

TS PRODUCTIONS PRÉSENTE

FESTIVAL DE CANNES 2009 SEMAINE DE LA CRITIQUE



ORDINARY PEOPLE

UN FILM DE VLADIMIR PERISIC

TS PRODUCTIONS PRÉSENTE
EN COPRODUCTION AVEC TRILEMA ET PRINCE FILM
FESTIVAL DE CANNES 2009
SEMAINE DE LA CRITIQUE

ORDINARY PEOPLE

UN FILM DE VLADIMIR PERISIC

AVEC RELJA POPOVIC, BORIS ISAKOVIC,
MIROSLAV STEVANOVIC

DURÉE 80 MN

sortie le 26 août 2009

relations presse ANNIE MAURETTE
34, rue Faiderbe 75011 PARIS - T. 01 43 71 55 52 / annie.maurette@orange.fr

PYRAMIDE
DISTRIBUTION

5, rue du Chevalier de Saint George 75008 Paris
T. 01 42 96 01 01 • F. 01 40 20 02 21 www.pyramidefilms.com

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

SYNOPSIS

Tôt le matin. Un bus avec sept soldats roule vers une destination inconnue. Parmi les passagers se trouve Dzoni, un jeune homme de vingt ans. Il est nouveau dans cette brigade qu'il a du mal à intégrer. Le bus arrive devant une ferme abandonnée entourée d'un champ. Dzoni, inquiet par le mystère de leur mission, essaie de savoir ce qu'on attend d'eux. Pas de réponse. L'attente commence, dans un champ brûlé par le soleil. Un bus s'approche, transportant des hommes serrés les uns contre les autres. Le commandant de l'unité explique à ses recrues que ces prisonniers sont les ennemis. Le groupe des sept soldats désœuvrés qui meublent tant bien que mal l'angoisse de l'attente, pressentent qu'ils vont bientôt passer à l'action...

NOTE D'INTENTION

VLADIMIR PERISIC

La lecture de témoignages des soldats qui ont participé à des crimes de guerre a très vite anéanti l'idée que je m'étais construite, selon laquelle, les crimes de guerre sont commis par des « monstres ». La figure du « monstre » me permettait de penser que les exactions sont perpétrées par « d' autres », de tenir ces événements à distance et de rejeter leur dimension politique. Dire que les crimes sont commis par des monstres revient à dire qu'il s'agit d'une sauvagerie individuelle et non d'un crime d'Etat. Alors la question est arrivée : et si moi je m'étais trouvé dans cette situation ? Plus j'y pensais, plus la peur grandissait. Ce n'était pas tant l'idée de savoir ce que j'aurais fait qui m'effrayait, mais plutôt le seul fait que j'aurais pu me retrouver dans une telle situation. Pendant la guerre, j'avais l'âge, le sexe, et l'inconscience qui va avec... Donc, si ces soldats ne sont pas des monstres, s'ils ne sont pas des anormaux, si ce ne sont pas des psychopathes, mais des hommes ordinaires qui dans certaines conditions ont commis des actes criminels, qu'est-ce que cela me dit sur moi-même ? Et sur les autres ? C'est sur cet effroi que j'ai voulu construire le film. J'ai essayé de filmer comment s'organise l'effacement de l'interdiction de tuer, comment le meurtre qui au départ apparaît comme un acte impossible finit par

devenir un travail à accomplir et dont il faut s'acquitter. Le film commence en observant l'événement avant qu'il soit identifié comme un crime, et condamné comme tel. J'ai essayé d'en saisir l'évolution dans la perception et l'action d'un exécuter. Ainsi, le spectateur découvre l'événement en train de se faire, n'en sachant ni plus ni moins que celui qui le commet. En approchant la mécanique de la gestuelle, les regards et les sensations d'un des exécuteurs, essayant de l'observer avec distance plutôt qu'avec complicité, j'ai voulu poser la question suivante : qu'est-ce qu'on peut voir, penser, éprouver au-delà de se sentir soi-même toujours et déjà coupable d'un acte inhumain ? Il me semble que c'est seulement en comprenant et en essayant d'accepter que les exécuteurs ne sont que des êtres humains que nous pouvons peut-être avoir conscience du danger de céder à la pression ambiante et d'obéir aux ordres. En observant et en sentant la simplicité avec laquelle il peut y avoir soumission à l'autorité, on peut arriver à penser le choix comme une possibilité qui nous est donnée.

