

Albachiara Spa et Vega Film AG
présentent

une coproduction suisse-italienne

en coproduction avec
RTSI TELEVISIONE SVIZZERA ITALIANA

La BRÛLURE *du* VENT
[brucio nel vento]

un film de
SILVIO SOLDINI

adaptation libre du roman "HIER" de Agota Kristof - Editions du Seuil

Vega Distribution AG
Seefeldstrasse 115
8034 Zürich
Tel. 01/384 80 90
Fax 01/384 80 99
e-mail: info@vegafilm.com

**Attaché de presse/
Presseattaché:**
Jean-Yves Gloor
9, rue de la Clergère
1800 Vevey
Natel 079/210 98 21
Tel. 021/923 60 00
e-mail: jyg@terrasse.ch

**Administration, Booking
& Billing:**
Columbus Film
Steinstrasse 2
8036 Zürich
Tel. 01/462 73 66
Fax 01/462 01 12
e-mail: info@columbusfilm.ch

Acteurs

IVAN FRANĚK	<i>Tobias</i>
BARBARA LUKEŠOVÁ	<i>Line</i>
CTIRAD GÖTZ	<i>Janek</i>
CAROLINE BAEHR	<i>Yolande</i>
CÉCILE PALLAS	<i>Eve</i>
PETR FORMAN	<i>Pavel</i>
ZUZANA MAURÉRY	<i>Katy</i>
PAVEL ANDĚL	<i>Kristof</i>
JITKA JEŽKOVÁ	<i>mère de Tobias</i>
JAROMÍR DULAVA	<i>père de Tobias</i>
FILIP GÓTTSCHALK	<i>Tobias (6 ans)</i>
TOMÁŠ KADLEC	<i>Tobias (12 ans)</i>
KAMILA BEDNÁŘOVÁ	<i>Line (6 ans)</i>

Réalisateur SILVIO SOLDINI

Scénario SILVIO SOLDINI - DORIANA LEONDEFF

adaptation libre du roman "HIER" de Agota Kristof

Directeur de la photographie LUCA BIGAZZI

Montage CARLOTTA CRISTIANI

Musique GIOVANNI VENOSTA

Chef décorateur PAOLA BIZZARRI

Costumes SILVIA NEBIOLO

Maquilleuse ESME' SCIARONI

Son FRANÇOIS MUSY

Casting JORGELINA DEPETRIS

Directeur de production RICCARDO PINTUS

Producteur

LIONELLO CERRI

Coproductrice

RUTH WALDBURGER

une coproduction suisse-italienne

ALBACHIARA

RAI CINEMA

VEGA FILM

en coproduction avec

RTSI Televisione Svizzera Italiana

en partenariat avec

TELE +

en association avec

MEDUSA VIDEO

avec le soutien de

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITA' CULTURALI

OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE

RÉPUBLIQUE ET CANTON DU TESSIN

MEDIA PROGRAMME DE L'UNION EUROPÉENNE

Synopsis

LA BRÛLURE DU VENT

"Aujourd'hui, je reprends ma course idiote. Je me lève à cinq heures du matin, je me lave, je me rase, je monte dans le bus, je ferme les yeux et toute l'horreur de ma vie m'assaille."

Tobias Horvath vit en Suisse, où il travaille depuis dix ans dans une fabrique de montres. Toutes ses journées s'écoulent dans une épuisante répétition des mêmes gestes. Né "dans un village anonyme, d'un pays sans importance" d'Europe de l'Est, il passe une enfance misérable à l'ombre de sa mère, voleuse, mendicante et putain du village.

Un jour, Tobias découvre que l'un des hommes qui défilent chez eux est son père. Il prend alors un grand couteau et le lui plante dans le dos. Persuadé qu'il l'a tué, il s'enfuit à l'ouest, dans une tentative désespérée de mettre une croix sur son passé. Mais sa nouvelle vie est peuplée de cauchemars et de visions. Les attentions de Yolande et les soirées passées au bar avec ses compatriotes n'y font rien. Tobias se réfugie dans l'écriture et attend. Il attend l'arrivée d'une femme "inconnue, belle, irréaliste": Line. Il la cherche de façon obsessionnelle dans toutes les femmes qu'il croise.

Jusqu'au jour où la vraie Line apparaît : Caroline, sa camarade d'école, née du même père que lui. Elle est arrivée avec son mari, chercheur à l'université, et leur fille âgée de quelques mois. Travaillant aussi à la fabrique, elle monte chaque matin dans le même bus. Tobias la suit, l'épie et en tombe éperdument amoureux. Cet amour semble impossible, mais Tobias refuse de l'abandonner...

Synopsis

LA BRÛLURE DU VENT

„Heute geht wieder dieser ewige, idiotische Alltagstrott los. Ich stehe um fünf Uhr auf, wasche und rasiere mich, steige in den Bus, schließe meine Augen und der ganze Horror meines gegenwärtigen Lebens überkommt mich.“

Tobias Horvath lebt in der Schweiz und arbeitet seit zehn Jahren in einer Uhrenfabrik. Jeder einzelne Tag bedeutet für ihn die zermürbende Wiederholung der immer gleichen Gesten. Geboren „in einem Dorf ohne Namen, in einem Land ohne Bedeutung“ im Osten Europas, hat er seine Kindheit im Elend verbracht, im Schatten einer Mutter, die Diebin, Bettlerin und die Dorfhure war.

Als er eines Tages entdeckt, welcher der Männer, die zu Hause ein- und ausgehen, sein Vater ist, ergreift Tobias ein langes Messer und stößt es ihm in den Rücken. Überzeugt, ihn getötet zu haben, flieht er in dem verzweifelten Versuch, seine Vergangenheit hinter sich zu lassen, in den Westen. Doch sein neues Leben wird von Albträumen und Visionen heimgesucht. Yolandes Zuneigung und die mit seinen Landsleuten im Bistro verbrachten Abende zählen kaum für ihn. Tobias flüchtet sich ins Schreiben und wartet. Er wartet auf die Ankunft einer „unbekannten, schönen und irrationalen“ Frau: Line. Sie sucht er wie besessen in jeder Frau, die er trifft.

Eines Tages erscheint schließlich die wirkliche Line: Caroline, seine frühere Klassenkameradin, die auch eine Tochter seines Vaters ist. Sie kommt mit ihrem Ehemann, einem Forscher an der Universität, und ihrer ein paar Monate alten Tochter. Jeden Morgen sieht er, wie sie in den Bus steigt; auch sie arbeitet in der Fabrik. Tobias folgt ihr, spioniert ihr nach und verliebt sich heillos in sie. Ihre Liebe scheint hoffnungslos zu sein, doch Tobias will nicht aufgeben ...

silvio soldini

Silvio Soldini est né à Milan et déménageait à New York en 1979 pour étudier le cinéma à l'Université de New York.

En 1983, il tourne son premier moyen-métrage en 16mm, *PAESAGGIO CON FIGURE*, qui lui vaut avec *GIULIA IN OTTOBRE* la reconnaissance de nombreux festivals nationaux et internationaux.

En 1984, il crée avec ses plus proches collaborateurs la société de production Monogatari.

Avec *VOCI CELATE* en 1985, il commence une activité de documentariste et tourne en 1989 son premier long-métrage pour le cinéma, *L'ARIA SERENA DELL'OVEST*, qui obtient un succès significatif auprès du public. Le film, présenté en compétition au festival de Locarno, remporte la *Grolla d'Oro* pour le scénario à Saint-Vincent, le grand prix du festival d'Annecy, le prix de la Meilleure interprétation pour Patrizia Piccinini à La Baule et participe à de nombreux festivals internationaux (Montréal, Rotterdam, "New Directors New Films" au Musée d'Art Moderne de New York).

En 1993, *UN'ANIMA DIVISA IN DUE*, remporte la *Grolla d'Oro* de la Meilleure réalisation à Saint-Vincent et est présenté en compétition officielle au festival de Venise, où Fabrizio Bentivoglio reçoit le prix du Meilleur acteur dans un rôle principal.

En 1997, il réalise *LE ACROBATE*, sélectionné en compétition au festival de Locarno et au festival international du film de San Francisco, récompensé aux Rencontres internationales du cinéma à Paris et l'actrice Valeria Golino reçoit la *Grolla d'Oro* de la Meilleure actrice.

