

DOCKS 66 & SIMBAD FILMS PRÉSENTENT



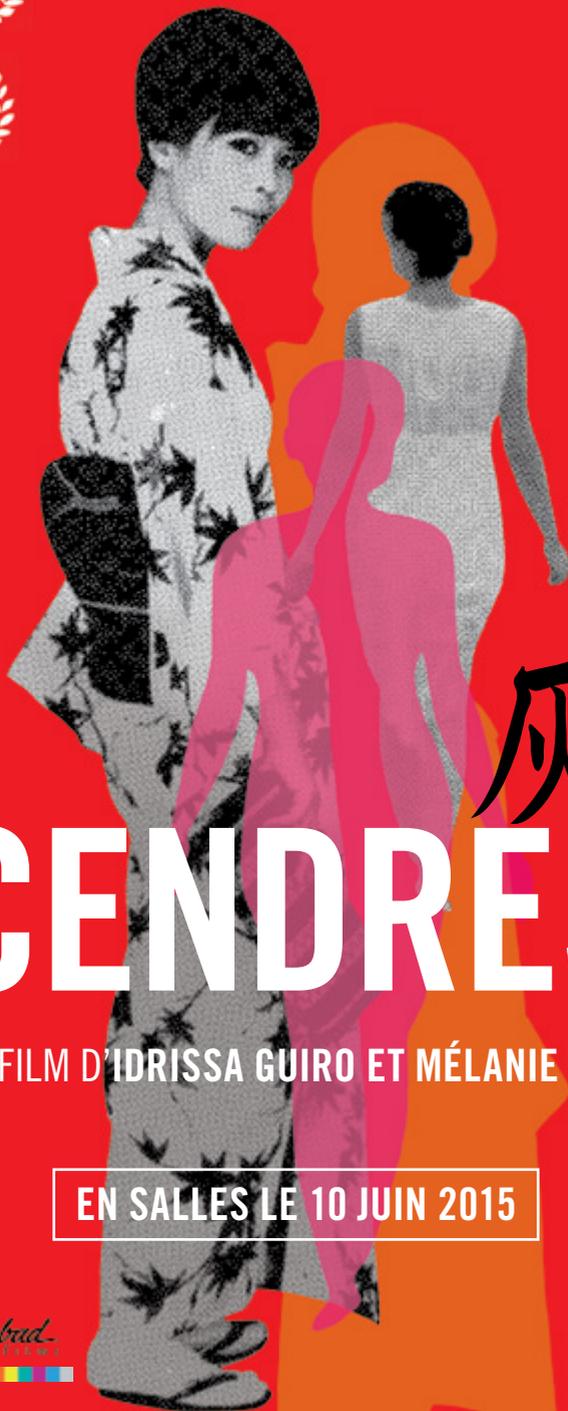
ENTREVUES DE BELFORT
FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM



NAMUR
FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM FRANCOPHONE



HIROSHIMA
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL



CENDRES

UN FILM D'IDRISSA GUIRO ET MÉLANIE PAVY

EN SALLES LE 10 JUIN 2015



Villa Kujuyama

Simbad

COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE COCOTE

En partenariat avec



DOCUMENTAIRE
FRANÇAIS

DOCKS 66 & SIMBAD FILMS PRÉSENTENT

CENDRES

UN FILM D'IDRISSA GUIRO ET MÉLANIE PAVY

DISTRIBUTION : DOCKS 66

Aleksandra Cheuvreux
06 99 70 92 87
aleksandra@docks66.com

Violaine Harchin
06 18 46 24 58
violaine@docks66.com

7 rue Terrusse 13005 Marseille
contact@docks66.com

PROGRAMMATION

Patrick Nebout
06 23 91 56 70
patrick.nebout7@gmail.com

PRESSE : MAKNA PRESSE

Chloé Lorenzi
Audrey Grimaud
Mathilde Simonian
177 rue du Temple 75003 Paris
01 42 77 00 16
info@makna-presse.com

