre le monde. Lorsque les caméras ont été inventées, une des premières idées que l'on a imaginées c'était leur valeur d'instrument pour la science. La notion d'enregistrement scientifique apparaît en même temps que celle d'entertainment. Les gens ont souvent peur du mot « science » appliqué au cinéma. Il vaut mieux présenter les choses sous l'angle d'une étude. Si on dit que l'on fait de l'anthropologie, le public fuit ! Moi, pourtant, je fais de l'anthropologie visuelle et j'étudie les gens qui m'entourent. Nous pouvons tous être des sujets d'étude, que cela nous plaise ou non.

## INTERVIEW WITH SERGEI LOZNITSA

### **What was the genesis of *A Gentle Creature*?**

My initial idea was to tell the story of a woman, of this woman. Her husband is in prison, she sends him a package and the package is returned to her. She doesn't understand why. She starts to inquire and the film begins... I didn't have an ending, I only had this plot outline. The ending I intended to write in the first draft of the script was very different from the one I ended up with. It took me several years to develop this story, and what remains now from the initial idea is the stoicism of the heroine and the dispassionate expression of her face: she doesn't smile once throughout the whole film.

### **What does your film share with Dostoyevsky's short story *A Gentle Creature*?**

Apart from the title, not much. I wanted to tell the story of a "gentle" woman, but not in the sense the word is used in Dostoevsky's title, and not in the sense which is usually ascribed to it in the Russian tradition. I have, however, used a direct quotation from Dostoevsky's *Demons* in the script. It is *The Cockroach*, the poem recited at the end of the banquet scene. One could also find many references to Gogol and Saltykov-Schedrin in my film.

Dostoevsky was interested in wounded ambitions, humiliating loss of self-esteem and the relationships that stem on such foundations and end up in a catastrophe. My interest lies in a different area. I was not going to do a study of a psychological profile of a repressed and abused person. I was interested in a space, in a habitat, in which such creatures are forced to exist. We know next to nothing about my heroine, we only know the principles, according to which the space she lives in exists. We study the habitat, in which she has to function.

In my story, and, just like Dostoevsky, I prefer to call it a "fantastic story", the victim retains her role of a victim, while the torturer is not personified by one single character, but takes on a somewhat different shape – the sadistic qualities are distributed among a multitude of characters, and the physical space in which the victim exists is itself menacing and aggressive. She is not particularly "gentle", she is a passive woman who lets herself get pushed around.

### **What does "gentle creature" mean here?**

For me, this film is a metaphor for a country where people are constantly violated by each other. The country is bursting with all forms of violence. On the one hand, have total hypocrisy, gigantic lies and double standards, a perfect omerta... and on the other hand, you have horrendous things that continue to happen every single day. For me, this remains a painfully irresolvable enigma. Instead of living and going about things in a calm, friendly manner, at every stage of our lives we are forced to take a difficult, dishonest and sometimes terrible path. This is a horrible paradox, the worst of paradoxes, that I have been aware of since the age of five and that I still don't understand today.

The film's point of no return comes exactly an hour in, when the heroine is outside the prison. She stages a little private protest in front of the prison. A constellation of characters begins to appear around her and the story starts to unfold.

### **You have a solid scientific background and we can sense this rigor in your work. What was your method?**

I like to prepare things beforehand. Before tackling the shoot, I spend a lot of time working with my technicians: the cinematographer Oleg Mutu, the sound engineer Vladimir Golovnitski and my production designer Kirill Shuvalov. We decide on everything together. We agree on the general way in which the film will evolve visually but also the precise way in which every scene, every shot, will be filmed; we also agree on the camera positions. Months before filming, we create a storyboard which includes the locations we have scouted and the chosen scenery. Always all together. I then organise rehearsals with the actors, which take place on location. In the end, we follow the shooting script. Things change of course, but not a lot. I even calculate the duration of each shot as we are creating the storyboard.

There is a particular scansion to every story. Between the 23rd and 25th minute for example. At the 45th minute also, important things must happen. All these conditions are met in *A Gentle*



*Creature*, you can check! These are not my whims or inventions. Before I was even born, our great filmmakers had already devised how a film should be divided up, and I conform to it. It is very difficult anyway, to create something truly innovative in terms of cinematic language. If we can create films like this today, it's only because we are little crickets standing on the shoulders of giants.