En 2000, il tourne *PANE E TULIPANI*, film qui le consacre grâce à son grand succès critique et public, même au niveau international. Ce film, vendu dans le monde entier – du Japon à l'Australie – a obtenu un succès énorme en Suisse (deuxième au box-office de tous les temps), en Allemagne, en Argentine, au Brésil et aux États-Unis, où il est programmé dans les salles depuis plus de six mois. Le film a remporté 9 David di Donatello, 5 Nastri d'Argento, 9 Ciak d'Or, le Prix Flaiano et a reçu trois nominations aux European Academy Awards.

silvio soldini

Silvio Soldini wurde in Mailand geboren und zog 1979 nach New York um Film zu studieren an der New York University

Im Jahr 1983 dreht er seinen ersten mittellangen Film auf 16mm, *PAESAGGIO CON FIGURE*, der ebenso wie *GIULIA IN OTTOBRE* auf verschiedenen nationalen und internationalen Festivals Beachtung findet.

Im Jahr 1984 gründet er mit seinen engsten Mitarbeitern die Produktionsgesellschaft Monogatari.

Im Jahr darauf beginnt er mit *VOCI CELATE* seine Tätigkeit im Dokumentarfilmbereich und im Jahr 1989 dreht er mit *L'ARIA SERENA DELL'OVEST* seinen ersten langen Kinofilm, der ein beachtlicher Publikumserfolg wird. Der Film läuft im Wettbewerb bei den Filmfestspielen von Locarno, gewinnt in Saint-Vincent den Grolla-d'Oro-Preis für das Beste Drehbuch, den Großen Preis der Rencontres du cinéma italien von Annecy sowie den Preis für die beste Schauspielerin (Patrizia Piccinini) in *La Boule* und wird zu zahlreichen internationalen Festivals eingeladen (Montreal, Rotterdam, "New Directors New Films" im MoMA in New York).

Im Jahr 1993 entsteht *UN'ANIMA DIVISA IN DUE*, der den Grolla-d'Oro-Preis für die beste Regie in Saint-Vincent erhält. Der Film läuft im Wettbewerb der Filmfestspiele von Venedig, wo Fabrizio Bentivoglio als Bester männlicher Hauptdarsteller ausgezeichnet wird.

Im Jahr 1997 dreht er *LE ACROBATE*, der für den Wettbewerb der Filmfestspiele von Locarno und des San Francisco International Film Festival ausgewählt wird, bei den Rencontres internationales du cinéma in Paris ausgezeichnet wird, sowie in Saint-Vincent einen Grolla-d'Oro-Preis für die Schauspielerin Valeria Golino erringt.

Im Jahr 2000 schafft er mit dem großen Erfolg bei Kritik und Publikum von *PANE E TULIPANI* den internationalen Durchbruch. Der Film wird in alle Welt verkauft – von Japan bis Australien – und erzielt einen außergewöhnlichen Erfolg in der Schweiz (zweiter Platz des Box-Office aller Zeiten), in Deutschland, Argentinien, Brasilien und den Vereinigten Staaten, wo er seit über sechs Monaten im Kino läuft. Der Film gewann neun Davide di Donatello-Preise, fünf Nastri d'Argento, neun Ciak-d'Oro-Preise, den Flaiano-Preis und wurde dreimal für die European Academy Awards nominiert.

Long-métrages de fiction

- 2001 BURNING IN THE WIND (Brucio nel vento)
- 2000 BREAD AND TULIPS (Pane e Tulipani)
- 1997 LE ACROBATE
- 1993 UN'ANIMA DIVISA IN DUE
- 1990 L'ARIA SERENA DELL'OVEST

Moyen- et court-métrage

- 1997 DIMENTICARE BIASCA
- 1994 D'ESTATE ("Miracoli" séries - histoires pour courts)
FATE IN BLU DIESIS
- 1992 FEMMINE, FOLLE E POLVERE D'ARCHIVIO
- 1988 ANTONIO E CLEO (épisode: "Provvisorio quasi d'amore")
- 1985 GIULIA IN OTTOBRE
- 1983 PAESAGGIO CON FIGURE
- 1982 DRIMAGE

Documentaires

- 1999 ROM TOUR
- 1998 IL FUTURO ALLE SPALLE – Voci da un'età inquieta
- 1997 CASA COSE CITTA' (du série "Alfabeto Italiano")
- 1996 MADE IN LOMBARDIA – vidéo
- 1995 FRAMMENTI DI UNA STORIA TRA CINEMA E PERIFERIA
- 1991 MUSICHE BRUCIANO – vidéo
- 1987 LA FABBRICA SOSPESA
- 1986 VOCI CELATE – vidéo

doriana leondeff

co-scénariste

Doriana Leoneff est née à Bari en 1962, d'une mère Italienne et un père Bulgarien. Elle a vécu sa première expérience au théâtre en 1978-80 au Théâtre des Jeunes du Bari Teatro Kismet. En 1981, après avoir reçu le diplôme de la *maturità* en Classique, elle a vécu une année à Londres, suivant des cours à la London Film School. Depuis 1982, elle vit à Rome. De 1982-84, Leoneff assistait à des ateliers d'écriture de scénario de Age au European Design Institute. Elle a été assistante de production au film *Piccoli fuochi* (1985) de Peter Del Monte et a gradué en écriture de scénario au Centro Sperimentale di Cinematografia à Rome en 1987. Les années suivantes, elle a aussi atteint un degré d'Art avec sa thèse sur Histoire du Film et Critique de La Sapienza Université de Rome. Pendant la même année, elle travaillait comme assistante de production au film *Il tempo dei gitani* d'Emir Kusturica. De 1988-93 elle collaborait avec les scénaristes Nicola Badalucco et Rodolfo Sonego sur de différents films et mini-séries pour la Télévision. L'année 1995 a marqué le début de la collaboration entre Leoneff et Silvio Soldini. Ensemble ils ont écrit *Le Acrobate* (gagnant un prix à Paris Rencontres Internationales de Cinéma et le prix Sacher d'Oro comme meilleur film de l'année) et par la suite, *Mistero a Biasca* (court-métrage) et, enfin, *PAIN ET TULIPES (Pane e tulipani)* qui a reçu, entre autres, 3 Premio Flaiano en 2000 inclus Meilleur Scénario, 9 Davide di Donatello en 2000 inclus Meilleur Scénario, et 5 Nastri d'Argento en 2000 inclus Meilleur Scénario. En 1997 Leoneff collaborait aussi au scénario *La parola amore esiste* de Mimmo Calopresti (Cannes Film Festival Sélection Officielle). Elle a gagné le prix du Meilleur Scénario Grolla d'Oro en 1998 au Festival Saint-Vincent pour *Vita in sospeso* réalisé par Marco Turco, et Meilleur Premier Film. En 2001 Leoneff est aussi co-scénariste avec Silvio Soldini de *LA BRÛLURE DU VENT* (Brucio nel vento).

Assistante de production

1988 IL TEMPO DEI GITANI, réal. Emir Kusturica

1985 PICCOLI FUOCHI, réal. Peter del Monte

Scénariste et réalisatrice (court-métrages)

1997 MISTERO A BIASCA, réal. Silvio Soldini

1988 SINTONIE NOTTURNE, réal. Massimo Martella

PESCI FUOR D'ACQUA, réal. Gianluca Greco

UGUALE PER TUTTI, réal. Gianfranco Isernia

1987 RISVEGLIO, scénariste et réalisatrice (Milan Filmmakers 1987 Sélection)

L'AMICO DI MATILDE, scénariste et réalisatrice

Scénariste ou co-scénariste (films de fiction)

2001 BRUCIO NEL VENTO, réal. Silvio Soldini 1988 IN NOME DEL PADRE, co-scénariste avec Nicola Badalucco (TV mini-séries)

2000 PANE E TULIPANI, réal. Silvio Soldini

UNA DONNA PER AMICO, 2 séries dir. Rossella Izzo (TV) en production

1997 LE ACROBATE, réal. Silvio Soldini

LA PAROLA AMORE ESISTE, réal. Mimmo Calopresti, collab. scénario

VITA IN SOSPESO, réal. Marco Turco (TV)