PARTENARIATS

Marie-Anne Somda
06 63 30 34 35
marie-anne@docks66.com



EN SALLES LE 10 JUIN 2015

SYNOPSIS

En vidant l'appartement parisien de Kyoko qui vient de mourir, sa fille, Akiko découvre une pile de carnets laissés à son intention. Son journal intime, tenu depuis 1964. Chargée de cet étrange héritage, la jeune femme décide de rapporter l'urne de sa mère au Japon, dans sa famille maternelle, et découvre un territoire intime auquel elle appartient sans le savoir. Le film voyage entre deux générations de femmes, de la France de la Nouvelle Vague au Japon d'après la bombe. En cherchant le lieu où disperser les cendres, Akiko remonte le fil du temps et cherche sa place. Akiko, héroïne de ce documentaire, fait ici écho à sa mère l'actrice, à sa mère l'icône féminine des années soixante. C'est ce dialogue par-delà la mort, que le film porte comme il porte le passé de Kyoko et le destin d'Akiko.



ENTRETIEN AVEC IDRISSA GUIRO ET MÉLANIE PAVY

Quand et à quelle occasion avez-vous rencontré Akiko, et comment s'est développée l'écriture du projet ?

IDRISSA GUIRO : C'est assez rare dans le documentaire, mais on a commencé à tourner sans avoir écrit une seule ligne. Parce que justement la soudaineté du deuil fait que ce n'est pas prévisible. Akiko est une amie que j'avais perdue de vue pendant quinze ans. On s'est retrouvé un peu par hasard grâce aux réseaux sociaux, au moment où sa mère venait de décéder d'un cancer. Elle m'a raconté son histoire et m'a annoncé qu'elle rentrait au Japon avec les cendres de sa mère. Elle m'a également parlé des apparitions de celle-ci dans des films de la Nouvelle Vague, de la découverte d'un de ses carnets intimes (nous en découvrirons neuf autres pendant le tournage), et très rapidement l'idée d'un film a émergé. Quinze jours plus tard, on était dans un avion avec elle, sans trop savoir où on allait mais avec en revanche l'intime conviction qu'il se passerait quelque chose de fort dans la famille.

MÉLANIE PAVY : Néanmoins pendant le tournage, il y avait une ébauche d'écriture car tous les soirs on montait ce qu'on avait tourné la journée. Cela nous permettait de comprendre où on en était et d'anticiper, avec le peu de temps dont on disposait, ce qui allait se passer. En plus de cela, on discutait beaucoup avec Akiko car on avait fait le choix qu'il n'y aurait aucune intervention face-caméra de sa part.

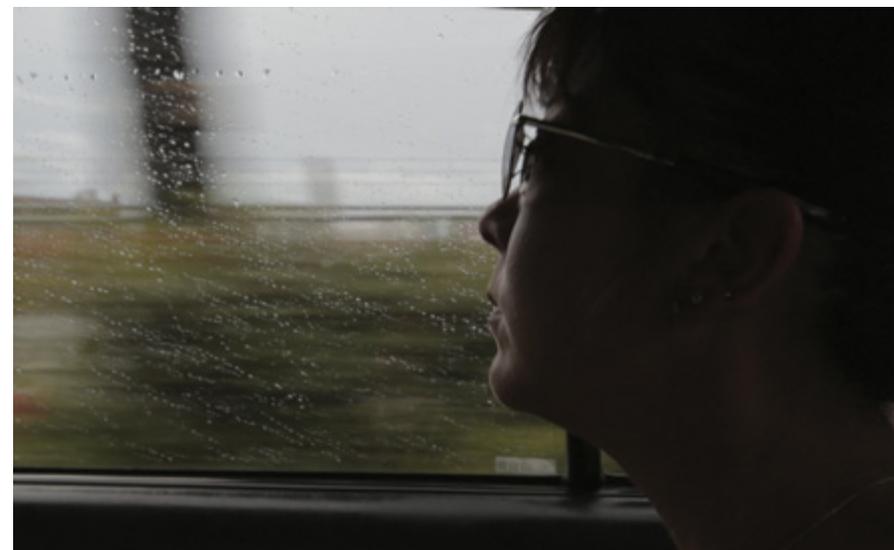
Cette façon de filmer est aussi, j'imagine, tributaire du lieu. Quand à Hiroshima, vous filmez la tante et la cousine, il y a une certaine façon d'enregistrer leurs paroles et mouvements. D'autant que vous ne maîtrisez pas la langue.