**In the final chapter, the story seems to take a new direction, to change tone – it then returns the heroine to her starting point before its cruel ending.**

When I was writing, the conclusion became problematic. I thought that I didn't know how to end the film; in fact, I had an idea that I didn't dare express. And then I went for it... This led to the big scene towards the end, this sort of grotesque official banquet which is in fact the heroine's dream and which I consider to be a film within the film.

This little tour de force, however, wasn't enough to end on. It was a vital counterpoint but it didn't give the film its ending. I have my ideal definition of an ending: it needs something of the unexpected inevitable. It's like when something happens in a book, a film or in life and you say "*I didn't expect that...*" Then when you reflect on it later, you think: "*Ah yes, in fact it makes sense that things ended this way.*" It's therefore the very end, the real final scene, that literally makes the film, gives it its catharsis.

Before that, there's also a kind of first ending, when the character understands, and so does the audience, that everything she has been undertaking will lead to nothing, that she might as well have banged her head against the wall repeatedly: it's in this moment that she leaves the human rights activists, who can do nothing for her and who may even represent a threat.

There is also the theatrical joke, the dream of the banquet. And finally, the emotional culmination of the rape. I could have ended here but it might have been interpreted as a way of labouring the point about this world, this place, this cruel and horrible life, and it wouldn't have gone any further. I wanted to go further. I wanted to set in motion the idea of a cycle. What can be worse than the hell that is rape? It is the incessant repetition of this hell, to be raped your whole life.

**When the story turns into a dream, the style also changes radically.**

In my mind, the big banquet scene is a film within a film, where I can choose to change style completely. I can draw attention to humour, the grotesque, to distance and to irony, which are purely self-defence mechanisms, a protection from harsh reality. In a film, as with any artistic project, what we refer to as ornaments are not only decorative: they also mark a territory to fend off evil spirits. This film should be seen as an ornament, a chalk line that we draw over and over again to ward off the evil spirits, to oppose them with a positive influence. I think there is something very interesting in this film, something that can touch the Russian soul: not only the intellect, but also the soul.

**The film's territory is both concrete and hazy: it's Russia, but is it also a mental space?**

What drew me to this project was this space, this location, the people, their way of thinking, their way of life and their way of doing things. A country that is Russia, but considered as both a geographical and mental territory. Filming took place in Daugavpils, in Latvia, a small town with a 90% Russian population. We filmed there for logistical reasons: it is a European territory which doesn't require a special visa but which still has traces of its Soviet administration. There are also two large prisons in this area including the one we see in the film. You can find these types of prison all over Russia; they look like fortresses. They look strange, like solemn and romantic castles; rather attractive sights in the landscape, though they are also repulsive because no one really knows what happens inside. Stalin ordered these brick buildings to be painted white, probably to make them look like monasteries (*laughs*). The one we filmed is nicknamed "the White Swan". There is another one called "the Black Swan"...

I always start with the big picture to then concentrate on the finest part, the tip of the needle. Making films is about starting with an idea and then obtaining a solid result with people, actors, locations, set designs. It is vital to stick to the initial idea to be able to do things properly once you are confronted with the reality of filming.

When I watch this film again, something never fails to surprise me: the harmony of the nightmare. We witness this horrible situation, we see all these atrocious circumstances succeed one another, but they occur in a sort of harmonious whole: everything seems to be perfectly balanced. Even our heroine, who is nothing like a Hamlet protesting against everything he witnesses, is part of this harmonious ensemble. This is why the idea of progress as we know it in Europe, does not exist in Russia, because things are experienced like a cycle, an infinite spiral.

The Stalinist show trials of the twenties have never been seriously studied or documented. All the innocent people who were tortured for their confessions knew that they were going to be shot; they cried "*Glory to Stalin!*" as they died, they accepted to play the game and to "confess" to treason. It's a very peculiar psychological state and one that only occurs in this territory. By comparison, I would say that the European or French psyche is similar to the one expressed by Robert Bresson in *A Man Escaped*: there, as an individual, you are not part of the hell in which they want you to sink. In Russia, yes: you are a stakeholder in hell. This is why in Russia, it's so hard to discuss an individual's guilt in specific terms: guilt is always collective, shared by the entire population. Everyone knows this, understands this, feels this, and no one can – and no one wants to – redeem themselves.

