

LA HUIT PRESENTE

STALINGRAD LOVERS

FESTIVAL ENTREUVES
BELFORT 2012

SELECTION ACID
CANNES 2012

BAM
NEW YOUNG FRENCH CINEMA
NEW YORK 2012

UN FILM DE FLEUR ALBERT

JEAN-PATRICK
KONÉ

CAROLE
EUGÉNIE

JEAN-PAUL
EDWIGES

MEHDI
KADRI

ÉRIQ
EBOUANEY

FRANÇOISE
LE PLÉNIER

UN FILM DE FLEUR ALBERT / AVEC JEAN-PATRICK KONÉ - CAROLE EUGÉNIE - JEAN-PAUL EDWIGES - MEHDI KADRI - ÉRIQ EBOUANEY - FRANÇOISE LE PLÉNIER - LIONEL CODINO
MAMADOU MINTÉ / SCÉNARIO FLEUR ALBERT - LAURENT ROTH - OLIVIER VOLPI / PHOTOGRAPHIE NARA KEO KOSAL / SON JEAN-PAUL GUIRADO - DIDIER LECLERC
DIDIER CATTIN / MIXAGE JEAN-MARC SCHICK / DÉCOR FLORIAN SANSON / MONTAGE STÉPHANIE LANGLOIS - CATHERINE ZINS / MUSIQUE ORIGINALE JEAN-FRANÇOIS PAUVROS
DIRECTION DE LA PRODUCTION NADINE CHAUSSONNIÈRE / POST-PRODUCTION COSMODIGITAL - LA HUIT POST-PRODUCTION - FOTOGRAM - L'ATELIER SONORE
PRODUIT PAR LA HUIT-STÉPHANE JOURDAIN / PRODUCTEUR ASSOCIÉ GILLES LE MAO / EN COPRODUCTION AVEC LE 104 ÉTABLISSEMENT PUBLIC DE LA VILLE DE PARIS ET FOTOGRAM
AVEC LE SOUTIEN DU CNC (CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE ET DE L'IMAGE ANIMÉE) - DE LA RÉGION ÎLE DE FRANCE - DE LA RÉGION BASSE-NORMANDIE
AVEC LE SOUTIEN DE CICLIC-RÉGION CENTRE EN PARTENARIAT AVEC LE CNC - EN ASSOCIATION AVEC CINÉ+ / DÉVELOPPÉ AVEC L'AIDE DU FONDS MEDIA ET DE LA PROCIREP / DISTRIBUTION FRANCE NIZI

LA HUIT PRESENTE

STALINGRAD LOVERS

1H22 - FICTION - FRANCE - 2012 - NUMÉRIQUE - 5.1 - VISA N° 123 209 - INT.-12 ANS

UN FILM DE FLEUR ALBERT

SELECTION ACID
CANNES 2012

FESTIVAL ENTREUVES
BELFORT 2012

BAM
NEW YOUNG FRENCH CINEMA
NEW YORK 2012

SYNOPSIS

UN HOMME EST MORT.
MEHDI FUT LE PARRAIN DE LA
COMMUNAUTÉ DES USAGERS
DU CRACK ENTRE LA CHAPELLE
ET STALINGRAD.

ALORS QU'ISAÏE ASPIRE À QUITTER
LA RUE POUR RETROUVER SON FILS,
IL EST RATTRAPÉ PAR LA PROMESSE
FAITE UN JOUR À MEHDI : EN CAS
DE MALHEUR, FAIRE REVENIR SON
CORPS AU PAYS.

SORTIE LE 11 DÉCEMBRE 2013

PRESSE

STANISLAS BAUDRY

34 BOULEVARD SAINT-MARCEL 75005 PARIS

09 50 10 33 63

SBAUDRY@MADEFOR.FR

DISTRIBUTION

NIZ!

57 RUE DE BELLEVILLE 75019 PARIS

01 83 96 43 03

SAMUEL.NIZDISTRIBUTION@HOTMAIL.FR

BANDE-ANNONCE - AFFICHE - PHOTOS - DOSSIER DE PRESSE
WWW.STALINGRADLOVERS-LEFILM.COM



ENTRETIEN - FLEUR ALBERT

➤ **COMME DANS VOS FILMS DOCUMENTAIRES, STALINGRAD LOVERS S'EST CONSTRUIT À PARTIR DE PERSONNAGES RÉELS ET SE SITUE ENTRE LE PORTRAIT ET LA QUÊTE. QU'EST-CE QUI VOUS A CONDUIT ICI VERS LA FICTION ? EST-CE QUE CETTE DIRECTION ÉTAIT D'EMBLÉE ÉVIDENTE ?**

Non, ce n'était pas évident d'emblée. J'ai rencontré beaucoup de gens au fil de ce travail de plus de 5 ans dans la rue entre la Goutte d'Or et Stalingrad, entre les squats et les structures de préventions des risques de ces quartiers. La « Bande des 4 », qui joue dans le film portait des histoires et avait des personnalités hors du commun, extrêmement nourissantes. Ces échanges m'ont inspiré le récit du film. Au-delà de la personnalité des acteurs, de leur trajet de vie, ils portent un imaginaire, une expérience et un rapport au monde qui me touchait, m'intéressait et m'apprenait. Ils avaient tous l'âme de rescapés. Leur capacité à rebondir en 10 vies et autant d'incarcérations forçait mon admiration et mes questionnements sur l'inadaptabilité au monde, la mienne, la nôtre. J'avais envie de creuser avec et à travers eux cette possibilité de changer quelque chose du regard sur soi alors que l'on porte une blessure qui vient de très loin. J'avais envie de raconter l'histoire d'une possibilité de vie et, par ricochet, d'une reconnaissance. Et puis, dans la première phase d'écriture, alors que je ne savais pas encore si j'allais totalement fictionner le récit, m'est revenu comme un pur fantasme le roman de Faulkner, *Tandis que j'agonise*. Je me souvenais de la façon dont est construit le récit autant que des sensations liées à certains personnages. Il y a eu aussi *Toxico* de Bruce Benderson qui m'avait beaucoup marquée à 20 ans dans la façon de portraitiser les êtres de la rue et de la nuit. Tout cela a déclenché et installé définitivement mon choix de la fiction et confirmé l'idée que je n'allais pas faire une mise en abîme du film en train de se faire. Il y a une atmosphère particulière dans le roman que j'essayais de retrouver dans les terrains vagues, dans les décors autour de Paris. Seuls (Jean-)Patrick, (Carole-)Mélissa, Jean-Paul, Mehdi pouvaient incarner ces personnages parce que leur corps porte une expérience qu'aucun acteur ne pouvait transmettre de façon aussi juste. Mais il ne s'agissait pas de naturalisme, plutôt de transfiguration. Ce sont leur corps à eux mais ce sont d'autres personnages que l'on a construits au fil du temps.