I.G. : Le fait de ne pas parler la langue a été un atout. Cela a permis aux gens de ne pas être gênés par notre présence. Je ne suis pas certain qu'un Japonais aurait pu intimement se livrer face une personne étrangère à la famille mais qui

comprend ce qui se dit et se passe. Même si rien n'était écrit avant le tournage, on avait néanmoins décidé d'un dispositif filmique assez rigoureux. Une caméra fixe pour tous les plans dans la maison.

M.P. : Ce dispositif a été mis en place avant le départ au Japon, quand on a commencé à filmer Akiko à Paris, au moment où elle allait récupérer l'urne au Père-Lachaise. Evidemment, ce fut un tournage très difficile, puisqu'elle était dans une période douloureuse de sa vie et nous voulions filmer l'intime – sans pour autant rentrer trop en avant dans la sphère privée et verser dans quelque chose de gênant. On lui demandait d'accepter notre présence à des endroits où il n'était pas évident de le faire. La caméra fixe lui permettait alors, au moment, où elle ne supportait plus d'être filmée, de sortir du champ sans que le plan soit abruptement interrompu. Elle avait cette marge de manœuvre et donc une certaine maîtrise du plan.

I.G. : Il faut comprendre que nous étions filmeurs, mais avant tout, les amis d'Akiko, et que nous l'accompagnions dans son deuil. Pour la séquence de la grande réunion de famille, j'y suis allé seul car il était difficile pour eux d'accepter deux





étrangers dans un moment aussi intime. J'étais en costume noir et je mangeais à table avec eux. En même temps que je filmais, je devais participer à la cérémonie. Dans certains plans, la caméra est posée sans que je puisse être derrière. Je fais mon cadre, je rejoins les convives en restant hors champs, pour plus tard revenir changer le cadre. C'était quelque chose que je n'avais jamais fait auparavant mais que la situation imposait.

Ce principe de caméra fixe est à un moment sciemment contrarié, lors de l'ouverture de l'urne.

I.G. : Il a de gros avantages. On observe une pièce et on essaie de trouver la place de la caméra, sachant que les choses se passent souvent de façon similaire. Quand on observe bien la chorégraphie d'une scène, on est souvent face à un système de boucles. Le fait de ne pas comprendre la langue nous a obligés à nous attacher principalement à cette chorégraphie de mouvements, aux regards, aux tensions. Pour l'ouverture de l'urne, il y a une urgence, je sais que ça va durer très peu de temps et que ça n'aura lieu qu'une fois. Je ne comprends pas très bien ce

qui est en train de se passer, les convives se rapprochent tous les uns des autres. Avec une caméra sur pied, je ne peux pas avoir de contre-champs. Je suis passé à la caméra à l'épaule par nécessité.

M.P. : Nous avançons dans le film en même temps qu'Akiko. Nous sommes avec elle dans cette découverte, d'où les nombreux plans où elle est en amorce, et semble, comme nous, un peu perdue. Cette caméra portée est synchrone avec la fragilité du moment, où tout le monde est un peu fébrile, dans l'attente de l'ouverture de l'urne.

I.G. : Et personne ne comprend rien en fait. Pas seulement Akiko mais aussi le bonze, pour qui il est un peu surréaliste d'avoir à ses côtés un homme noir en train de le filmer. Tout le monde est perdu.

C'est une séquence qui d'ailleurs a une certaine portée comique.

M.P. : Il y a comme du burlesque à ce moment-là. Des deux côtés, il y a une incompréhension totale. Akiko ne sait pas du tout comment est censée se dérouler la cérémonie, et les membres de la famille, le bonze, se retrouvent avec des incohérences : il y a trop de cendres, il n'y a pas d'os. Le cœur de la cérémonie, c'est l'os du cou, qui passe de baguettes en baguettes. Ne pas le trouver est alors quelque chose de totalement inattendu pour eux, et ils sont désemparés, au point d'en rire.

A partir du moment où vous partez tourner sans avoir véritablement écrit, l'écriture s'élabore certes au moment du tournage mais aussi, et principalement, lors du montage. Vous êtes-vous posés énormément de questions au montage ou avez-vous suivi le flux de l'avancée d'Akiko ?