INTERVIEW DE VLADIMIR PERISIC

Né à Belgrade, Serbie, en 1976. Il fait des études de réalisation à la Faculté des Arts dramatiques de Belgrade et à la Femis, Paris. Son film de fin d'études DREMANO OKO a été sélectionné à la Cinéfondation, Festival de Cannes en 2003. Le film a reçu, entre autres, le prix du meilleur film VFF Young talent film award au Munich Film School Festival, le prix de la meilleure collaboration réalisateur chef opérateur au Festival européen du court métrage de Brest, les prix du jury et du public aux Rencontres du moyen métrage de Brive. Le projet ORDINARY PEOPLE a été développé à la Résidence du Festival de Cannes et présenté à l'Atelier du Festival en 2005.

Pourquoi avez-vous réalisé ce film ?

Il y a d'abord la guerre en ex-Yougoslavie bien sûr. J'avais 14 ans à l'époque, je vivais à Belgrade et c'était un événement opaque pour moi – et qui le reste encore maintenant – puisque le travail d'historien n'a toujours pas été fait. La violence était omniprésente dans nos vies mais de façon indirecte, car nous n'étions pas sur le front. J'avais donc besoin de mieux comprendre ce que j'avais ressenti de cette période. Je ne visais pas une représentation directe à cause de la complexité du contexte. Car si je devais aborder plus frontalement l'histoire de l'ex-Yougoslavie, je le ferais à travers la période communiste. Dans ce film je voulais utiliser la fiction comme un laboratoire pour analyser objectivement, presque scientifiquement, ces comportements de violence pendant la guerre.

En parlant de science, votre film n'est pas que basé sur la guerre en ex-Yougoslavie mais aussi sur des phénomènes plus anciens comme la fameuse expérience de Stanford...

Oui, ce qu'on appelle l'effet Lucifer. En 1971, une étude

de psychologie expérimentale avait été réalisée à l'Université de Stanford, où des étudiants jouaient le rôle de gardiens et de prisonniers. Le but de l'étude était de voir si (et comment) des individus pacifiques pouvaient être gagnés par la violence en fonction du contexte. Les étudiants gardiens ont très vite pris leur rôle trop au sérieux et l'expérience a mal tourné. Cette idée me fascinait : comment la rationalité dégénère chez des gens ordinaires. C'est ce qui s'est aussi passé en ex-Yougoslavie.

Ce qui vous intéresse surtout est que cette irrationalité est cautionnée par les autorités, l'Etat...

Pendant la guerre en ex-Yougoslavie, il y eut l'état d'urgence, ce qui est un euphémisme pour désigner un état de non droit instauré par le droit. C'est une situation très étrange et l'étude qu'en fait Giorgio Agamben dans « L'Etat d'exception » m'a été très utile (éd Seuil).

Je voulais aussi explorer ce qui se passe lorsque la loi impose quelque chose à quelqu'un contre sa volonté. Quelle est, alors, la place de l'individu ? C'est ce qui arrive à Džoni dans ORDINARY PEOPLE. Dans mon court métrage DREMANO OKO (2003), un adolescent apprend que son père est impliqué dans la répression de manifestations à Belgrade. Il y avait là un questionnement sur l'autorité que je voulais pousser plus loin dans ORDINARY PEOPLE.

Qu'avez-vous fait pour que la mise en scène respecte cette objectivité que vous visez ?