➤ **AVEZ-VOUS EU LE SENTIMENT DE TRAVAILLER AVEC VOS INTERPRÈTES, OU PLUTÔT À PARTIR D'EUX ?**

J'ai d'abord travaillé à partir d'eux en écoutant leur imaginaire et leur vécu. De leurs récits m'ont été donnés une pensée et une sensation au monde qui avaient un langage, des codes, une poésie, qui étaient très incarnés, ça m'a énormément touchée. Patrick écrivait beaucoup, des carnets entiers de maximes, de poèmes, qu'on n'a pas forcément utilisés, mais parfois ça m'arrivait, quand on réécrivait les dialogues, de lui redemander de me raconter à nouveau une anecdote vieille d'il y a quatre ans. Les règles contenues dans le cahier du mort viennent de Patrick. La deuxième étape a été celle des réécritures du récit. J'aime les natures d'acteurs et je compose avec ce qu'ils sont, c'est ce que j'ai fait avec tous, « pros » ou pas. La capacité de survie dans la rue dépend de la capacité à jouer et se jouer des autres. Ce sont les premiers à affirmer qu'ils étaient déjà comédiens quand on leur posait la question lors de la préparation du film, quand nous faisons des lectures publiques du scénario au Cent Quatre où j'ai été en Résidence pendant un an. Avec mes deux co-scénaristes Laurent Roth et Olivier Volpi, on leur faisait des propositions, ils nous renvoyaient leur ressenti, on continuait, on prenait des axes différents, ils improvisaient et nous gardions dans le scénario les moments les plus convaincants. J'ai tenu à répéter beaucoup en amont avec eux. Au tournage, il y avait une tension continue entre un désir d'improvisation, des dialogues très écrits et un cadre extrêmement précis, de lumière, d'espace, de rythme. Le tempo de leur corps et de leur parole était parfois dissonant, il fallait réussir à le restituer sans le dénaturer, sans que ça soit artificiel. Et garder leur qualité de langage tant dans l'argot de la rue que du côté plus imagé, littéraire, qui appartenait au style et à la personnalité de chacun. Tous étaient à des stades différents dans l'usage de « produits » mais dans une relative maîtrise de leur dépendance, ce qui rendait le projet possible, mais risqué... J'ai vécu la mise en scène comme un travail d'extrême acrobate. Chaque plan tourné et réussi sans heurt, tenait assez du miracle. A la fin du tournage, nous sommes parvenus à une curieuse harmonie, avec chacun le regard changé sur les autres et sur soi-même.



— COMMENT EST NÉ LE PERSONNAGE DE MEHDI ?

Mehdi, l'absent du film, son fantôme, est un pur personnage de fiction qui m'a été inspiré par plusieurs récits des uns et des autres qui parlaient toujours d'un parrain, de types qui les ont initiés, protégés. Il renvoie à l'absence de père, au besoin de père, cette figure-là est importante. Ce personnage m'a été inspiré par un fait divers qui m'avait fortement interpellé dans les années 2000 : la mort de froid d'un usager de drogue à la gare de Lyon qui a fini au carré des anonymes. J'ai enquêté sur ce type décédé et j'ai recueilli plusieurs récits dont je ne sais s'ils sont vrais ou légendaires. C'était totalement fantasmagique d'imaginer que ce type-là avait été un mafieux ou un grand frère qui protégeait tout un quartier. Comme je suis obsédée par le personnage d'*Antigone* depuis longtemps, j'ai eu envie de chercher de ce côté-là. Mehdi était le conducteur, le moteur tragique de ce que j'avais envie de raconter.

— FILMER L'INVISIBLE, LES INVISIBLES, C'EST UN FIL QUI RELIE TOUS VOS FILMS. EST-CE LE MOTEUR PREMIER DE VOTRE CINÉMA ?

Pour moi filmer, c'est filmer l'absence. C'est conjurer une absence perpétuelle, qui marque probablement mon rapport à la vie et à la mort. On est hanté par les récits qui nous ont fondés, les récits familiaux, les récits littéraires, la poésie, la peinture. Pour trouver ma place au monde, je ne peux mettre en mouvement que cette peur de la perte. C'est une façon de ne pas oublier et de partager aussi une intensité en donnant corps à tout ça. Cela renvoie aussi à la question du manque. *Stalingrad lovers* est un film sur le manque plus que sur la drogue. Le manque d'amour, le manque de père, le manque d'ailleurs... J'avais ce souci d'être dans un tempo intérieur, organique, très abstrait, et aussi quelque chose de très terre-à-terre qui est de l'ordre de la survie, comme d'aller d'un lieu à un autre pour faire telle action, un truc très basique

qui appartient aussi à un cinéma de genre que j'aime bien. Je voulais rendre de la cohérence à un récit dénué de psychologie. Comment structurer un monde de chaos et de désordre ? Je préférerais guider les interprètes dans le « faire dans l'espace », l'« être dans l'espace ». Et puis après, ils pouvaient faire ce qu'ils voulaient. Forcément il y avait un côté expérimental pour eux comme pour moi parce que je voulais à la fois quelque chose de cadré, d'ultra-ritualisé, qui soit de l'ordre de l'organisation d'une équipe de cinéma classique, et puis pouvoir improviser par moments, par exemple faire intervenir quelqu'un que je ne connaissais pas cinq minutes avant. Filmer ces invisibles c'était aussi raconter ces *inhumanités* « qui suivent des natures et des vitesses très différentes » comme le dit Deleuze. La question des métamorphoses de l'identité, des corps et des visages, du corps comme surface d'inscription de la mémoire, a à voir avec la question du cinéma qui me travaille. En ce sens, si le visage est une « politique », filmer leur visage m'était nécessaire.

— LE LIEU PRINCIPAL DU FILM, LE SQUAT, OCCUPE UNE PLACE IMPORTANTE OÙ SE CONCENTRENT VOS CHOIX ESTHÉTIQUES ET MORAUX. C'EST UN TEMPLE À LA FOIS PROFANE ET SACRÉ, UN CADRE TRÈS THÉÂTRAL QUI INCARNE ASSEZ BIEN VOTRE REFUS D'UN CERTAIN NATURALISME.