M.P. : Le montage a été effectivement long. Pendant les sept mois que nous avons passés en résidence à la Villa Kujoyama, nous avons d'abord fait d'importantes recherches pour retrouver les films de fiction dans lesquels apparaît Kyoko, et nous avons travaillé sur ses carnets. Nous avons fait traduire entièrement des milliers de pages, pour ensuite élaguer dans cette matière abondante. Nous nous sommes concentrés sur les moments de sa vie qui faisaient écho à la trajectoire d'Akiko et qui étaient à même de montrer la relation en miroir qu'elles pouvaient avoir toutes les deux. A partir des

films de fiction, nous avons choisi d'être non pas dans l'illustration mais plutôt dans l'évocation. Nous racontons d'ailleurs la vie de quelqu'un, de 18 ans jusqu'à sa mort, en utilisant des images où elle a continuellement 20 ans. Ce qui nous a semblé renforcer son côté à la fois iconique et spectral.

Tourner à Hiroshima signifie qu'à l'expérience intime d'Akiko répond l'Histoire. Les cendres du titre, ce sont aussi celles de toutes les victimes de la bombe.

M.P. : Le bombardement d'Hiroshima, c'est quelque chose qui est central dans l'histoire de cette famille mais pour le film c'était quelque chose d'imposant, de presque trop lourd. Comment l'aborder ? Quelle place donner à la bombe dans la narration, sachant qu'elle n'en était pas le centre ? C'est un élément qui est fondateur de leur histoire à tous, mais qui appartient toutefois aux générations précédentes et dont Kyoko a dû sans doute se détacher pour avancer. Or, une des questions qui nous semblait importante dans le film était celle de la transmission. Qu'est-ce qu'une génération lègue à une autre ? La bombe trouvait alors naturellement sa place, celle d'une sorte de divinité tutélaire destructrice, comme il en existe beaucoup au Japon. Ensuite, au-delà de la catastrophe, la région d'Hiroshima est considérée comme une des plus traditionnelles du Japon, et la famille de Kyoko incarne cette tradition de manière très forte. La trajectoire de Kyoko est totalement liée à ça. C'est fondateur chez elle, et c'est ce à quoi elle s'oppose, c'est à la fois un socle et un repoussoir. Ces constructions identitaires en opposition – que ce soit Kyoko par rapport à sa famille traditionnelle, Akiko par rapport à sa mère ou même la Nouvelle Vague par rapport à Ozu et à un cinéma plus classique – étaient au cœur de ce qui nous intéressait dans ce film.

La bombe est comme le point aveugle du film. Kyoko dit à un moment que sa famille n'a « jamais voulu raconter ce qu'elle avait vu (à Hiroshima) ». Ce qui renvoie évidemment au fameux Tu n'as rien vu à Hiroshima de Marguerite Duras, et au film d'Alain Resnais, Hiroshima mon amour, qui est un des actes de naissance de la Nouvelle Vague. Tout est connecté. Et Cendres s'avère aussi une sorte d'histoire secrète de la Nouvelle Vague. D'ailleurs, le tout premier objet qu'Akiko découvre dans les affaires de sa mère, c'est une caméra.

M.P. : C'est une des raisons qui font qu'Akiko accepte de faire ce film alors qu'elle est un plein deuil. C'est une façon pour elle de s'inscrire dans la tradition familiale, avec un père cinéaste, une mère actrice, et le cinéma qui a irrigué toute leur vie. Les premières choses qui sont léguées sont donc une caméra et des films. Là où certains ont comme traces de la mère des films de familles, Akiko a un film de Godard. Toute la mémoire de cette femme est faite de fiction. Et la place du cinéma est vraiment centrale. Au départ on pensait faire un film sur le deuil et on s'est rendu compte que le film lui-même faisait partie intégrante du deuil d'Akiko. Elle nous a même avoué au moment du montage qu'elle avait hâte que le film soit fini car cela signifierait que son deuil est enfin arrivé à terme, accompli. C'est donc là que s'entrelacent le réel et la fiction. La mémoire elle-même est une fiction, dans le sens où elle sélectionne les souvenirs, les organise pour en faire une histoire dont les vivants pourront se servir.