Je voulais montrer que la violence pouvait être scandaleusement ordinaire. D'où le traitement d'actions très différentes sur un même plan, une même durée : se lever, manger, fumer une cigarette... et tuer. Dans une narration plus classique, il y aurait eu des ellipses.

J'ai choisi une approche frontale, les scènes sont le plus souvent filmées en plan fixe et peu découpées.

En cherchant la place de la caméra, je cherchais une distance par rapport à l'action qui permet la réflexion plutôt qu'une identification émotionnelle.

Je me suis interdit l'utilisation de la musique dans ce film. Par contre, nous avons créé des bonnes conditions pour la prise de son directe et c'est la bande son qui est devenue une sorte de partition musicale qui remplace la musique. Mais le son du film est surtout lié à la nature...

Votre utilisation de la nature est originale. Elle est un contrepoint sensuel à toute cette mécanique que vous décrivez...

Dans les films de guerre, la nature participe traditionnellement à l'action ; elle reflète les personnages. La guerre est sale, donc il y a de la boue et de la poussière. Je voulais une nature détachée des hommes pour souligner que cette violence n'a rien d'animal. Elle est au contraire sociale. Et la nature est si détachée qu'elle en est presque hautaine dans le film. Antonioni disait : « Parfois j'ai l'impression que le soleil nous hait ».

Comment le choix d'acteurs non professionnels sert-il ce souci d'objectivité ?

Des acteurs professionnels auraient cherché à mettre du sens, rationaliser. En un mot, jouer. Ce qui m'intéressait, c'était la progression, mentale et physique, des personnages au cours de cette journée. Et on ne peut trouver meilleur point de départ qu'un non acteur, qui est une page vierge. On a tourné dans l'ordre des séquences. Je voulais que mes acteurs découvrent le film et leur rôle progressivement, comme les personnages du film découvrent au fur et à mesure ce qui va se passer. Je cherchais une maladresse dans leurs gestes. Cela me rappelait ce que je lisis dans certains manuels militaires où, pour ce type d'exécution, il faut amener les soldats dans un lieu inconnu et entretenir le flou sur leur mission.

C'est un moyen de les acculer à l'inévitable par petites touches parce qu'ils n'ont plus le temps de désobéir.

Vous parlez beaucoup de l'autorité. Votre film traite-t-il avant tout de l'obéissance ?

Je dirai que c'est avant tout une leçon de désobéissance. Le film, à travers Dzeni, explore une part de l'Homme habituée à obéir. Dzeni comprend trop tard que ses actes lui appartiennent. C'est comme une thérapie de choc où, à force de trop obéir, il en est révolté. C'est le personnage du condamné qui résiste de manière presque mécanique qui lui rappelle cela.

Ce qui s'est passé en ex-Yougoslavie continue de résonner encore ailleurs de nos jours : le non droit pratiqué sur les détenus de Guantanamo, ou cet autre oxymore qu'est le « délit de solidarité » lorsqu'on aide un étranger en « situation irrégulière ». Basculer dans l'irrationnel, de l'autre côté, est facile. Je veux montrer qu'il faut et qu'on peut résister.

INTRANQUILLITE DU MINIMALISME

NICOLE BRENEZ

« Ils manquent de pauvreté », cite Bresson d'après Mozart ; « À retrancher des images et des sons, le film se construit », précise Hanoun ; « Seule la main qui efface peut écrire », reprend Jean-Luc Godard. Avant de se demander à quel titre le minimalisme doit régner, regardons en face ce qui reste : quel est le statut de ce qui se maintient lorsqu'on a tout enlevé ? Ce qui reste s'impose dans la fermeté modeste de l'incontestable. Pour accéder à cette fermeté, Vladimir Perisic a déployé deux solutions. Tout d'abord, l'abstraction figurative, qui efface l'accidentalité du lieu (les noms de village sont fictifs), du temps, du peuple, de l'armée, (aux uniformes dénationalisés), la prise en charge figurative d'un trauma historique entraînant nécessairement une refonte de la mimésis.