Le lieu est lui-même un personnage. Il porte une mémoire, c'est une cathédrale impossible qui réunit des familles à priori inconciliables. Ce squat me permettait de creuser entre les interprètes et le reste de l'équipe ce partage de temps, d'espace, d'expérience entre des gens qui ne se seraient jamais rencontrés et qui n'ont pas du tout les mêmes vies. Ça faisait partie de l'expérience du film d'explorer cette frontière-là. Ça ne pouvait pas être lisse et sans vague, ni sans danger, ce n'était pas possible. Il y a quelque chose dans l'incarnation du lieu d'assez fantastique et de délirant en même temps, qui pouvait être personnifié par le traitement sonore. Il fallait qu'il ait une respiration, qu'il soit hanté, et en même temps c'est un lieu urbain qui a ses états d'âme, une sorte de *Radeau de la Méduse*... Il a quelque chose presque d'ogresque et en même temps, c'est la baleine de Pinocchio. La question du réel et de l'illusion liée à la drogue passait par cet endroit-là, monumental, et par ce mélange de mystique et de profane qui me permettait de mettre à distance toute moralisation sur l'usage de drogues sans en faire non plus l'apologie.

— QUELS ÉTAIENT LES ÉCUEILS AUXQUELS VOUS VOULIEZ ÉCHAPPER ?

Tout ce qui peut être représentation psychédélique de l'usager de drogue, type post-delirium 70's, type *Chappaqua* de Conrad Rooks. Je cherchais à représenter et à toucher quelque chose d'assez âpre et dur, dénué de tout effet. Dans le cinéma contemporain, le « folklorique » a beaucoup contaminé la représentation des gens exclus, des marginaux, des toxicomanes surtout. En fiction, j'ai vu assez peu de choses convaincantes sur ce sujet-là... Je trouve que la représentation victimaire du drogué et la question du héros qui va s'en sortir ou pas ont à voir avec la mauvaise conscience de la société. Il y a dans mon film une quête profonde de sens et de liturgie liée au fait de trouver sa place dans la société. Sur cette question de la représentation de l'addiction au cinéma, j'ai été très marquée par *The connection* de Shirley Clarke. C'était à l'époque totalement subversif de montrer rassemblés dans un espace clos tous les gens exclus de la société américaine au début des années 60, c'est-à-dire les noirs, les non-croyants, les junkies, les musiciens, les artistes. Toute la société américaine est passée au crible à travers ces types qui attendent leur dealer pendant qu'au milieu de tout ça un cinéaste essaie de les filmer. Sur la façon dont les personnes jouent et manipulent le réel, sur la place de celui qui filme, c'est puissant. D'autres films m'ont beaucoup nourrie : *Dans la chambre de Vanda* de Pedro Costa a été assez fondateur tant sur le mode pictural que sur la question du point de vue. Même si sa méthode de travail et son rapport à la fiction est différente. Il y a aussi *Panique à Needle Park* de Jerry Schatzberg, parce qu'il y a cette urgence de la rue, de rencontres entre acteurs pros et gens de la rue. Il y a aussi le film de Lech Kowalski, *Gringo - Story of a junkie* qui se passe dans le New York de la fin des années 70, début 80, qui est le portrait d'un jeune junkie qui traverse la ville en skateboard de nuit.

➤ **AVEZ-VOUS D'EMBLÉE PENSÉ ISAÏE, « CELUI QUI SAUVE », « LE SALUT », COMME UNE FIGURE MYTHIQUE QUI TRAVERSERAIT LE FILM COMME UN CAVALIER SOLITAIRE DE WESTERN ?**

C'est Patrick qui m'a inspiré ce personnage. C'est à la fois un anti-héros total et en même temps il appartient à l'aristocratie de la rue, avec ses propres valeurs sur la loyauté, le mensonge, la manipulation. Pour honorer sa dette, il porte son lot de masques. Isaïe et Mehdi portent aussi les stigmates de l'émigration et du déracinement, l'ombre des combattants d'Afrique et d'Outre-Mer peu reconnus par l'Histoire officielle, des Indépendances mal digérées, les générations sacrifiées de fils d'O.S. qui n'ont jamais trouvé leur place, le fantasme d'une Europe salubre où les fils de Griots finissent dealers de crack à Stalingrad. J'aimais aussi le flegme et en même temps la ruse sombre, la sagesse un peu désespérante qui se dégage de Patrick. Le montage a travaillé le personnage d'Isaïe dans ce sens-là, et on ne sait pas s'il trouvera le salut... Ça me plaisait qu'il n'ait aucune vertu psychologisante à part peut-être la question de la filiation, de la nostalgie du retour éternel, de la nostalgie de construire des liens quand on a été absent de sa famille pendant quinze, vingt ans. L'usage de drogue détruit toutes les structures sociales et affectives. Isaïe est d'autant plus héroïque pour moi qu'il aspire à autre chose, qu'il essaie de contrecarrer son destin. Tout le mouvement du film est une quête d'absolu. La question de la traversée est très présente, dans tous mes films. Je ne peux pas être au ras de la réalité, le naturalisme basique m'étouffe complètement. La traversée est plus importante que l'issue finale. C'est assez sombre, pessimiste, mais il y a la croyance en certaines puissances imaginaires. Il faut de la mythologie, du sacré. Aujourd'hui, je pense qu'il y a quelque chose de la perte de l'individu, tout le temps pris dans une recherche de sur-performance, de sur-normalité. La cocaïne, qui est bien la drogue de l'égo, condense cette idée de perte des récits fondateurs.

➤ **MONA SEMBLE ÊTRE LE CŒUR DU FILM, DANS TOUS LES SENS DU TERME. ON REVIENT SANS CESSER VERS ELLE.**

C'est assez juste. Je ne me suis rendue compte qu'à la fin du montage que c'était elle le nerf et le cœur central du film par sa force vitale, son courage, sa beauté, sa cruauté aussi. Je l'ai vu parfois être très violente avec des mecs, rien qu'avec les mots. Dans la rue, elle était ultra-respectée. Il ne fallait pas en rester au cliché de la pute au grand cœur et il était hors de question aussi de la représenter comme une victime. J'ai composé avec les dix mille facettes de la personnalité de (Carole-)Mélissa qui a quelque chose de très solaire et aussi de totalement enfantin. Avec sa voix si particulière, elle porte cette grâce gouailleuse à la Arletty. Elle incarne aussi une impossibilité à être mère de façon normale. On revient à la question de la filiation, des enfants qu'on abandonne pour les protéger, de l'enfance massacrée dans les « sales petits secrets ». Il y a aussi la nécessité vitale de donner naissance à un enfant même si les conditions de la rue ne s'y prêtent pas, c'est



quelque chose que j'ai beaucoup rencontré chez des femmes jeunes et plus âgées, sur le terrain de la prostitution et des toxicomanes. La femme est la valeur marchande la plus grande pour survivre au manque d'argent. C'est elle qu'on met sur le tapis, elle qui va chercher de la came et qui va faire cadeau, c'est la mère nourricière. La réalité du film est bien en-deçà de ce qui se passe réellement.