FEMMINILE, SINGOLARE, réal. Claudio Del Punta

1996 LE VOCI BUIE (TV) / UNA FAMIGLIA PER DELLJA (TV)

1994 TRAFITTI DA UN RAGGIO DI SOLE, réal. Claudio Del Punta

1993 VIENI VIA CON ME, réal. Marco Turco

1991 ANNA – UNA STORIA DEI NOSTRI GIORNI (TV), co-screenwriter avec Rodolfo Sonego

L'INCHIESTA, réal. Marco Leto

1990 NON SIAMO SOLI, réal. Paolo Poeti (TV mini-series), co-scénariste avec Nicola Badalucco

UNA FAMIGLIA IN GIALLO, co-scénariste avec Rodolfo Sonego (TV)

1989 DIO CE NE SCAMPI E LIBERI, réal. S. Damiani / KIM (animation) / PAZIENTE PER AMORE (animation)

luca bigazzi

Directeur de la photographie

Luca Bigazzi est né à Milan. En 1977 il a commencé à travailler dans le domaine de films de publicité comme assistant réalisateur. En même temps qu'il a poursuivi son activité en photographie. L'année 1983 a marqué le début de sa collaboration avec le réalisateur Silvio Soldini, et son début comme directeur de la photographie pour le film PAESAGGIO CON FIGURE, qui a été tourné en noir et blanc, et présenté en compétition au Festival de Locarno. Par la suite, il a remplacé cette activité avec production de films de publicité et documentaires. En 1995 il a reçu le Davide di Donatello et Nastro d'Argento pour la Meilleure Caméra pour L'AMERICA de Gianni Amelio. En 1988 il a gagné le Osella d'Oro au Film Festival de Venise pour la Meilleure Caméra pour le film L'ALBERO DELLE PERE, réalisé par Francesca Archibugi et aussi COSI' RIDEVANO, réalisé par Gianni Amelio.

Filmographie

Quelques-uns de Bigazzi's films les plus importants incluent:

- 2001 BRUCIO NEL VENTO réal. Silvio Soldini
- 2000 PANE E TULIPANI réal. Silvio Soldini – *Davide di Donatello Meilleure Cinématographie*
- 1999 QUESTO E' IL GIARDINO, réal. Giovanni Maderna
TIPOTA, réal. Fabrizio Bentivoglio
PREFERISCO IL RUMORE DEL MARE, réal. Mimmo Calopresti
- 1998 L'ALBERO DELLE PERE, réal. Francesca Archibugi – *Osella d'Oro Meilleure Photographie - Film Festival de Venise 1998*
COSI' RIDEVANO, réal. Gianni Amelio – *Leone d'Oro – Film Festival de Venise 1998 et Osella d'Oro Meilleure Photographie Film Festival de Venise 1998*
FUORI DAL MONDO, réal. Giuseppe Piccioni
- 1997 TOTO CHE VISSE DUE VOLTE, réal. Cipri and Maresco
CLAUDINE'S RETURN, réal. A Tibaldi (USA)
- 1996 LUNA E L'ALTRA, réal. Maurizio Nichetti
LO ZIO DI BROOKLYN, réal. Cipri et Maresco
CORRERE CONTRO, réal. A Tibaldi
TESTIMONE A RISCHIO, réal. Pasquale Pozzessere
LE ACROBATE, réal. Silvio Soldini
- 1994 E QUANDO LEI MORI', réal. Lucio Gaudino
L'AMERICA, réal. Gianni Amelio - *Davide di Donatello et Nastro d'Argento Meilleure Photographie*
UN EROE BORGHESE, réal. Michele Placido
L'AMORE MOLESTO, réal. Mario Martone
D'ESTATE, réal. Silvio Soldini
- 1993 NERO, réal. Giancarlo Soldi
VELENO, réal. Bruno Bigoni
UN'ANIMA DIVISA IN DUE, réal. Silvio Soldini
- 1992 ULTIMO RESPIRO, réal. Felice Farina
MANILA PALOMA BLANCA, réal. Daniele Segre
- 1991 MORTE DI UN MATEMATICO NAPOLETANO, réal. Mario Martone
- 1990 L'ARIA SERENA DELL'OVEST, réal. Silvio Soldini
- 1989 CUORE IN GOLA, réal. Stefania Casini
- 1988 ANTONIO E CLEO, réal. Silvio Soldini
SARABANDA E FINALE, réal. Daniele Segre
- 1984 GIULIA IN OTTOBRE, réal. Silvio Soldini
- 1983 PAESAGGIO CON FIGURE, réal. Silvio Soldini

ivan franěk / tobias

1986-1989 École d'Art Dramatique et Musique a Prague (DAMS)

Films de fiction

2001 LA BRÛLURE DU VENT (Brucio nel vento)	de Silvio Soldini
LES MARINS PERDUS	de Claire Devers
2000 TEMPÊTES	de Colinne Serreau
1997 DISPARUS	de Grilles Bourdos
1988 EN ATTENDANT PATRICK (Prague)	de J-Draha

Télévision

2001 LA SURFACE DE RÉPARATION	de Bernard Favre
ABSOLITUDE (now shooting)	de Hiner Saleem
2000 SÉRIE MAIGRET "Le Charretier de la Providence"	de André Chandelle
DEUX FEMMES À PARIS	de Caroline Huppert
1999 LYON, POLICE SPÉCIALE	de Bertrand Arthuys
CORDIER JUGE ET FLIC Faux semblants	de Paul Planchont
NAVARRO Une Enfant Enchaînée	de Patrick Jamain
1998 MARC ELIOT La Traque	de Joyce Bunuel
CRIME	de Miguel Courtois
1997 DOSSIER: DISPARUS Episode 3	de N. Mahamed
1996 SI JE T'OUBLIE SARAJEVO	de Arnaud de Selignac
1989 LES AMIS Moyen métrage – TV chèque	de N. Mahamed

Théâtre

1997 LES REINES DE MIRAGES	Cie J.P Lescot
1996 LA JOURNÉE D'UNE RÊVEUSE	Cie Le Regard du Loup
1994 LA NUIT DU TENDRE	Cie J.P Lescot
1992 COEUR D'HORLOGE OU LA BELLE EMBELLIE	Cie J.P Lescot
1990 LA SENTINELLE DES MIROIRS	Cie J.P Lescot
1989 BÉNÉDIKT	W. Hruskaa <i>Renicka Théâtre - Prague</i>
1986 LES PORTES MAGIQUES	L. Kubicek <i>Renicka Théâtre - Prague</i>

barbara lukešová / line

Théâtre

Théâtre à Liberec.

1992: Prague Rokoko's Théâtre.

Aussi collaboration avec le Théâtre National, Celetná Théâtre et Řeznicka Théâtre.

1999 NORA (H.Ibsen)	de J. Kalisova
1999 MORELLO'S ORCHARD (A.P. Cechov)	de O. Zajic
1997 A STREETCAR NAMED DESIRE (T. Williams)	de O. Zajic
ORFEO'S DESCENDING (T. Williams)	de J. Siktancova
TRANSLATIONS (B. Friel)	de J. Spalek
1996 NIGHT OF TRIBADIENS (P.O. Enquist)	de J. Kalisova
ZAMORE (G. Neveux)	de O. Zajic
NOTHING SECRET	de E. McLaren
1995 THE HANDFUL OF FIVE (R. Nash)	de J. Kalisova
EYOLFEEK (H. Ibsen)	de O. Zajic
1994 EXECUTIONERS SONG (N. Mailer)	de Z. Potuzil
NIGHTINGALE FOR THE DINNER (J. Topol)	de E. McLaren
HITTING TOWN (S. Poliakoff)	de E. McLaren

Films de fiction

2001 LA BRÛLURE DU VENT (Brucio nel vento)	de Silvio Soldini
1994 RAZOR-BLADES	de Z. Tyc
1993 GOLEM	de P. Oomes
1992 KAŠPAR HAUSER	de P. Sehr
1990 VOJTĚCH CALLED ORPHAN	de Z. Tyc

Télévision

1996 DUCH ČASU	de J. Jordánová
1995 FRANZ A FELICE	de Z. Potužil
1990 KAFKIADE	de J.C. Coutose
1989 DOBRODRUŽSTVI KRIMINALISTIKY	de Moskalik
1987 JSI KRÁSNÁ	de Děkanovsky
1986 ŠATYAŽNAZEM	de J. Hanuš

Séries de télévision

1999 MOTEL ANATHEMA	de J. Kos
1995 MAN IN THE BACKGROUND	de P. Háša

Conversation avec Silvio Soldini

ADRIANO PICCARDI

Après le succès de la comédie PANE E TULIPANI (Pain et tulipes), tu as décidé de tourner un film "sérieux". Qu'est-ce qui t'y a poussé et comment as-tu vécu ce passage ?