La dimension allégorique d'ORDINARY PEOPLE renvoie à une situation simultanément de génocide, de massacre de masse ou d'extermination transposable à nombre de situations historiques concrètes, pas nécessairement cantonnée à l'Est ni même au seul continent européen. Le facteur concret ici ne concerne donc pas la situation historique mais la conscience de soi et la conscience

de l'autre, le sentiment, le réflexe humain que l'on n'a même pas besoin d'intellectualiser en termes de morale ou d'éthique : il s'agit de l'instinct qui en l'homme agit de telle sorte que l'on peut ou non devenir le bourreau de son semblable.

Cette indifférence profonde à l'autre qui autorise à le tuer, à l'exécuter de sang froid, le film de Vladimir Perisic travaille à nous la faire ressentir de tout le poids de son opacité. Une telle indifférence constitue la catastrophe quelconque et continuée qui ne possède même pas les beautés sauvages de la pulsion de mort, une sorte de crépuscule de l'esprit, l'abolition d'un soi qui n'a jamais existé. Comment représenter l'absence à soi, à l'autre, la dimension amorphe et démissionnaire de l'humain, entièrement réquisitionné par une tâche qui pourtant ne le concerne en rien ? Comment figurer cette opacité épaisse et quelconque ?

ORDINARY PEOPLE répond par la factographie, la littéralité descriptive, qui pose l'événement dans sa brutalité voire sa cruauté factuelle, à la manière dont les partisans ligotés sont jetés dans le Pô à la fin du *Paisà* de Roberto Rossellini. Pour cela, le film remplit le programme fixé par Jean-Luc Godard au moment où celui-ci, confronté au même problème figuratif avec *Les Carabiniers*, déclarait : « Le seul vrai film à faire sur les camps de concentration – qui n'a jamais été tourné et ne le sera jamais parce qu'il serait intolérable – ce serait de filmer un camp du point de vue de ses tortionnaires, avec leurs problèmes quotidiens. (...) Ce qui serait insupportable ne serait pas l'horreur qui se dégagerait de telles scènes, mais bien au contraire leur aspect parfaitement normal et humain »¹. À la factualité technique de la barbarie se sont tour à tour consacrés *L'Authentique procès de Carl Emmanuel Jung* de Marcel Hanoun (une transposition du procès Eichmann donc de l'émergence de la notion de « banalité du mal » construite par Hannah Arendt), les documentaires de Claude Lanzmann ou de Ritty Panh.

¹ Jean-Luc Godard, « Feu sur les carabiniers », août 1963, in Godard par Godard, éditions de l'Etoile, Paris, 1985, p. 239.

Sur l'indifférence profonde à autrui, qui n'a pas même besoin d'être encouragée par une idéologie et conditionne l'éventualité de la mise à mort, les cinéastes se sont souvent mis au travail : bien sûr *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini et son bouleversant petit criminel trop zélé, mais aussi des films apparemment très éloignés, comme le *Snake Eyes* d'Abel Ferrara dont le metteur en scène, interprété par Harvey Keitel qui lui-même fit partie des Marines à Beyrouth, s'interroge : « L'essentiel, c'est de ressentir la peine et la souffrance. Alors vous avez une chance de survivre. Parce que le foutu bâtard qui mène une petite fille de sept ans avec une étoile jaune dans un camp de concentration, ce foutu salaud ne ressent rien. S'il ressentait quelque chose, il ne pourrait pas la conduire à la chambre à gaz. »