**We often talk about the "fatalism" of the Slavic soul, which makes it endure everything.**

**With your film, it seems we have gone from fatalism to complete nihilism.**

This is not nihilism, it's annihilation. Absolute destruction. A total dehumanisation has occurred since the 1917 revolution. The Western view of Russia is defined by art, painting, literature, film. It's a view that belongs to a long-gone past. The great Russian writers remained in the past. This country's culture really began to take off in the nineteenth century. Considering Russia's pioneering art of the turn of the 20th century, the country could have come out on top at that time, but everything was swept away and we must forget this lost civilization. Rachmaninov was once asked whether he missed his country, if he was nostalgic about it. He replied that he didn't. Why? "*Because that country no longer exists.*" I think there was a period of long goodbyes to this broken country, and this farewell ceremony lasted until the end of the sixties. Since then, none of this exists anymore. The economy, medical science, healthcare, and education: everything has been totally destroyed. Just look at the average life expectancy of a Russian man: it is constantly falling and is now around 56 years. In certain fields, the government continues to apply the Bolshevik methods. Let's not forget that the idea of terrorism emerged in Russia: to carry out a public act involving innocent people so as to share the guilt of this act, this is an idea which could only emerge somewhere where life has no real value. Not just any mind can conjure up this idea. It's a sort of budding pseudo-philosophical intellectualism that claims: "*We kill not for our own good, but for the good of others.*" It is in Russia, with Nechayev, that this idea was born and it was he who carried the ideology of terrorism to its logical conclusion. It's very interesting to study or try to understand the intellectual structure of people who act this way today, to try and understand where it stems from.

To understand contemporary Russia, I recommend *Demons* by Dostoyevsky and *Dead Souls* by Gogol: all the principles at work in these novels are still active today. Everything that is said in these books still rings true. As soon as you cross the line that separates humans from the inhuman, it is almost impossible to turn back. Bearing this in mind, the Germans were lucky because the occupying forces forced them to "de-Nazify" German society. Whereas the people of this post-Soviet world continue to exist in the same hell. We thought that with Perestroika the radiant face of the future would emerge, but they were just the same! That was all just another illusion.

**Do your films reach their audiences? How are they distributed, how are you perceived in Russia?**

I was last in Russia three years ago. I haven't been back since the war began in 2014 and I really don't think it's the best time to return. However, my films have been presented there on a number of occasions: in small festivals, sometimes in rather 'hip' venues. Nonetheless, there is one film that's perhaps too risky to screen: *Maidan*. It's easier to show my documentary *Austerlitz* that has recently been released there. And of course, I hope to share *A Gentle Creature* with Russian

audiences very soon. I know that some Russian filmmakers are very interested in my work. I left the country in 2001, sadly aware of the direction it was going in. It all made sense when the parliament was bombarded in 1993 and the tanks arrived. I lost all my illusions after these bombings. There was an idea, a wonderful movement emerging, a unique opportunity, but there was no one there to seize it and make it happen.

I gave up on the idea of changing the state of things with a film a long time ago, but I still believe that a drop of water falling on a stone continues to erode it. If you can develop an idea into a film and share it with the world, this is already a sort of political victory. If you can formulate a story in a country where nothing is ever expressed, this is also an accomplishment. Of course, I'm first and foremost addressing a Russian audience. So it's very sad and extremely disheartening to see the unfortunate situation that the country is in. This war between Russia and Ukraine is senseless and horrendous and will end up destroying both countries. In this case, my sympathy goes to Ukraine because this is where people are fighting for their freedom.

I am not immune to the anxiety that comes with critiques and reviews: how will a film like this be perceived? No one knows and I don't try to second-guess it. We always perceive the world differently from how it really is. I often tell myself that all I'm seeing is a sketched world and I can just tear up the drawing.