➤ **ISAÏE N'EST PAS VRAIMENT LE PERSONNAGE PRINCIPAL. TOUS LES PERSONNAGES FORMENT UNE RONDE QUI A AUSSI À VOIR AVEC L'IDÉE DE CHAÎNE, D'ENCHAÎNEMENT, ET QUI FAIT ÉMERGER DIFFÉRENTES FORMES DE PAROLES INTÉRIEURES OU SPECTACULAIRES. COMMENT AVEZ-VOUS ENVISAGÉ CETTE CIRCULATION ET CETTE MULTIPLICITÉ DE VOIX ?**

Il fallait trouver un équilibre entre l'individuel et le collectif. Il s'agit d'un film choral dans le sens où il parle d'une communauté de gens que j'ai voulu peindre, chacun, dans une intimité. Il y a plusieurs séquences qui sont des portraits en creux de chacun. La première voix que l'on entend est celle d'Isaïe. C'est une voix intérieure qui s'adresse au mort, car il y avait besoin d'une incarnation forte, intimiste, du lien qui pouvait unir le personnage principal avec le disparu. J'avais le souvenir du moment dans *My Darling Clementine* de John Ford, où le personnage interprété par Henry Fonda s'adresse à son frère mort. Sur la question des voix, il y avait aussi ce désir de cœur. C'est ce qui a initié la scène de comédie musicale. Ce basculement pas du tout réaliste, assez ludique, est pour moi comme un blues de fortune, un *negro spiritual* complètement farfelu. J'aimais bien jouer avec ce code-là : cette plainte lancinante grave et en même temps entraînante, et ce côté très groove qui fait décoller dans un autre imaginaire, entre les caves de *West Side Story* et les quelques créatures perdues de la *Black Exploitation*. Les monologues, dont il reste moins de traces que prévu, correspondent à un mélange de souvenirs et de fantasmes reconstruits, réécrits à partir des entretiens faits au fil des mois avec les uns

et les autres. Dans le monologue de Mona, quand elle fait un shoot à Jackson, je recherchais un certain onirisme, même si c'est un onirisme assez sombre. C'était aussi une façon très évocatrice de représenter la maternité, un rapport à la mère défaillante qui a été elle-même junkie. Le film avance toujours entre deux mouvements : un mouvement intérieur, contemplatif, et un désir de raconter ce qui se passe au cœur de l'action. A cette période d'écriture, j'avais relu *Les Vagues* de Virginia Woolf où il y a quelque chose de très mélancolique, un rapport à la nature et une tonalité assez hors du temps dont je voulais m'imprégner. Dans le monde de la came, on est en mouvement perpétuel ou en attente perpétuelle, il y a un oubli du temps intérieur. Quand les gens vivent la plupart du temps dans la rue, ils n'ont pas de sphère intime, ils sont toujours en exposition en et au public. Ces moments-là de distanciation « brechtienne », de suspension du temps par le monologue, appartiennent pour moi à la dimension tragique et mystique de cette histoire. Cet accès idéalisé à ce « je est un autre » de la drogue passe par cette parole, c'est une théâtralité assumée.

— CETTE THÉÂTRALITÉ PASSE ÉGALEMENT PAS L'ÉCLAIRAGE ET CERTAINES INFLUENCES PICTURALES...

Oui. C'était des tableaux ces moments-là. Ça me semblait important la question de la transcendance, de la lumière, pour moi c'est la peinture du Caravage... On a travaillé beaucoup avec mon chef-opérateur Nara Kéo-Kosal autour de ces références-là qui rendent une certaine beauté à ces corps et à ces lieux abîmés par l'inhumanité des rapports et la violence faites au corps. Je me souviens, pour le monologue de Mona et l'idée de son personnage, j'avais en tête une peinture de Philippe de Champaigne *La Madeleine Pénitente*, et *La Sybille* de Delphes représentée sur la voûte de la Chapelle Sixtine. J'avais ce désir de pureté, même s'il y a quelque chose d'excessivement impur dans cette situation, qui est d'une apparente douceur. C'est vraiment une allégorie, ce n'est pas du tout quelque chose de réel. On ne sait pas si ça a eu lieu, si c'est rêvé, mais en tout cas on est avec eux quand ça se passe. C'est la seule union possible. Idem pour la scène de transe entre Jackson et Jupiter, c'est une danse macabre avec le diable qui finit en *Piéta* tout autant qu'une tentative de conjuration contre la mort ou d'expiation de la dépendance. L'apaisement n'est donné qu'un instant... Pour les scènes en extérieur de jour, on a choisi une lumière rasante, entre chien et loup, une lumière très chaude qui peut évoquer le western, le sud de Faulkner. Implicitement, la société exclut les gens marginaux de l'imaginaire. Ils ne sont pas associés à un imaginaire esthétique, pictural... Leur présence dans le paysage, dans la lumière, c'est une réappropriation de sensations, une manière de faire d'eux des personnages : le travestissement et l'artifice sont mes armes et je leur donne. Après on essaie de faire quelque chose ensemble.

— LE FILM OPÈRE PLUSIEURS VARIATIONS AU SENS PRESQUE MUSICAL ET JAZZY DU TERME : VARIATIONS AUTOUR DE LA DROGUE, À TRAVERS UNE PALETTE DE PERSONNAGES, VARIATION AUSSI AUTOUR DES GENRES CINÉMATOGRAPHIQUES ENTRE LE FILM NOIR, LE WESTERN ET LA COMÉDIE MUSICALE. COMMENT CETTE IDÉE DE VARIATION S'EST-ELLE IMPOSÉE À VOUS ?

Je savais que le film ne pouvait pas être linéaire et se limiter à un seul registre parce que le monde que je dépeins trouve sa cohérence dans un grand désordre. Je ne voulais pas donner artificiellement une modalité de style et de genre, je ne voulais pas de cet enfermement-là. Le monde de la drogue draine beaucoup de clichés sur le gangstérisme, la mafia. Il fallait à la fois détourner ces clichés et jouer avec. Le cinéma est un terrain d'expérimentation, je voulais aller vers un cinéma baroque, pas forcément en harmonie avec la réalité du monde. Musicalement, l'influence de Mingus m'a beaucoup obsédée au début du film. Au fil du montage et du travail de recherche musical que j'ai fait avec la complicité du producteur du film, Stéphane Jourdain, on s'est rendu compte que cela colorait trop le film vers le film noir qui m'avait inspirée mais qui était une fausse piste. Nous avons décidé à une étape assez aboutie du montage de faire appel à Jean-François Pauvros, guitariste, compositeur, génial improvisateur. J'aimais ces airs voluptueux, poignants, angoissés, lyriques qui repoussent toujours les limites sonores de son instrument... En revanche, imposer le même compositeur pour composer toute la musique du film me semblait une erreur, car l'univers de la drogue et des camés, n'est pas linéaire et monolithique, il est fait de silence, d'éclats de paroles bruyantes et chaotiques, de cris, de blues, d'hystérie, de chagrin, d'euphorie. Il fallait pouvoir donner ses nuances sans que cela couvre les images.