En fait, le trajet a été inverse, car ce projet est né avant PANE E TULIPANI. J'avais lu le livre d'Agota Kristof après la sortie en salles de LE ACROBATE et on avait décidé avec Doriana que ce serait notre prochain film. Mais, au fur et à mesure que l'échéance se rapprochait, je sentais que quelque chose m'empêchait de m'atteler à ce travail : la lourdeur d'une coproduction internationale avec un tournage à l'étranger, des acteurs étrangers... je n'avais pas envie d'attendre si longtemps, mais surtout je ressentais le besoin de me lancer dans quelque chose de plus léger, de ludique, une envie de jouer avec le cinéma et d'exprimer une part encore inexplorée de moi-même. On a donc décidé de faire un film plus léger, d'aborder un territoire nouveau, celui de la comédie, où je pensais pouvoir être à l'aise, mais qui représentait surtout un nouveau défi. Il en est sorti PANE E TULIPANI, un projet plus "léger", même si c'est le film le plus cher que j'ai réalisé jusque-là et celui qui, de loin, a eu le plus de succès. Juste après la sortie de PANE E TULIPANI, j'étais content de me lancer dans un projet différent, n'ayant pas envie de refaire une comédie. Chaque fois que je pense à un futur film, j'aime me déplacer sur des territoires narratifs nouveaux, inconnus, m'orienter dans de nouvelles directions. Il me faut un défi, quelque chose à découvrir. Bien entendu, il y a une constante dans ma façon de faire du cinéma, de réfléchir sur le réel, de diriger les acteurs, de regarder, de tourner. Après un film qui a connu un tel succès, c'était une chance d'avoir déjà mis en route un autre projet, tout à fait différent. PANE E TULIPANI est sorti en mars 2000 et en juillet le scénario de LA BRÛLURE DU VENT existait, chose qui ne m'était jamais arrivée. Pour une fois, je n'ai pas réalisé de courts-métrages ou de documentaires entre deux films, contrairement à ce que j'ai toujours fait.

Avant LA BRÛLURE DU VENT, tu n'avais réalisé que des films basés sur un scénario original. D'où est venu ton intérêt pour le livre d'Agota Kristof ?

Au cours de ma vie, j'ai lu des livres intéressants qui m'ont "marqué" et même influencé, mais celui d'Agota Kristof – que Doriana m'a fait lire après l'avoir lu - j'ai tout de suite ressenti une forte envie de le raconter à ma manière, avec mes images. Je crois que cette envie est venue du style magnifique d'Agota Kristof et du personnage principal, Tobias, de sa force et de son charme. Il y a bien sûr d'autres aspects et d'autres thèmes importants dans ce roman, mais ça ne m'intéresse pas tellement d'analyser, de comprendre. Je crois qu'après avoir choisi un livre avec l'histoire qu'il contient, l'intervention de celui qui veut en tirer un film consiste à "traduire", à mettre en lumière les émotions ressenties en le lisant. Et ça ne doit pas être le résultat d'une analyse, mais plutôt d'un engouement : c'est à mon sens la seule façon d'aboutir à quelque chose d'intéressant.

As-tu perçu la force de l'écriture d'Agota Kristof à travers des mots ou de ce qui constitue la structure du récit ?

Sa force naît du langage en soi, un langage dépouillé, essentiel, direct, extrêmement incisif. C'est ce qui donne à sa narration à la fois une grande simplicité et une grande force. J'ai toujours été fasciné par la simplicité; et par la légèreté, celle dont parle Calvino, deux concepts qui, à mon avis, s'entremêlent souvent. Légèreté ne signifie pas traiter un sujet de manière peu approfondie en ayant recours à une ironie superficielle. En ce sens, je crois qu'Agota Kristof possède cette "légèreté", dans la simplicité avec laquelle elle va au fond des choses, sans tourner autour, sans chercher à embellir ni à ajouter : une légèreté qui devient dure, cinglante. Ce n'est pas facile, mais elle y parvient. Tout cela m'a conduit à affronter ce film en essayant de comprendre quel type de langage cinématographique il fallait que j'adopte pour arriver à retrouver cette "simplicité", qui a toujours fait partie de mon parcours, de GIULIA IN OTTOBRE à L'ARIA SERENA DELL'OVEST et PANE E TULIPANI. Simplicité et légèreté. D'une certaine manière, je me suis senti dans mon univers.

Comment avez-vous travaillé sur le scénario avec Dorian ?

La première phase a débouché sur une "version zéro", très proche du roman. Ensuite, on a commencé à toucher aux dialogues en essayant de conserver le caractère de ceux d'Agota Kristof, un peu littéraires, mais surtout pas trop naturalistes. Bien sûr, il fallait pouvoir les dire et pas seulement les lire, mais nous avons aussi cherché à ne pas les trahir, à ne pas les banaliser en les rendant trop quotidiens. Nous sommes passés ensuite à la version définitive, en nous efforçant "d'oublier" le roman. C'est dans cette phase que des scènes ou de petites retouches ont été ajoutées, comme les scènes plus visionnaires par exemple; dans le livre, l'élément visionnaire, onirique, est très présent et nous tenions à ne pas en faire l'impasse dans le film.

En lisant le roman, il m'a semblé que Tobias était le personnage masculin le plus complexe de tous tes films.

Plus que tous les autres, le personnage principal de mes films doit avoir quelque chose que je puisse ressentir, que je sois à même de comprendre, de raconter, et c'est le cas de Tobias. Il y a en lui pas mal d'éléments présents dans mes autres personnages et pas seulement les personnages masculins. Le premier qui me vient à l'esprit, c'est Veronica dans L'ARIA SERENA DELL'OVEST – un personnage qui "brûle" lui aussi et qui ne réussit pas à trouver un sens à cette brûlure. Cette "brûlure du vent" a quelque chose à voir avec le désir, la passion, l'amour, mais aussi avec la façon de se positionner face à la vie. C'est un comportement que l'on retrouve souvent dans les personnages de mes films; ils sont parfois un peu confus, ne savent pas très bien ce qu'ils veulent – Elena et Maria dans LE ACROBATE, par exemple, ne savent pas ce qu'elles veulent, mais elles comprennent ce qu'elles ne veulent pas, ce qu'elles détestent, c'est-à-dire une vie vidée de sens.

Tobias n'étant pas un personnage à moi, ça a été fascinant de le construire, de le découvrir, de l'inventer jour après jour, avec Ivan Franěk, à travers chaque dialogue, chaque réplique, chaque geste, chaque regard; un peu comme au théâtre, du moins comme j'envisage le travail sur un texte dramatique si je devais m'y confronter. Dans ce sens, réaliser LA BRÛLURE DU VENT a été un très bel exercice : mettre en scène et donner vie à des dialogues qui me fascinaient, mais que je n'aurais jamais pu écrire comme ça. Un travail très enrichissant. Le défi consistait à ne pas toujours avoir des réponses toutes prêtes à donner aux acteurs qui me demandaient comment tel personnage dirait telle chose; si j'avais créé moi-même les personnages et ce qu'ils disaient, j'aurais pu facilement donner la réponse, mais je ne les avais pas écrits, c'était donc différent. Il m'est arrivé d'y réfléchir et d'aboutir à des conclusions précises, mais le plus souvent je n'ai pu qu'émettre des hypothèses et faire des essais avec les acteurs. Malgré la barrière de la langue, les répétitions ont été fondamentales pour réussir à trouver la profondeur des personnages derrière chaque réplique.

Comment as-tu trouvé les interprètes du film ?

Le plus important, c'était le choix de Tobias. Dans un film de ce genre, le personnage principal doit être parfait, il doit absolument être le personnage – ce qui me rendait très nerveux, je dois dire, parce que si je me trompais, le film n'avait aucune chance d'égaler la force du roman.