ORDINARY PEOPLE articule ces deux dimensions, la factualité technique qui conduit au massacre et l'amorphie affective qui conditionne la possibilité de l'effectuation de l'acte meurtrier, pour décrire subtilement, intensément, qu'à chaque instant, au détour de chaque mouvement, dans le dépli de chaque geste, la logique pourrait s'interrompre, une déviation ou un court-circuit se produire. Dans la marche uniforme du massacre programmé, ici rien n'est construit comme inéluctable, le protagoniste, aussi irresponsable, résigné, aboli au monde ou ivre soit-il, pourrait à chaque instant, à chaque coin de mur, à chaque fin de travelling, au sein de chaque raccord, échapper à la misérable machine qui le transforme en bourreau. D'une certaine façon, on pourrait dire qu'en filigrane de tous les plans et les raccords d'ORDINARY PEOPLE transparaît le plan sublime du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein où l'un des fusiliers du peloton d'exécution, prêt à tirer sur la bâche qui recouvre le groupe des marins ainsi déshumanisés, soudain détourne un peu la tête et, ce faisant, introduit physiquement la légère déviation humaine qui prélude à la mutinerie,

qui va sauver les victimes et servir de laboratoire à la Révolution. Ce mouvement physique de la conscience, Vladimir Perisic trouve des solutions infiniment subtiles pour en stratigraphier la linéarité de la marche au massacre. À la manière des changements de lumière qui affectent le visage impassible du protagoniste dans le bus du retour, le minimalisme abstrait et sériel qui caractérise ORDINARY PEOPLE se structure d'une intermittence, d'un battement essentiel entre l'actualisation des gestes et la possibilité de leur contestation.

Ainsi le réel ordinaire ne se présente-t-il pas dans la forme dure et simplificatrice d'une factualité. Le réel, dans les termes minimalistes et critiques élaborés par Vladimir Perisic, c'est la constellation mobile de potentialités plus ou moins latentes au sein desquelles, aussi enrôlé et passif qu'il y consente pour vivre à l'abri de sa propre pensée, l'individu peut, à chaque seconde, choisir et trancher.

LISTE ARTISTIQUE

DZONI RELJA POPOVIC
KOUKI BORIS ISAKOVIC
IVAN MIROSLAV STEVANOVIC
MICHA MIROSLAV ISAKOVIC

LISTE TECHNIQUE

RÉALISATEUR VLADIMIR PERISIC
SCÉNARIO VLADIMIR PERISIC
AVEC LA COLLABORATION DE ALICE WINOCOUR

PRODUCTEURS ANTHONY DONCQUE
MILÉNA POYLO
GILLES SACUTO

PRODUCTION TS PRODUCTIONS (FRANCE)
COPRODUCTEURS NADEZDA POPOVIC
VLADIMIR PERISIC
PIERRE-ALAIN MEIER

EN COPRODUCTION AVEC ARTE FRANCE CINÉMA
TRILEMA (SERBIE)
PRINCE FILM (SUISSE)
LA TÉLÉVISION SUISSE ROMANDE
MIROSLAV MOGOROVIC
EURIMAGES
MINISTÈRE DE LA CULTURE (SERBIE)
RÉGION DE VOJVODINE
CENTRE IMAGES / RÉGION CENTRE
THE HUBERT BALS FUND
OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE (SUISSE)
VILLE DE GENÈVE

SCRIPTES MARION PASTOR
1ER ASSISTANT RÉALISATEUR IVAN MILANOVIC
2ÈME ASSISTANT RÉALISATEUR RAJKO PETROVIC
DIRECTEUR DE LA PHOTO SIMON BEAUFILS
INGÉNIEUR DU SON FRÉDÉRIC HEINRICH
MONTEUR MARTIAL SALOMON
CHEF DÉCORATRICE DIANA RADOSAVLJEVIC
COSTUMIÈRE IRENA MARJANOV
CHEF MAQUILLEUSE TSABIKA KORKIDA
EFFETS SPÉCIAUX DANILO DUDIC
CHEF ÉLECTRICIEN JULIEN GALLOIS
CHEF MACHINISTE ERIC LESAGE
MONTEUR SON FRANÇOIS MÉREU
BRUTEUR XAVIER DROUOT
MIXEUR OLIVIER GOINARD

DISTRIBUTION PYRAMIDE



PYRAMIDE
DISTRIBUTION