— POUR VOUS LA MUSIQUE A-T-ELLE ÉTÉ PENSÉE COMME UN PROLONGEMENT DE LA PAROLE ?

Non, elle est la parole au sens où quand j'ai écrit, quand on est arrivés à une version plus élaborée du scénario, je choisissais des morceaux correspondants à chaque partie, comme des modulations qui font le mouvement du film, qui le structurent. C'est une voix, qui n'est pas là pour souligner un événement, mais faire partie de la dramaturgie et délimiter un territoire. La difficulté est de ne pas trop fermer, de ne pas trop en dire. Tout ce travail sonore est assez passionnant, parce que tu découvres une autre couche d'inconscient du film, des feuilletés qui

peuvent donner de la distance et ouvrir un imaginaire. La musique me permettrait aussi de travailler le mélange d'euphorie et d'impuissance dans les scènes d'amour : on se touche, on se séduit mais sans jouissance, la fusion est impossible. J'avais envie d'essayer de traduire cette constante impossibilité des corps à être ensemble de façon érotique et pleinement amoureuse. L'étreinte de Mona et Isaïe, comme celle d'Anna et Jackson sont des étreintes avec le filtre de la drogue au milieu.



— LE FILM COMME ESPACE OUVERT À L'INVISIBLE, COMME REFUGE... ÇA M'ÉVOQUE LE CONSEIL QUE VOUS AVAIT DONNÉ JEAN-LUC GODARD, « FAITES DES FILMS POUR LES GENS QUE VOUS AIMEZ. » C'EST LE LIEN AFFECTIF AUX PERSONNAGES QUI FAIT L'UNITÉ DU FILM ? LE LIEU ET LE LIEN, C'EST QUELQUE CHOSE QUE L'ON RETROUVE DANS TOUS VOS FILMS.

Garder une trace de notre lien, c'est absolument essentiel. C'est vrai que le lien d'amour, la peur de la disparition des être chers a à voir avec mon lien au cinéma... c'est ma façon d'être au monde et de partager cette intensité-là, chercher à être ensemble, même si tu es seul au bout du compte. Oui, en effet, je cherche toujours à construire cet espèce de temple précieux, cette famille souvent impossible. Je ne peux filmer que les gens que j'aime. Oui je peux filmer des gens, des personnages qui me sont antipathiques, etc, mais je ne peux pas filmer « l'ennemi » en avançant masquée, j'ai besoin de cette confrontation directe ou de cette fusion franche et, dans cet accord tacite, chacun est responsable de ce qu'il y engage, acteurs et techniciens, même quand on part vers l'inconnu ; je pressens souvent ce que je cherche dans la mise en scène mais pas ce que je vais trouver et c'est le risque, sinon tu fais autre chose de plus naturel que le cinéma. Pour aller vers cette part d'inconnu, ou quand je n'arrive pas à les aimer aussi fortement, je filme pour me rapprocher d'eux, pour lutter contre l'éloignement des êtres. La question de la perte dans mon geste de filmer est essentielle. On perd beaucoup de temps à attendre l'être cher au cinéma, et on passe plus de temps à ne pas tourner qu'à tourner, comme dans une perpétuelle attente amoureuse somme toute assez masochiste ! Oui, on ne tourne pas assez et quand on y est, c'est souvent trop court ! C'est pour ça que c'est aussi dur de retrouver à chaque fois le désir intact entre deux films, parce qu'il faut plus d'endurance que de désir pour garder cette proximité-là avec son projet, souvent c'est assez monstrueux. Quand je fais un film, je crée des intimités extrêmement singulières, en accélérant le temps, en le condensant, ce qui n'est pas forcément possible dans la vie. On crée des conditions et des situations qui ne sont pas adaptées au réel soit pour le contrer ou l'appréhender davantage. Je filme les inadaptés parce que je suis moi-même très inadaptée et que le filtre du cinéma me permet d'essayer de faire partager ça, cette sensation-là, avec le spectateur. Ça ne m'intéresse pas au cinéma de voir ce que je vois tous les jours dans la vie. Il faut que ce que je vois sur l'écran soit « bigger than life », ce qui n'empêche pas que je peux adorer le cinéma documentaire, mais il faut de la mythologie, du sacré, de l'épique, de la pensée, de la construction romanesque.



LETTRE DE LA RÉALISATRICE - SUR NOS APPARTENANCES SAUVAGES

J'appartiens à une génération qui était adolescente à la fin des années quatre-vingt. Ma jeunesse *middle class* loin du tumulte des grandes villes a été bercée par les assauts tentaculaires de la dépendance : nous avions le cinéma et le rock... L'air des bocages nantais était étouffant. Si le Velvet, John Wayne, Les Clash, Iggy Pop, Richard Hell, Scarface, Pasolini et Bresson étaient nos héros, nous arrivions après la bataille. Nous étions les « Enfants du Rock » du samedi soir à la télévision, nous étions les enfants du « Ciné-club » sur petit écran le dimanche soir, et pas ceux d'Henri Langlois. On nous appelait la Génération Mitterrand, nous étions aussi celle de Malik Oussekine. Taxi Girl chantait *Chercher le garçon*. Le Sida rodait. La rose était piquante. Nous n'allions pas au Palace. Il fallait bien s'y faire et se faire. Certains de nos parents avaient traversé quelques barricades, d'autres avaient quitté l'école à quatorze ans sans battre les pavés... Nous n'avions rien connu de tel. Aucune révolte qui ne vaille le coup... Aucune cause à fendre ou à défendre. L'obligation au bonheur. C'est tout. Nos guerres étaient à l'intérieur de nous, comme si on voulait voir ce dont nous étions capables en éprouvant les limites, nos limites, en déclenchant autant de forces néfastes que possibles. Une génération en manque. De province à Paris, j'étais accro à mon radiocassette, aux livres et aux écrans, tandis que d'autres se sont mis aux drogues dures dont je me préservais : nous faisons nos humanités chacun à notre manière. Nous avons choisi des voies différentes, mais nous venions et vivions d'un seul et même monde. Pour les classes dangereuses, il n'y a qu'un seul monde : certains grands frères n'ont pas survécu, vies interrompues, de cuites mortelles en accident du samedi soir ou d'overdose tournant en mauvais film. Certains ont disparu dans les lotissements. D'autres sont encore là, profondément vivants. C'est au nom de tout cela et de tous ceux-là que j'ai voulu faire ce film, dans la continuité de mon travail précédent.