Tobias devait être originaire d'Europe de l'Est et vivre en occident, en Suisse française, où il travaille dans une fabrique de montres. Je ne pouvais pas imaginer une autre toile de fond. Avec Lionello Cerri, nous avons décidé de ne pas restreindre le champ de nos recherches à un seul pays de l'Est, mais de l'étendre à tous les pays : l'acteur qui donnerait vie à Tobias déciderait donc de sa nationalité. Il ne faut pas oublier que Tobias a environ trente ans, ce qui excluait un acteur connu – en tout cas en Italie – ou un acteur ayant une grande expérience. Le casting a donné lieu à des recherches poussées. Jorgelina Depetris, qui travaille avec moi depuis UN'ANIMA DIVISA IN DUE, a voyagé dans toutes les capitales de l'Est, de Bucarest à Varsovie, Sofia, Budapest et Prague... mais aussi à Paris, car le personnage vivant depuis quinze ans en Suisse, il fallait qu'il parle bien français. Et c'est à Paris que nous avons trouvé Ivan Franěk. Dès que j'ai visionné ses essais vidéo, j'ai tout de suite su qu'Ivan était le personnage; j'ai fait mine de rien et nous avons continué à chercher dans d'autres pays pendant deux mois, mais je n'ai trouvé personne qui puisse rivaliser avec lui. Personne d'autre n'avait la puissance du regard d'Ivan, sa fragilité... Lui seul pouvait être Tobias. Comme il est de nationalité tchèque, nous sommes partis à Prague pour y trouver tous les autres acteurs qui devaient parler la même langue : je voulais à tout prix éviter de fabriquer un de ces films "européens", avec des acteurs qui parlent en allemand à d'autres qui leur répondent en tchèque ou en hongrois tout en faisant semblant de parler la même langue. J'ai trouvé d'excellents acteurs, très généreux, avec peu d'expérience cinématographique évidemment, mais une grande expérience théâtrale et j'ai travaillé infatigablement avec eux.

Heureusement, j'avais à mes côtés une interprète exceptionnelle, Iva Dobrovská, qui traduisait inlassablement tout ce que je disais – et bien sûr tout ce que disaient les acteurs tchèques. De ce côté, il n'y a jamais eu le moindre problème. J'avais déjà noué un rapport avec eux pendant les répétitions et surtout – chose capitale – j'avais commencé à comprendre quand la vérité que je recherchais se trouvait dans la scène qui se déroulait sous mes yeux. J'ai découvert que le fait de comprendre mot pour mot ce que dit un acteur avec qui on travaille est presque un détail : c'est autre chose qu'il faut comprendre, capter. En revanche, pour Luca Bigazzi ou François Musy, l'ingénieur du son, les deux ou trois premiers jours de tournage ont été durs... C'était difficile pour eux de travailler sans comprendre ce que les acteurs disaient. Amorcer un panoramique ou déplacer le micro après une phrase spécifique, sans savoir si cette phrase a été entièrement prononcée... Mais peu à peu, on s'est habitué. C'était comme si on tournait un film avec des acteurs dont les bouches émettaient une musique. Au bout de quelques jours, je me suis rendu compte que je sentais si cette musique sonnait juste ou faux.

Est-ce que le film sera distribué en version originale sous-titrée ?

L'idéal serait que tout le monde ait la possibilité de choisir, mais il n'y a probablement qu'à Rome et à Milan qu'on pourra voir le film en version originale. J'espère que les copies sous-titrées circuleront, mais il faut avouer qu'en Italie, aucun effort n'est fait dans ce sens : le doublage règne en maître. Rares sont ceux qui savent à quel point un doublage peut détruire un film. Et la quantité de travail qu'il y a derrière un doublage fait avec soin et sensibilité – je l'ai compris à mes dépens !

Est-ce que le fait de diriger les enfants qui jouent les deux personnages jeunes a présenté des difficultés ?

Comme toujours, il est important que les enfants s'amuse, qu'ils interprètent leur rôle comme un jeu - d'ailleurs, c'est la même chose pour les acteurs... Trop souvent, les acteurs ne savent pas ce que signifie s'amuser et cela finit par se ressentir, on voit que quelque chose ne fonctionne pas, ne vit pas. L'enfant qui joue le personnage principal à six ans a été choisi après trois mois de recherches. Au premier essai, il avait l'air un peu gauche, mais c'est aussi à cause du problème de la langue. Quand il a fini de tourner, après une mémorable journée de treize heures de travail ininterrompu, il a eu les larmes aux yeux à l'idée qu'on ne se reverrait plus.

Qu'est-ce qui t'a poussé à tourner pour la première fois en scope ?

Pour PANE E TULIPANI, Luca Bigazzi m'avait déjà proposé d'utiliser le super 35 pour avoir un format anamorphique, mais plus j'avancais dans les repérages à Venise et plus j'étais persuadé que, dans ce cas, ce n'était pas le bon format : s'il offre parfois de très belles possibilités, comme avoir deux gros plans dans le même cadre, il empêche en même temps de construire l'image verticalement. LA BRÛLURE DU VENT est un film différent. Je l'ai toujours imaginé différemment sur le plan de l'espace, ni métropolitain, ni urbain. Je sentais qu'il fallait des images plus larges – la forêt, le ciel, les scènes dans le bus, la neige, les changements de saison... Le format scope me rappelle les grands espaces des westerns, les films à grand spectacle : ça a joué aussi. La pire chose qui pouvait arriver à ce film aurait été d'en faire un film "néoréaliste"; situer cette histoire dans le Turin des années 50 ou 60 aurait pu fonctionner, mais que serait-il resté du roman d'Agota Kristof ? De son côté intemporel, visionnaire ? En fait, avec Luca nous partons toujours du travail que nous avons déjà fait auparavant. Chaque fois, nous nous demandons comment aller plus loin ou comment prendre d'autres directions par rapport au passé; on fait des essais, on expérimente. D'ailleurs, c'est le cas avec toutes les personnes avec qui je travaille. Avec Paola Bizzarri, la chef décoratrice, par exemple, je commence à discuter des décors, des couleurs, des éléments à modifier ou à intégrer dès les repérages. L'objectif est de rester toujours ouvert au dialogue pour bien se comprendre et aller dans la même direction.

Qu'est-ce qui t'as amené à choisir le village de La Chaux-de-Fonds ?

Je connaissais déjà les lieux pour y avoir été il y a quelques années et, quand j'ai lu le livre, je les ai retrouvés. Agota Kristof vit tout près de là, à Neuchâtel. La région de La Chaux-de-Fonds est traditionnellement la région de l'horlogerie et je trouvais le paysage très intense. La Chaux-de-Fonds est à 1000 mètres d'altitude. Rayée de la carte après un incendie à la fin du XVIIIe siècle, la ville a été reconstruite selon des critères urbanistes avant-gardistes pour l'époque : quand on arrive là sans le savoir, on n'a pas tout de suite la sensation d'être en Suisse, à part certains détails. On y respire un air très différent, un peu intemporel et c'était justement ce que je recherchais.

Comment as-tu travaillé avec Giovanni Venosta pour la musique ?

Il est difficile de retracer toutes les étapes qui ont été à l'origine d'un thème musical. À mon avis, tout se joue dans le rapport qu'on entretient avec le compositeur. J'avais déjà travaillé avec Giovanni sur L'ARIA SERENA DELL'OVEST. Pour ce film, au début je ne voulais pas de musique; ce n'est que dans un deuxième temps que j'ai pensé m'en servir, même si c'est avec parcimonie. Ensuite, comme avec tous mes collaborateurs, on développe de film en film un discours commun, on change de registre, d'instruments...

Cette fois, c'est l'instrument qui a été le point de départ : le son de la viole nous plaisait à tous les deux; après, on a eu l'idée de trouver un thème qui rappelle vaguement le patrimoine musical classico-populaire d'Europe de l'Est, un thème qui soit fort, qui ait de l'impact et soit susceptible de se développer tout seul. À partir de là, on a commencé à travailler : le thème a évolué, même sur le plan instrumental. On a utilisé pour la première fois un orchestre auquel on a ajouté ensuite une guitare électrique pour ponctuer les différentes étapes de l'histoire d'amour tourmentée et passionnelle, jusqu'au générique de fin, où l'on a mis un chant. C'est une musique pleine d'émotion, mais jamais banale ou prévisible. Giovanni a travaillé en contact étroit avec Carlotta Cristiani, la monteuse, et François Musy, responsable de tout le son du film, du tournage jusqu'au mixage des deux versions, l'Italienne et l'originale. Je pense que c'est aussi une des raisons qui fait qu'elle s'intègre si bien à la respiration générale du film.