I.G. : Concernant l'aspect « histoire secrète de la Nouvelle Vague » que vous évoquez, on a découvert au cours de nos recherches – mais on ne l'a pas raconté dans le film – que Kyoko a eu une correspondance avec François Truffaut, qu'elle avait rencontré au Japon. Dans *Domicile conjugal*, la femme japonaise dont Antoine Doinel s'éprend s'appelle Kyoko, et certains détails et répliques du film proviennent directement de lettres de Kyoko à Truffaut. Par ailleurs, Truffaut avait en partie financé un film de Koïchi Yamada (qui deviendra au Japon le traducteur et biographe de Truffaut) dans lequel jouait Kyoko. Mais malheureusement c'est un des films auquel nous n'avons pu avoir accès.

Quand vous avez commencé le film, imaginiez-vous pouvoir tirer ces différents fils cinématographiques et ainsi creuser tout ce pan de la Nouvelle Vague ?

I.G. : Avant le tournage, nous avions connaissance de *Bye bye Butterfly* et de *Made in USA*. De ce que nous racontait Akiko, nous sentions bien qu'il y avait plein de choses un peu mystérieuses autour du cinéma, et c'est aussi cela qui nous a donné envie de faire le film.

M.P. : Nous sentions qu'il y aurait des fils à tirer, des histoires qui ramèneraient le cinéma au centre mais il y avait aussi une grande part d'inconnu. Dans un récit, on cherche toujours un peu les nœuds, les obstacles, et les résolutions qui vont pouvoir advenir et dès le départ nous sentions que cette matière pourrait nous les offrir.

Vous avez tourné une séquence au bar La Jetée à Tokyo. Aviez-vous en tête Sans soleil, que Chris Marker a tourné au Japon, quand vous avez entrepris Cendres ?

I.G. et M.P. : Oui, assurément. *Sans soleil* est un film qu'on aime énormément au même titre que *Le mystère Koumiko*.



Et les documentaires de Naomi Kawase ?

M.P. : Non seulement ses documentaires, mais également *Shara*, la façon dont elle traite de la disparition. Au-delà de ça, certains documentaires de Shōhei Imamura, comme *L'évaporation de l'homme*, font aussi office de référence. D'ailleurs, *Bye Bye Butterfly* de Pierre-Dominique Gaisseau est le (faux) making of d'un film qui n'a jamais été achevé, dont les rushes ont été perdus, et qui a été écrit par Imamura et tourné par Kazuhiko Hasegawa.

Vous évoquez L'évaporation de l'homme qui est en fait un faux documentaire, une reconstitution qui mimerait le reportage. Il se trouve que lors des débats qui ont suivi la présentation de Cendres au festival Entrevues de Belfort, certains spectateurs pensaient qu'il s'agissait d'une fiction.

I.G. : Cela nous a étonné, même amusé, mais finalement, ce n'est pas pour nous déplaire. Le fait d'avoir une forme qui peut ressembler à de la fiction permettait de détacher le film d'Akiko, d'en faire un personnage de cinéma. C'est plus un film sur le personnage d'Akiko que sur Akiko elle-même. Et ça lui a donné l'opportunité de mettre en scène sa propre vie.

Entretien réalisé par Bertrand Loutte le 25 mars 2015, entre Paris et Pondichéry, via Skype.

BIO-FILMOGRAPHIE DES RÉALISATEURS

MÉLANIE PAVY

Après un double cursus de maîtrise en Histoire et en Ethnologie, Mélanie Pavy est pendant quelques mois assistante auprès d'Agnès Varda. Cette rencontre décisive l'oriente vers le cinéma. Elle obtient un master en réalisation documentaire puis se forme au montage, comme assistante sur les films de Claire Simon, Atiq Rahimi et Nikita Mikhalkov, avant de devenir chef-monteuse. Dans le même temps, elle entreprend ses propres réalisations, court-métrages et installations vidéo, qu'elle élabore notamment dans le cadre de résidences artistiques, au Portugal et au Brésil. Elle croise aujourd'hui dans son travail les outils de l'anthropologie et du cinéma, dans une démarche à la frontière de l'art et de la recherche.