Stalingrad Lovers est né de la crainte permanente que tout disparaisse. C'est un film sur l'endurance des corps et des âmes, la nôtre, la vôtre. Dans *Stalingrad Lovers*, l'expérience intérieure ne se duplique pas et chacun reste seul avec ses démons familiers. Il n'y a ni salut, ni potion magique pour se sauver. Pas de pudeur là où le salut est répudié. Ce sont des hommes et des femmes nus, abandonné des dieux, cherchant un lambeau de vérité pour s'en parer aux yeux du monde. S'intoxiquer, c'est passer avec armes et bagages dans une autre vérité. Ce souci constant des besoins du corps lié à la toxicomanie crée un emploi du temps exigeant, jusqu'à l'insupportable, mais dans le commerce illicite des marchands de caillou, l'amour existe, la pensée et l'imaginaire circule. Dans cet univers de hors-la-loi, loin des mythologies de *Scarface*, ou d'*Un Roi à New York*, les seigneurs sont des parias de la rue, des anti-héros au destin souvent tragique dont l'empire tient dans un sac et un doseur. En apparence... Le *lumpenprolétariat* de la drogue nous parle de notre monde. D'une humanité possible, retrouvée quand tout semble perdu. Il y a tout un trajet de réappropriation qui est en œuvre, en jeu et dont le film porte les symptômes, les soubresauts, les traces, la violence, les éclaircies. Il n'y a pas de voyage ou de retour au monde sans transformation.

À PROPOS DE LA DROGUE

Nous avons tous à l'égard de la drogue la conscience claire de notre irrévocable faiblesse, de nos anathèmes et de nos conjurations, de nos pratiques rituelles et protectrices. Pour moi, la drogue parle du manque affectif, de la violence du désir, des maux sociaux, de l'incapacité à communiquer. De la fatigue de soi à la conquête de soi. Voilà quel pourrait être le sujet du film. Il faut composer avec l'horreur qu'inspire le lent suicide raisonné de la toxicomanie, en même temps avec une vérité très tendre de la faiblesse humaine. Tous les personnages que j'ai rencontrés ont un rêve, une maison au fond des bois, un sac plein de vagues incessantes le long des plages du Maghreb, du Sénégal, des Antilles ou de Normandie. Ils portent un ailleurs, des enfants perdus ou retrouvés, une famille impossible, un pays perdu. On est toxico sur un effondrement et pas seulement celui des pères. La toxicomanie n'est peut-être pour moi que le reflet porté à son paroxysme de la société capitaliste dans sa violence la plus cinglante. L'expérience de l'addiction a tant à voir avec la mauvaise conscience de notre époque. C'est sans doute l'une des constantes de la civilisation post-moderne, post-industrielle : quelque chose nous mange. Face à cette perte des récits fondateurs structurants (qui nous sépare, par exemple, au cinéma, de Pasolini) l'individu « perdu » s'accroche à quelque chose qui finit par devenir un destin. Cela va de l'alcool, aux médicaments, aux jeux etc... (drogues licites) aux drogues dures (héroïne, cocaïne) qui elles sont illicites. Cette addiction aux substances devient l'occupation de chaque être. Elle permet de se soustraire à cette fameuse complexité actuelle où l'idée de dépendance domine tout (affective, sexuelle, sociale). La dépense de soi, la défonce de soi, le manque à combler, toujours lui. Il nous concerne tous. Certes, l'addiction est sans doute plus supportable à voir dans les lofts des quartiers chics ou dans les toilettes design bien propres des soirées branchées où les jeunes filles sniffent un bon rail de coke en robe Prada, que sur les trottoirs du périphérique ou dans les caves d'une cité. Peindre de l'intérieur l'univers de la toxicomanie avec ceux qui l'ont vécu est encore une façon volontaire d'exorciser, de questionner, à travers les moyens du cinéma et d'un récit nécessaire, cet oubli des corps ou leur conscience aigüe. Les griots urbains plein de mémoire sont là pour qui veut bien les écouter et les regarder en face. Ils ont des choses à nous dire et à nous apprendre.



Nous sommes dans un monde d'incendie et de cendres. Ce que je sonde comme on soigne des blessures, c'est le gâchis, la dépendance, l'attente de la reconnaissance sociale, l'obsession qui gangrène le cerveau, la litanie des jours qui passent, le désir d'absolu, la paix du désir dans l'absence d'illusions. En échange du sacrifice de la chair – voracité de la drogue –, l'espoir de gagner l'aube après l'obscurité. Revenu de loin ou de tout, il y a la peur pour chaque personnage d'être déchu, d'être voué à l'isolement et à la solitude. Peur qui est aussi, parfois, la nôtre. Du retrait



dans une intériorité lointaine à la conscience aiguë des choses de ce monde, voilà ce que nous disent les visages de chaque personnage du film. Ils ont l'élan des pionniers. Parce que l'ennemi n'est pas qu'extérieur, mais intime. Parce que l'horizon fuyant n'est pas que survie, mais la vie pleine. Parce que derrière l'anonymat d'un recoin, d'une entrée d'immeuble, de palissades du périphérique, surgissent des visages, des corps, des mots qui disent la

logique implacable de ce monde et de ses chimères avec lesquelles sans cesse il faut renégocier. Alors nous sommes tous un peu des amoureux de Stalingrad sur le champ miné de nos vies. Et nous cherchons Mehdi, ce prince déchu de la rue, comme une figure légendaire que nous n'apercevons jamais...