Le groupe avec lequel tu travailles à la réalisation de tes films est très important pour toi.

De plus en plus. L'idée du réalisateur solitaire, incapable d'impliquer les autres pendant qu'il cherche "son" film, m'est de plus en plus étrangère. Je suis de plus en plus conscient que le film n'est pas seulement le mien. Si j'arrive à un certain résultat, c'est parce que je l'ai fait avec ces personnes-là et pas avec d'autres. C'est pour ça qu'il est important de former un groupe homogène et enthousiaste par rapport au travail qu'on veut faire. Il faut mettre le groupe en situation de pouvoir collaborer de manière créative à une recherche qui ira dans ta direction et pas dans toutes les directions. Le tournage doit être un moment de grande circulation d'énergie, de grande vitalité : c'est pour ça que le choix des compagnons de route, du premier jusqu'au dernier, est si fondamental.

Dans le roman, la description du milieu immigré joue un rôle important.

Même si c'est moins important que dans le roman, je me suis efforcé de conserver cet aspect, qui permet de rendre compte du champ émotif de celui qui a dû quitter sa terre et aller ailleurs pour survivre. Se sentir déraciné sur une terre qui ne t'appartient pas, est un thème actuel. À un certain moment du film, l'histoire d'amour prend le dessus, mais elle est sous-tendue par le contexte dans lequel elle se situe. C'est aussi pour cette raison que tous les autres immigrés – Janek, Pavel, Kati, Vera... sont si importants. Je tenais à ce que cet aspect ne soit pas oublié.

Ein Gespräch mit Silvio Soldini

ADRIANO PICCARDI

Nach dem Erfolg, den Du mit einer Komödie wie PANE E TULIPANI errungen hast, hast Du Dich nun entschlossen, einen „ernsten“ Film zu drehen. Was hat Dich dazu angeregt, und wie hast Du den Fachwechsel erlebt?

Eigentlich war es umgekehrt, denn dieses Projekt ist älter als PANE E TULIPANI. Das Buch von Agota Kristof hatten Doriana und ich schon nach dem Verleihstart von LE ACROBATE gelesen und beschlossen, dass dies unser nächster Film werden sollte. Als dann jedoch der Moment kam, loszulegen, hatte ich das immer stärkere Gefühl, dass irgend etwas mich am Weitermachen hinderte: der Druck einer internationalen Koproduktion mit Dreharbeiten im Ausland und mit ausländischen Schauspielern ... Ich wollte zwar nicht zu lange warten, aber ich verspürte doch die Notwendigkeit, mich in etwas Leichteres, etwas Fröhlicheres zu stürzen, mit dem Kino zu spielen und eine bislang noch unerforschte Seite an mir auszuloten.

So haben wir an einen agileren Film gedacht, mit dem ich mich auf unbekanntes Terrain wagen konnte, das der Komödie. Ein Terrain, in dem ich glaubte, mich wohlfühlen zu können, das aber auch eine neue Herausforderung brachte. Daraus ist PANE E TULIPANI entstanden, ein „leichtes“ Projekt, das dann aber der teuerste Film wurde, den ich bislang gedreht hatte und bei weitem derjenige mit dem besten Einspielergebnis.

Nach dem Start von PANE E TULIPANI war ich froh, mit der Arbeit an etwas anderem anfangen zu können. Mir stand nicht der Sinn nach einer neuen Komödie. Immer, wenn ich daran gehe einen Film zu machen, möchte ich in narrative Gefilde vordringen, die ich noch nicht kenne, es treibt mich in neue Richtungen. Es muss eine Herausforderung, etwas zu entdecken geben. Was dabei immer gleich bleibt, ist natürlich schon meine Art Filme zu machen, die Realität wiederzuspiegeln, Darsteller zu führen und das, was ich sehe in Einstellungen festzuhalten. Und es war sicher ein großes Glück, nach einem mit solchem Erfolg aufgenommenen Film schon ein neues Projekt in Vorbereitung zu haben, das so völlig anders ist.

PANE E TULIPANI kam in Italien im März 2000 heraus, und im Juli war das Drehbuch für LA BRÛLURE DU VENT schon fertig, etwas, was so noch nicht vorgekommen war. Anders als sonst, hatte ich diesmal also zwischen zwei Spielfilmen weder Kurz- noch Dokumentarfilme gemacht.

Vor LA BRÛLURE DU VENT basierten Deine Filme immer auf Originaldrehbüchern. Was hat Dein Interesse an dem Buch von Agota Kristof geweckt?

Es war tatsächlich das erste Mal, dass ich von der Lektüre eines Buches so gefangen war, dass ich es in Bilder umsetzen wollte. Ich habe auf meinem Weg schon andere interessante Bücher gefunden, die mich „geprägt“, mich beeinflusst haben. Aber als ich das Buch der Kristof las – als Doriana es mir zu lesen gab – wurde ich augenblicklich und unwiderstehlich

von der Möglichkeit angezogen, die Geschichte auf meine Weise und durch meine Bilder zu erzählen. Ich glaube, dass diese Anziehungskraft im Grunde von Agota Kristofs glänzendem Schreibstil ausging sowie von der Figur des Protagonisten, Tobias, von seiner Kraft und der Faszination, die ihn auszeichnen. Natürlich gibt es im Roman noch weitere wichtige Elemente und Themen, aber ich interessiere mich nicht so sehr dafür, zu analysieren, zu verstehen. Ich glaube, wenn ein Regisseur ein Buch mit seiner Geschichte verfilmen will, fällt ihm die Rolle zu es zu „übersetzen“, die Gefühle ans Licht zu bringen, die er bei der Lektüre erlebte. Und ich glaube, dass dies nicht so sehr das Ergebnis einer Analyse sein sollte, als vielmehr das einer Verliebtheit: nur auf diese Weise kann es in etwas Interessantes münden.

Besteht für Dich die Kraft von Kristofs Schreiben in ihrer Sprache oder in Aufbau und Struktur ihrer Geschichte?

Es handelt sich um eine Kraft, die auf der Sprache selbst beruht, einer schmucklosen, nüchternen, direkten Sprache von extremer Wirksamkeit. Dies verleiht ihrer Erzählung einerseits eine große Einfachheit und andererseits eine große Kraft. Einfachheit hat mich schon immer fasziniert, ebenso wie jene Leichtigkeit, von der Italo Calvino sprach, wobei es sich, glaube ich, um zwei Konzepte handelt, die sich oft miteinander vermischen. Einfachheit bedeutet ja nicht, Themen und Motive ohne Vertiefung zu behandeln, indem man auf eine oberflächliche Ironie zurückgreift. In diesem Sinne glaube ich, dass auch die Kristof im Grunde über eine eigene „Leichtigkeit“ verfügt, und zwar liegt sie in der Einfachheit, mit der sie zum Kern der Dinge vorzudringen vermag, ohne sie zu verdrehen, ohne zu versuchen, sie auszuschmücken oder etwas hinzuzufügen. Ihre Leichtigkeit wird hart und schneidend. Das ist nicht einfach, aber ihr gelingt es. All dies hat mich dazu gebracht, an diesen Film mit der Frage heranzugehen, welche kinematographische Sprache ich anwenden müsse, um meinerseits zu einer „gefundenen Einfachheit“ zu gelangen, die sowieso schon immer Teil meines Schaffens gewesen ist, von GIULIA IN OTTOBRE bis hin zu L'ARIA SERENA DELL'OVEST und dem einfachen und leichten PANE E TULIPANI. In gewisser Weise habe ich mich also ganz heimisch gefühlt.

Wie haben Doriana und Du am Drehbuch gearbeitet?

In einer ersten Phase haben wir eine „Nullversion“ erarbeitet, die noch sehr nah am Roman war. In der nächsten Fassung haben wir uns dann an die Dialoge gemacht, wobei wir den Charakter der von Kristof geschriebenen Dialoge beibehalten wollten, die eher literarisch waren, und vor allem nicht sehr naturalistisch. Natürlich mussten sie jetzt nicht nur gelesen, sondern gesprochen werden, aber wir haben trotzdem versucht, ihnen treu zu bleiben und sie nicht in Richtung Alltäglichkeit zu banalisieren. Dann gingen wir zur Endfassung über, bei der wir den Roman „vergessen“ wollten. In dieser Fassung wurden zusätzliche Szenen eingefügt oder kleinere Retuschen vorgenommen, wie z.B. die sehr visionären Szenen. Im Buch ist das visionäre, traumhafte Element sehr ausgeprägt und uns lag daran, dass dies im Film nicht verloren ginge.