IDRISSA GUIRO

Dans les années 90, Idrissa Guiro est un membre actif de la scène graffiti parisienne. C'est durant cette période qu'il trouve, dans les tunnels du métro, un vieil appareil Nikon FM avec lequel il fera ses premières photographies. Grâce à un passage à l'Agence Magnum où il devient assistant, il travaille plusieurs mois dans les archives à parcourir les milliers de planches contact des grands noms de l'Agence. Cette première expérience sera décisive. Il s'intéresse dès lors à la photographie documentaire et entreprend plusieurs longs voyages, d'abord à travers la corne de Afrique puis en Asie et en Amérique Latine. Une période de rencontres, de recherches et d'apprentissage qui durera 7 années. Il commence ensuite à travailler comme photographe indépendant puis comme caméraman pour la presse audiovisuelle avant de se tourner vers le cinéma documentaire. En 2008, son premier film, *Barcelone ou la mort*, reçoit le prix Louis Marcorelles au Cinéma du Réel, est présenté au MOMA à New York et primé dans une dizaine de festivals internationaux.

FICHE TECHNIQUE

ÉCRITURE & RÉALISATION **IDRISSA GUIRO & MÉLANIE PAVY**

IMAGE **IDRISSA GUIRO**

MONTAGE **MÉLANIE PAVY**

MONTAGE SON **ZACHARIE NACIRI**

MIXAGE **MATHIEU DENIAU**

ÉTALONNAGE **PIERRE SUDRE**

VOIX KYOKO **HIROMI ASAÏ**

VERSION SOUS-TITRÉE FRANÇAISE **CHARLES LAMOUREUX**

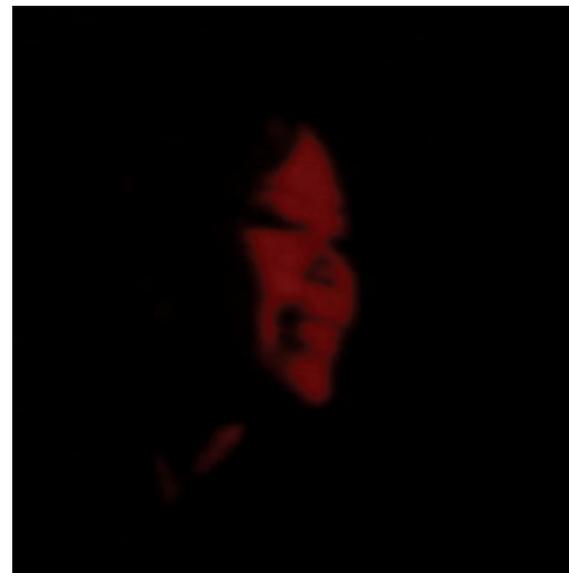
PRODUCTION **SIMBAD FILMS**

POST-PRODUCTION **STUDIO ORLANDO / OLIVIER BOISCHOT**

DISTRIBUTION **DOCKS 66**

AVEC LE SOUTIEN DE LA COLLECTIVITÉ TERRITORIALE DE CORSE, DU CNC, DE LA PROCIREP ET DE L'ANGOÀ, DE LA SCAM, DE LA VILLA KUJOYAMA ET DU PROGRAMME MEDIA DE L'UNION EUROPÉENNE

74 min - HD & 16 mm - 16/9 - Couleur - 5.1 - France - 2014 - Visa : en cours



FESTIVALS

Festival International Entrevues de Belfort, France, 2013

International Documentary Festival of Amsterdam, Hollande, 2013

Hiroshima International Film Festival, Japon, 2014

Göteborg International film festival, Suède, 2014

Festival International du film de Namur, Belgique, 2014

Cinema Vérité, Teheran International film Festival, Iran, 2014

Festival International du film de Groix, France (Grand Prix), 2014

Doc Buenos aires, Argentine, 2014

Edoc, Festival International de film documentaire de Quito, Équateur, 2014

Planet Doc + International Film Festival, Pologne, 2015

Sélection Lumière sur la jeune création, Institut Français, 2014

PLUS D'INFORMATIONS

www.cendres-le-film.com

www.docks66.com

Facebook : Cendres- 灰 -Ashes

Twitter : @docks66

#CendresLeFilm