FICTION ET EXCLUSION

Quand on décide de filmer des personnes qui n'ont pas accès au cinéma – donc des corps, des gestes, des visages, des modes de parole et de pensée qui en sont totalement exclus – c'est à la fois une prise de position cinématographique et politique. Dans *Stalingrad Lovers*, les personnages ne sont pas nés directement de la réalité, je veux dire qu'ils ne sont pas en train de raconter leur propre histoire. Ils sont l'aboutissement de rencontres et d'échanges, d'une confiance et d'un désir réciproque et endurent de s'immerger dans un récit qui deviendra un film de fiction. Le scénario s'est construit avec l'utilisation de tout ce que j'avais collecté pendant ces rencontres, avec les personnes, les lieux, avec les choses qui se passent autour d'eux, de nous, dans ce partage quotidien de l'errance entre Stalingrad et Porte de la Chapelle. Ils m'ont emmené beaucoup plus loin que le réel immédiat que nous avons tous les jours sous les yeux. Il se trouve que l'on vit dans une société où les pauvres sont relégués soit au reportage et au documentaire, soit aux faits divers à la télévision. C'est une manière de les mettre à distance, de mettre le réel auquel ils nous renvoient à distance. C'est bien rassurant d'enfermer la visibilité de l'exclusion dans un poste de télévision que l'on peut éteindre ou zapper. Ou dans une chronique de cinéma direct, où chacun reste à la place de témoin rescapé, ou de victime expiatoire. A de rares exceptions près. Naturellement, progressivement, au cours de mon travail avec ceux qui allaient devenir les personnages, la fiction s'est imposée. La fiction répond, vis-à-vis des personnes délaissées, à une exigence de vérité plus grande. Elle permet de pénétrer dans des zones d'enfermement et de libération plus opaques et plus lumineuses de l'être humain. Aussi bien en termes d'oppression sociale que de vertiges métaphysiques. S'engager dans ce long processus, c'est peut-être aussi donner à chacun une possibilité de repenser leur propre histoire, d'en reprendre ainsi, si peu que ce soit, possession. Mehdi, s'il a réellement existé, peut également devenir leur porte-parole, leur permettre de parler d'un quotidien de la drogue sans que cela les oblige à s'exposer – tout n'est pas dicible ni montrable. Et il est souhaitable de ne pas tout dire ni de tout montrer.

Rappelons aussi que les pratiques liées à l'usage de drogues dures sont hautement criminalisées et stigmatisées, associant trois types de rejet : rejet sanitaire (écarter "le lépreux", par peur de contamination), rejet social (l'usage de crack, réservé aux parias de la société), rejet racial (la plupart des usagers sont issus de l'immigration). Le truchement de personnages projectifs sert aussi à révéler un monde intérieur et à protéger les personnages par rapport à la loi (Loi du 31 décembre 1970 sur la répression d'usage de stupéfiants). Le masque de la fiction permet ici à chacun de livrer un souvenir, une confiance, un secret, sans que cela n'atteigne l'intégrité de la personne ni ne la mette sous le coup de la loi – qui n'oublie pas de réprimer aussi « l'incitation à l'usage de stupéfiants ». On le voit, le choix de la fiction obéit ici autant à un défi esthétique qu'à une obligation éthique. *Stalingrad Lovers* est peut-être un film pour ceux qui ne peuvent plus, qui ne veulent plus dormir en général. C'est un film qui dit peut-être, comme le disait Nicolas Klotz à propos de son film *Paria* : « Essayons de ne plus dormir, de regarder le monde, de rencontrer et de toucher ceux qui disparaissent dans l'invisibilité, ceux que le monde contemporain décompose. Essayons de mettre nos imaginaires en commun, de voir comment on se rejette les uns les autres et de réfléchir au rejet. Au pourquoi du rejet ». Affronter l'impartageable au cinéma, tenter de représenter la fêlure qui a séparé un individu de son monde et de lui-même : entreprise vitale à mes yeux. La question politique est d'abord celle de la capacité des corps quelconques à s'emparer de leur destin : ce film parle de l'impuissance et de la puissance des corps, parle de la confrontation de nos vies avec ce qu'elles peuvent.

POURQUOI DES COMÉDIENS NON-PROFESSIONNELS ?

Comment aider les protagonistes à devenir des personnages conteurs de leur propre histoire ? Comment en faire des narrateurs talentueux ? Il m'a semblé évident, dès les premières étapes de travail d'entretien avec les protagonistes, qu'en stimulant un rapport de construction autre à l'imaginaire, c'était aussi tout un rapport à la langue qui se trouvait modifié. Émergeait soudain une parole singulière, inattendue, avec une vraie force poétique à recomposer, à mettre en scène. Du coup, la prise en main du rôle des personnages par eux, non acteurs est dans ce projet, un parti pris fondamental. La rotonde de Stalingrad, les voies ferrées de la petite ceinture, les squares et rues de la Goutte d'Or, s'immiscent dans les corps dès le début du film. Ces paysages familiers des personnages du film, cette topographie circulaire salubre et infernale, sont aussi les acteurs primordiaux



de cette histoire. Je me suis jetée à corps perdu dans ces paysages, ces hommes et ces femmes, je fais matière avec eux. Je ne pourrais pas travailler sans eux, ils sont là en accord avec leur paysage : le film n'aurait pas de sens avec une distribution classique. Dans ma démarche de mise en scène, c'est ce qui s'accorde le plus logiquement avec une certaine recherche du « juste ». Je m'enrichis de l'expérience de ces acteurs non professionnels qui m'apportent des moments de leur vie, des façons d'être qui m'intéressent. Parce que transmises par eux, j'ai un sentiment de vérité plus profond. Même dans leurs maladresses, ils me parlent d'eux et c'est avec ces basculements que j'ai voulu composer. La présence d'acteurs professionnels dans ce film, est par conséquent minoritaire. J'ai choisi des acteurs qui avaient une forte personnalité avec la même méthode que j'avais avec la bande des 4 : **Eriq Ebouaney**, (découvert par Brian De Palma, a travaillé avec Raoul Peck, Claire Denis, Ridley Scott...), **Lionel Codino** (il a travaillé avec Joël Pommerat) et **Françoise Le Plénier** que j'avais vue dans des court-métrages et dans *Mesrine* où elle a un rôle de muette incroyable. Je les ai choisis aussi pour leur expérience, pour ce qu'ils dégagent chacun de solaire, de fragile ou de fou. Ils ont tous une grande puissance de composition et d'adaptation, autant qu'une sensibilité humaine particulière susceptible de s'accorder avec le groupe, d'être rassurante. Chacun a appris autant l'un de l'autre, ils se sont apprivoisés avec beaucoup de grâce et d'intensité. Face aux enjeux posés par la mort anonyme d'un des leurs, MEHDI, **Jean-Patrick Koné** est devenu ISAÏE, (**Carole**-**Mélissa Eugénie** est devenue MONA, **Jean-Paul Edwiges**, OCTAVE, **Mehdi Kadri**, JACKSON...

Ce sont les Stalingrad Lovers...

— FLEUR ALBERT



JEAN-PATRICK KONÉ / ISAÏE - CAROLE EUGÉNIE / MONA - JEAN-PAUL EDWIGES / OCTAVE - MEHDI KADRI / JACKSON

BIOGRAPHIE — FLEUR ALBERT



Née en 1972 en pays nantais, après des études de lettres modernes et de cinéma, Fleur Albert travaille comme assistante auprès de nombreux cinéastes documentaristes dont Jean-Michel Carré. Entre 1999 et 2001, elle devient l'assistante de Jean-Luc Godard sur **ÉLOGE DE L'AMOUR** tout en commençant à écrire et réaliser ses premiers films.