I also often have this strange feeling of making films for audiences that are already dead... As if I was turning up too late, always too late, as if all of this should have been done long before. Think of the Gulag, which is probably one of the greatest taboos. There are no longer any Russian films about the Gulag; there have been maybe three or four, that's it. However this is where the fate of hundreds, of thousands, of millions of people, was cut short. But it's taboo. Maybe the ultimate taboo. The whole country is filled with taboos which are never mentioned or even described, and we continue to move forward blindfolded.

The philosopher Alexander Piatigorsky was asked if philosophy was something useful, to which he replied: *"Not in itself. But on a personal level, it can save you"*. If we think about this, we can change our way of functioning and learn to open doors which no one else can close. Once you've started thinking, it's difficult to stop. (*Laughs*) That's why it's urgent that we make films dealing with important themes.

### **You make both fiction and documentary films. How do you draw a line between the two?**

The breaks between my fiction films are rather long and I always want to do something else in between. This is when I create my documentaries, as these are not as demanding in terms of production. But fundamentally, I don't really make a difference between the two genres. From my point of view, documentaries don't have anything to do with reality; they are a reconstruction, if not a pure construction. We could say that theoretical physics represents fiction films and experimental physics represents documentary film. So there must be "experimental, theoretical physics" and this is what best describes my work. I really want to continue to do both. Both allow us to discover and understand the world. When cameras were invented, one of the first things we imagined was the scientific value of these instruments. The notion of scientific recording emerges at the same time as the notion of entertainment. People are often scared of the word "science" when it comes to film. It's better to present things in the light of a study. If you claim to be doing something anthropological, you scare the audience away! But that's what I'm doing: visual anthropology, a study of the people around me. All of us can become the subject of a study, whether we like it or not.

# SERGEI LOZNITSA

## SCENARISTE-REALISATEUR / WRITER-DIRECTOR

### BIO

Sergei Loznitsa est né le 5 septembre 1964 à Baranovitchi, en Biélorussie (ex-URSS). Il a grandi à Kiev, en Ukraine, où il a suivi des études à l'institut Polytechnique et obtenu un diplôme d'ingénieur et de mathématicien. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'institut de Cybernétique en tant que scientifique impliqué dans le développement et l'expertise d'un système d'intelligence artificielle. Parallèlement à son activité principale, il est traducteur de japonais en russe.

En 1991, Sergei Loznitsa entre à l'Institut National de la Cinématographie de Moscou dont il sort diplômé en 1997. Il commence ensuite à produire ses propres films au célèbre Studio de Documentaires de Saint-Pétersbourg. En 2001, il s'installe avec sa famille en Allemagne.

Depuis 1996 il a réalisé 18 films documentaires\* qui ont obtenus de nombreux prix dans les festivals internationaux.

*My Joy*, son premier long-métrage de fiction a été présenté en 2010 au Festival de Cannes en compétition ; suivi de *Dans la brume (In the Fog)* 2012, lui aussi présenté à Cannes en Compétition Officielle et couronné par le prix FIPRESCI de la critique internationale.

En 2013, il fonde sa société de production et de distribution ATOMS & VOID pour se donner les moyens de l'indépendance. Il navigue entre fiction et documentaire et explore sans cesse de nouvelles voies – son film *Maïdan*, long-métrage documentaire dédié à la révolution en Ukraine, a été présenté en première mondiale au Festival de Cannes 2014. Son dernier documentaire, *Austerlitz* (2016), est une étude des lieux de commémoration ouverts au public sur les sites d'anciens camps de concentration allemands.

### \* Sergei Loznitsa documentariste

La Collection Documentaire des éditions Potemkine proposera, à partir du 4 juillet, deux DVD présentant dix films de Serguei Loznitsa. Parmi eux, huit films documentaires particulièrement saisissants sur le plan formel *Today We Are Going To Build A House*, *L'Attente*, *La Colonie*, *Portrait*, *Paysage*, *L'Usine*, *Artel* et *Letter*, réalisés entre 1996 et 2013, ainsi que deux films d'archives : *Revue* et *The Event* donnant à revoir des épisodes constitutifs de l'histoire de l'Union soviétique et de la Russie contemporaine, comme la propagande des années 1950-1960 et le putsch de 1991.