Als ich das Buch las, hatte ich den Eindruck, dass Tobias die komplexeste männliche Figur Deines gesamten Œuvres ist.

Die Protagonisten meiner Filme müssen mehr als jede andere Figur etwas besitzen, das ich nachempfinden, verstehen und nacherzählen kann, das gilt auch für Tobias. Ich glaube, dass sich in ihm viele Züge meiner früheren Figuren finden, und nicht nur von männlichen Figuren. Als erste kommt mir da Veronica aus L'ARIA SERENA DELL'OVEST in den Sinn – eine Figur, die ebenfalls „brennt“ und die dieses Brennen auch nicht in eine Richtung lenken kann. Dieses „Brennen im Wind“ hat mit Sehnsucht, Leidenschaft und Liebe zu tun, aber, wie ich glaube, auch ganz allgemein mit der Art und Weise, wie man sich dem Leben stellt. Zum Teil handelt es sich um eine Haltung, die bei vielen meiner Filmfiguren zu finden ist. Manchmal kann es sein, dass sie leicht verwirrt sind und nicht genau wissen, was sie wollen – Elena und Maria in LE ACROBATE wissen es nicht, aber es gelingt ihnen immerhin herauszufinden, was sie nicht wollen, was sie verabscheuen, nämlich ein Leben, dem jeder Sinn fehlt.

Tobias war nicht meine Figur und es war faszinierend ihn aufzubauen, sein Wesen in der täglichen, gemeinsamen Arbeit mit Ivan Franěk hinter jeder Dialogzeile, jeder Bemerkung, jeder Geste und jedem Blick aufzuspüren und bloßzulegen. Es war fast ein wenig wie im Theater, zumindest so, wie ich vorgehen würde, wenn ich mit einem Schauspieler ein Bühnenstück erarbeitete. LA BRÛLURE DU VENT zu drehen, war auch insofern eine wunderschöne Erfahrung, als ich Dialoge in Szene setzen und ihnen Leben verleihen konnte, die mich faszinierten, aber die ich so nicht hätte selbst schreiben können. Eine sehr bereichernde Arbeit. Diesmal bestand die Herausforderung auch darin, dass ich den Schauspielern nicht auf alles eine Antwort geben konnte, wenn sie fragten, warum die und die Figur dies oder jenes sagt. Hätte ich die Figuren und ihre Dialoge geschaffen, hätte ich leicht antworten können. Aber ich hatte es nicht geschrieben und so war es anders. Manchmal hatte ich mir die Fragen schon einmal gestellt und war selbst zu bestimmten Antworten gelangt, aber manchmal konnte ich nur Vermutungen anstellen und gemeinsam mit den Schauspielern weitersuchen. Trotz der Sprachschwierigkeiten waren die Proben mit den Darstellern von grundlegender Bedeutung für das Aufdecken der Tiefe der Figuren in jeder Dialogzeile.

Wie hast Du die Darsteller gefunden?

Also, zunächst muss gesagt werden, dass die Besetzung des Tobias von größter Bedeutung war. In einem Film dieser Art muss der Protagonist perfekt sein, er muss es sein und sonst niemand – und das hat mir nicht wenig zu Schaffen gemacht, denn mit einem Fehler in dieser Besetzung hätte der Film nicht die geringste Chance gehabt, der Kraft des Romans gleichzukommen.

Tobias sollte aus Osteuropa kommen und im Westen, in der französischsprachigen Schweiz leben, wo er in einer Uhrenfabrik arbeitet. Es war mir unmöglich, mir einen anderen Ort der Handlung vorzustellen. Lionello Cerri und ich beschlossen aber, unsere Suche nicht auf osteuropäische Länder zu beschränken, sondern auf weitere Nationen auszudehnen: Der Darsteller, der für den Tobias ausgewählt werden würde, sollte über die Nationalität der Rolle entscheiden. Vergiss nicht, dass er um die Dreißig sein sollte, also konnte es weder ein berühmter Schauspieler sein – zumindest nicht in Italien – noch konnte er schon viel Erfahrung haben. Die Besetzung erfolgte dann nach einer eingehenden Suche. Jorgelina Depetris, die seit der Zeit von UN'ANIMA DIVISA IN DUE mit mir zusammenarbeitet, hat sämtliche Hauptstädte des Ostens bereist, von Bukarest bis Warschau, Sofia, Budapest und Prag, war aber auch in Paris, denn schließlich muss unser Protagonist ja gut Französisch sprechen können, da er seit fünfzehn Jahren in der Schweiz lebt. Und in Paris haben wir dann auch Ivan Franěk gefunden. Als ich ihn in einer Video-Probeaufnahme sah, dachte ich sofort, dass Ivan genau das hat, was ich suchte, aber ich ließ mir nichts anmerken und wir haben zwei Monate lang weiter gesucht, ohne dass ich jemanden fand, der ihm gleichkam. Niemand sonst besaß die Macht von Ivans Blick, niemand besaß seine Verletzlichkeit... Nur er konnte Tobias sein. Da er Tscheche ist, fuhren wir nach Prag, wo wir die übrigen fremdsprachigen Darsteller gesucht haben: Ich wollte um jeden Preis vermeiden, einen „europäischen“ Film herzustellen, in dem die einen Schauspieler Deutsch reden, andere auf Tschechisch antworten und wieder andere auf Ungarisch, wobei alle so tun, als redeten sie dieselbe Sprache. Ich habe sehr gute und vor allem sehr großzügige Schauspieler gefunden, die zwar sehr wenig Erfahrung mit Film, dafür aber um so mehr mit Theater besaßen und mit denen ich unermüdlich gearbeitet habe. Glücklicherweise hatte ich eine außergewöhnliche Dolmetscherin an meiner Seite, Iva Dobrovská, die unerschöpflich alles, was ich sagte, übersetzte – sowie natürlich alles, was die tschechischen Schauspieler sagten. Auf diesem Gebiet hat es nie Probleme gegeben. Ich hatte mir schon während der Probeaufnahmen sowie der Proben angewöhnt, die Darsteller zu konsultieren und vor allem – worauf ich mich jedoch nicht verlassen konnte – zu verstehen, ob in einer Szene, wie ich sie vor meinem Auge sah, die Wahrheit enthalten war, die ich suchte. Ich entdeckte, dass es, während man mit Schauspielern arbeitet, eigentlich nur ein Detail ausmacht, wenn man Wort für Wort versteht was einer sagt: es gibt andere Dinge, die man verstehen und aufnehmen muss. Für Luca Bigazzi oder François Musy, den Toningenieur, waren die ersten zwei, drei Tage allerdings hart... Es war schwierig für sie zu arbeiten, ohne zu verstehen was die Schauspieler sagten. Nach einer Zeile einen Kameranäher zu beginnen oder das Mikrofon zu bewegen, ohne zu wissen, wann diese Zeile vorüber war... Aber schließlich haben sie sich daran gewöhnt: Für uns alle war es, als würden wir einen Film mit Schauspielern drehen, aus deren Mund Musik kommt. Nach einigen Tagen merkte ich, dass ich sehr wohl hören konnte, wenn diese Musik richtig oder falsch gesungen wurde.

Wird eine Originalversion mit Untertiteln vertrieben werden?

Es wäre schön, wenn jeder zumindest die Wahlmöglichkeit hätte, aber wahrscheinlich wird es nur in Mailand und Rom die Gelegenheit geben, den Film in der originalen Sprachfassung zu sehen. Ich hoffe, dass die Untertitelten Kopien auch weiter verliehen werden, aber man muss sagen, dass es in Italien keinerlei Anstrengungen in dieser Richtung gibt: Die Synchronisation herrscht unangefochten. Nur wenige wissen, wie sehr eine ungenaue Synchronisation einen Film ruinieren kann und wieviel Arbeit hinter einer sensiblen und sorgfältigen Synchronisation steckt – das habe ich auf eigene Kosten erfahren können!

Hat die Arbeit mit den jungen Darstellern, die die Protagonisten als Kinder spielen, weitere Probleme bereitet?