Godard lui offre une petite caméra pour continuer à « faire des films pour les gens qu'elle aime... »

FILMOGRAPHIE

THE NEXT GENERATION

Documentaire musical sur les *bluesmen* Luther et Bernard Allison (1995)

CLARISSE EST PARTIE

Sur les traces de l'histoire des femmes de sa famille, entre bocage Nantais et Niger (2002)

LE SILENCE DES RIZIÈRES

Long-métrage documentaire retraçant l'épopée des combattants de l'ombre contre la guerre d'Indochine... Un pan oublié de l'histoire anti-coloniale à travers le destin d'une famille (2006)

BOYS TRICKY

Court-métrage (2008)

ECCHYMOSES

Chronique de l'adolescence à travers le huis-clos d'une infirmerie scolaire (2009)

Récompensé par le Prix Louis Marcorelles au Festival International du Réel

Le travail de Fleur Albert est marqué par les figures de la marginalité, de la disparition, questionnant le rapport entre l'intime et les mouvements de l'Histoire, les formes épiques de résistance anciennes et modernes. Fin 2009, la réalisatrice entre en résidence au Cent Quatre pour écrire et préparer son premier long-métrage de fiction **STALINGRAD LOVERS**, western urbain, portrait de la communauté des usagers de crack à Paris. C'est entre deux répétitions avec ses comédiens, qu'elle tourne son court-métrage avec Tricky.

Fleur Albert vient de terminer un portrait sur le cinéaste Vincent Dieutre,

VINCENT DIEUTRE, LA CHAMBRE, LE MONDE,

Elle travaille actuellement à l'écriture de son prochain long-métrage.

STALINGRAD LOVERS
est dédié à Jean-Paul Edwiges,
qui nous a quittés en mai 2013



STALINGRAD LOVERS

1H22 - FICTION - FRANCE - 2012 - NUMÉRIQUE - 5.1 - VISA N° 123 209 - INT.-12 ANS

RÉALISATION FLEUR ALBERT

AVEC JEAN-PATRICK KONÉ - CAROLE EUGÉNIE

JEAN-PAUL EDWIGES - MEHDI KADRI - ERIQ EBOUANEY

FRANÇOISE LE PLÉNIER - LIONEL CODINO - MAMADOU MINTE

SCÉNARIO FLEUR ALBERT - LAURENT ROTH - OLIVIER VOLPI

PHOTOGRAPHIE NARA KEO KOSAL

SON JEAN-PAUL GUIRADO - DIDIER LECLERC - DIDIER CATTIN

MIXAGE JEAN-MARC SCHICK

DÉCOR FLORIAN SANSON

MONTAGE STÉPHANIE LANGLOIS - CATHERINE ZINS

MUSIQUE ORIGINALE JEAN-FRANÇOIS PAUVROS

CONSEILLER MUSICAL STÉPHANE JOURDAIN

DIRECTION DE LA PRODUCTION NADINE CHAUSSONNIÈRE

POST-PRODUCTION COSMODIGITAL - LA HUIT POST-PRODUCTION

FOTOGRAM - L'ATELIER SONORE

PRODUIT PAR LA HUIT - STÉPHANE JOURDAIN

PRODUCTEUR ASSOCIÉ GILLES LE MAO

EN COPRODUCTION AVEC LE 104 ÉTABLISSEMENT PUBLIC DE LA VILLE DE PARIS ET FOTOGRAM

AVEC LE SOUTIEN DU CNC (CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE ET DE L'IMAGE ANIMÉE)

DE LA RÉGION ÎLE DE FRANCE - DE LA RÉGION BASSE-NORMANDIE

DE LA RÉGION CENTRE (CICLIC)

EN ASSOCIATION AVEC CINÉ +

DÉVELOPPÉ AVEC L'AIDE DU FONDS MEDIA ET DE LA PROCIREP

DISTRIBUTION FRANCE NIZ!

MUSIQUE ORIGINALE CRÉÉE ET INTERPRÉTÉE PAR

JEAN-FRANÇOIS PAUVROS

ENREGISTREMENT JEAN-MARC FOUSSAT

STUDIO CAMPUS © TOUS DROITS RÉSERVÉS

WITCHES AND DEVILS (ALBERT AYLER)

INTERPRÉTÉ PAR MARC RIBOT

PUBLISHING SYNDICORE, BMI © UNIVERSAL MUSIC

ASA NISI MASA (ELYAS KHAN)

INTERPRÉTÉ PAR NERVOUS CABARET

NAÏVE © ELYAS KHAN

KEEP THAT GROOVE AWAY (BIBI TANGA ET PROFESSEUR INLIASSABLE)

© ET ÉDITIONS : L'INLIASSABLE

DEPOSUIT POTENTES (JEAN-SÉBASTIEN BACH) TIRÉ DE *MAGNIFICAT* EN RÉ MAJEUR BWV 243

THE MONTEVERDI CHOIR, ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

DIRIGÉ PAR JOHN ELIOT GARDINER

© UNIVERSAL MUSIC

FREEDOM (ILHAN ERSAHIN)

ILHAN ERSAHIN'S ISTANBUL SESSIONS (Tatu Music, SESAC)

NUBLU RECORDS © 2010

BENIM SEBEB LITLASH (MAHMOUD AHMED)

INTERPRÉTÉ PAR MAHMOUD AHMED & EITHER/ORCHESTRA

LIVE A BANLIEUES BLEUES 2006

© STRICTLY CONFIDENTIAL / LES ÉDITIONS DE LA BASCULE

SONATE POUR VIOLONCELLE SEUL OP 28, 1^{ER} MOUV^T (EUGÈNE YSAÏE)

INTERPRÉTÉE PAR TATJANA VASSILJEVA

YSAÏE ÉDITIONS © UNIVERSAL CLASSIC

MIVEL MIVEL (AKOSH S.)

INTERPRÉTÉ PAR AKOSH SZELEVENYI ET GILDAS ETÉVENARD

© AKOSH SZELEVENYI

THE HURTING KIND (DELANEY BLUE)

INTERPRÉTÉ PAR DELANEY BLUE

© TOUS DROITS RÉSERVÉS

© PHOTOS THOMAS BARTEL - AFFICHE ET DOSSIER DE PRESSE SOFI KRASSIK - IMPRIMÉ PAR WWW.PRINTPASCHER.COM





WWW.STALINGRADLOVERS-LEFILM.COM