Born in 1964, Ukrainian filmmaker Sergei Loznitsa grew up in Kiev, and graduated from Kiev Polytechnic in 1987 with a degree in Applied Mathematics. From 1987 to 1991 he worked both as a scientist at the Kiev Institute of Cybernetics, specializing in artificial intelligence research, and as a translator from Japanese.

In 1997 Loznitsa graduated from the Russian State Institute of Cinematography (VGIK) in Moscow, where he studied feature filmmaking.

Sergei Loznitsa has directed 18 documentary films since 1996 and has received numerous international awards, including festival prizes in Karlovy Vary, Leipzig, Oberhausen, Krakow, Paris, Madrid, Toronto, Jerusalem and St. Petersburg, as well as the Russian National Film awards “Nika” and “Laurel”.

Loznitsa’s feature debut *My Joy* (2010) premiered in competition at the Festival de Cannes, and was followed by *In the Fog*, which also premiered in competition at the Festival de Cannes in May 2012, where it was awarded the FIPRESCI Prize.

Sergei Loznitsa launched a film production and distribution company ATOMS & VOID in 2013 and continues to work in both documentary and feature genres. His feature-length documentary *Maidan*, dedicated to the revolution in Ukraine, premiered at the Festival de Cannes in 2014. Loznitsa’s most recent documentary *Austerlitz* (2016) is a study of the memorial sites open to the public on the locations of former German concentration camps.

## FILMO

- 2016** Austerlitz (documentary)
- 2015** The Event (documentary)
- 2014** The Old Jewish Cemetery (documentary)
- 2014** Maidan (documentary)
- 2014** Reflections/Bridges of Sarajevo (documentary)
- 2013** Letter (documentary)
- 2012** O Milagre de Santo António (documentary)
- 2012** In the Fog (feature)
- 2010** My Joy (feature)
- 2008** Northern Light (documentary)
- 2006** Artel (documentary)
- 2008** Revue (documentary)
- 2005** Blockade (documentary)
- 2004** Factory (documentary)
- 2003** Landscape (documentary)
- 2002** Portrait (documentary)
- 2001** Settlement (documentary)
- 2000** The Train Stop (documentary)
- 1998** Life, Autumn (documentary)
- 1996** Today We Are Going to Build a House (documentary)

# VASILINA MAKOVITSEVA

## BIO

Vasilina Makovtseva was born on 14 November 1977 at Touroukhansk, in the Krasnoyarsk region of Russia.

Between 1998 and 2003, she studied at the Ekaterinburg State Theatre Institute. Since 2004 she has been working at the Kolyada Theatre.

Vasilina has performed in the following roles:

Blanche DuBois in *A Streetcar Named Desire* by Tennessee Williams.

Lyubov Andreyevna Ranevskaya in *The Cherry Orchard* by Anton Tchekhov

Lady Anne in *Richard III* by William Shakespeare

Nina in *Masquerade* by Mikhaïl Lermontov

Ophelia in *Hamlet* by William Shakespeare

## LISTE ARTISTIQUE / CAST

Une femme douce / A Gentle Creature	Vasilina MAKOVITSEVA
La compatissante / The Compassionate One	Marina KLESHCHEVA
Militante des droits de l'Homme / Human Rights Activist	Lia AKHEDZHAKOVA
Visage bleu / Blue Face	Valeriu ANDRIUTA
Homme au bras dans le plâtre / Man with Plaster Cast	Boris KAMORZIN
Homme aux dents écartées / Gap-Toothed	Sergei KOLESOV

## LISTE TECHNIQUE / CREW

Réalisateur / Director	Sergei LOZNITSA
Scénariste / Scriptwriter	Sergei LOZNITSA
Produit par / Producer	Marianne SLOT
Productrice exécutive / Executive Producer	Carine LEBLANC
Directeur de la photographie / DoP	Oleg MUTU, RSC
Chef décorateur / Production Designer	Kirill SHUVALOV
Son / Sound	Vladimir GOLOVNITSKI
Casting	Maria CHOUSTOVA
Costumes / Costume Designer	Dorota ROQUEPLO
Make-up	Tamara FRID
Montage / Edited by	Danielius KOKANAUSKIS
Décor / Art Director	Juris ŽUKOVSKIS