Es ist immer wichtig dafür zu sorgen, dass Kinder Spaß haben, dass sie eine Möglichkeit finden, beim Schauspielen zu spielen – was übrigens auch für Schauspieler gilt ... nur zu oft wissen sie nämlich nicht, was es bedeutet Spaß zu haben und am Ende kann man das spüren. Man merkt es daran, dass irgend etwas nicht läuft, nicht lebendig ist. Der kleine Junge, der den Protagonisten im Alter von sechs Jahren spielt, wurde nach einer dreimonatigen Suche ausgewählt. Bei den ersten Probeaufnahmen schien er sich, wohl auch aufgrund des Sprachproblems, nicht sehr wohl zu fühlen. Als seine Drehtage vorbei waren, nach einem denkwürdigen Tag mit dreizehn Stunden durchgehender Arbeit in der Schule, kamen ihm bei dem Gedanken daran, dass er uns am nächsten Tag nicht wiedersehen würde, die Tränen.

Was hat Dich dazu gebracht, zum ersten Mal in Breitleinwand zu drehen?

Schon für PANE E TULIPANI hatte Luca Bigazzi mir vorgeschlagen, Super-35 zu benutzen, um ein anamorphotisches Format zu erhalten, doch je weiter ich mit der Motivsuche in Venedig kam, desto mehr war ich überzeugt, dass es sich in diesem Fall um das falsche Format handelte: wenn es auch in einzelnen Momenten wunderschöne Möglichkeiten bietet, wie z.B. zwei Großaufnahmen gleichzeitig ins selbe Bild zu bringen, verhindert es doch gleichzeitig eine vertikale Ausrichtung des Bildes. LA BRÛLURE DU VENT ist eine andere Art von Film. Ich habe ihn räumlich immer anders gesehen, weder großstädtisch noch einfach ländlich. Ich spürte, dass die Bilder breiter sein mussten – die Wälder, der Himmel, die vielen Szenen im Bus, der Schnee, der Wechsel der Jahreszeiten... Cinemascope erinnert mich an die Weitläufigkeit von Western, an richtig großes Kino: Auch das hat eine Rolle gespielt. Das Schlimmste, was einem Film wie diesem hätte passieren können, wäre, dass es ein „neorealistischer“ Film geworden wäre. Es hätte ja funktionieren können, diese Geschichte in das Turin der '50-er oder '60-er Jahre zu verlegen, aber was wäre dann vom Roman der Kristof übrig geblieben? Was von ihrer Zeitlosigkeit, ihrer visionären Qualität?

Tatsache ist, dass die Arbeit mit Luca immer von all dem ausgeht, was wir vorher gemeinsam gemacht haben. Jedes Mal fragen wir uns, ob wir anders vorgehen, in Bezug auf die Vergangenheit eine andere Richtung einschlagen können; wir bewegen uns anhand von Versuchen und Experimenten weiter vorwärts. Dies geschieht mit allen Leuten, mit denen ich arbeite. Zum Beispiel spreche ich mit Paola Bizzarri, der Ausstatterin, schon bei der Motivsuche über Stimmungen, Farben und zu verändernde oder hinzuzufügende Details: Es kommt darauf an, jederzeit für einen nützlichen Dialog offen zu sein, sich gegenseitig zu verstehen und in dieselbe Richtung zu gehen.

Was brachte Dich dazu, die Kleinstadt La Chaux-de-Fonds auszuwählen?

Ich kannte die Örtlichkeiten schon, weil ich vor Jahren einmal dort gewesen war, und als ich das Buch gelesen hatte, ging ich dorthin zurück. Agota Kristof wohnt dort in der Nähe, in Neuchâtel; das Gebiet um La Chaux-de-Fonds ist traditionell das Gebiet der Uhrenfabriken und es schien mir eine Landschaft von großer Intensität zu sein. Nicht die Postkarten-Schweiz, sondern ganz etwas anderes. La Chaux-de-Fonds liegt auf einer Höhe von 1'000 Metern, Ende des 18. Jahrhunderts brannte es vollständig ab und wurde anschließend nach städtebaulichen Kriterien neu aufgebaut, die für die damalige Zeit avantgardistisch waren: Wenn einer ohne das zu wissen dorthin kommt, würde er nur an kleinen Details merken können, dass er sich in der Schweiz befindet. Es herrscht dort eine sehr eigene Atmosphäre, ein wenig zeitlos, was genau das war, was ich suchte.

Wie verlief Ihre Zusammenarbeit mit Giovanni Venosta für die Musik?

Es wäre schwierig, alle Etappen durchzugehen, aus denen ein bestimmtes musikalisches Thema entsteht. Ich glaube, alles spielt sich in der Beziehung ab, die man mit dem Musiker hat, mit dem man arbeitet. Mit Giovanni habe ich bei L'ARIA SERENA DELL'OVEST zusammengearbeitet. In diesem Film hatte ich anfangs überhaupt keine Musik einsetzen wollen. Erst später dachte ich darüber nach sie einzusetzen, aber nur ganz sparsam. Deshalb hatte ich mit ihm Kontakt aufgenommen und von da an haben wir zusammengearbeitet. Dann, wie es mit allen Mitarbeitern geschieht, entwickelte sich von Film zu Film eine gemeinsame Sprache, in der die Register und die Instrumente wechseln... Dieses Mal war der Ausgangspunkt vielleicht sogar ein Instrument: der Klang der Bratsche, der uns beiden für diesen Film so gefiel. Gleichzeitig gab es auch die gemeinsame Idee eines Themas, das entfernt an das klassisch-populäre musikalische Erbe Osteuropas erinnert, ein starkes und wirkungsvolles Thema, das einer eigenen Entwicklung unterworfen sein sollte. Dies war unser Ausgangspunkt. Das Thema entwickelte sich, auch was die Instrumente angeht. Erstmals benutzten wir ein Orchester, zu dem eine elektrische Gitarre hinzukam, um die einzelnen Phasen dieser unglücklichen und leidenschaftlichen Liebesgeschichte zu begleiten, bis zum Abspann, wo noch Gesang hinzukommt. Musik der Emotionen, doch niemals banal oder vorhersehbar. Giovanni hat im engen Kontakt zu Carlotta Cristiani, der Cutterin, gearbeitet und zu François Musy, der sich von der Aufnahme bis hin zur Mischung der beiden Sprachfassungen, der originalen und der italienischen, um den Ton des Films gekümmert hat. Aus diesem Grund, glaube ich, fügt sich die Musik auch so gut in den Rhythmus des Films ein.

Die Gruppe, mit der Du Deine Filme machst, scheint Dir sehr wichtig zu sein.

Ja, und zwar immer mehr. Die Vorstellung des einsamen Regisseurs, der unfähig ist andere einzubeziehen, während er „seinen“ Film verfolgt, erscheint mir immer fremder. Und mir wird immer bewusster, dass ein Film nicht nur meiner ist: Wenn er in gewisser Weise funktioniert, dann, weil ich ihn mit eben diesen Menschen gemacht habe, und nicht mit anderen. Deshalb ist es so wichtig, eine Gruppe zu bilden, die aufeinander eingespielt und in Bezug auf die Arbeit, die sie leisten will, enthusiastisch ist. Und dass man, so gut es geht, Bedingungen schafft, unter denen alle kreativ zusammenarbeiten können und gemeinsam in ein und derselben Richtung suchen und nicht in unterschiedlichen. Dreharbeiten stellen einen großen Energiefluss dar, eine große Vitalität: deshalb ist die Auswahl der Reisegefährten, vom ersten bis zum letzten, von so grundlegender Bedeutung.

Im Roman nimmt die Beschreibung des Emigrantenmilieus einen großen Raum ein.

Es mag vielleicht weniger relevant sein als im Roman, aber ich wollte diese Elemente beibehalten, die den emotionalen Horizont von jemandem abstecken, der seine Heimat verlassen und zum Überleben woanders hingehen musste. Sich in einer Erde, die einem nicht gehört, wurzellos zu fühlen, ist ein Thema von großer Aktualität. An einem bestimmten Punkt im Film nimmt die Liebesgeschichte überhand, aber der Kontext, in dem sie stattfindet, stützt sie. Deshalb sind die anderen Emigranten – Janek, Pavel, Kati und Vera – so ungeheuer wichtig. Es lag mir daran, dass dieses Element nicht verloren geht.