

Réserve
71 Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

Copilot

un film de Anne Zohra Berrached

A RAZOR FILM PRODUCTION IN CO-PRODUCTION WITH HAUT-ET-COURT, ZERO ONE FILM AND NORDEUTSCHER RUNDPUNKT, ARTE FRANCE CINÉMA IN COLLABORATION WITH ARTE CO-PILOT FEATURING CANAN KIR AND ROGER AZAR WITH ÖZAY FECHT, JANA JULIA ROTH, DARINA AL JOUNDI, NICOLAS CHAOUI, CECI CHUH AND ZEYNEP ADA KIENAST
SCREENPLAY BY STEFANIE MISBAH | CO-WRITER ANNE ZOHRA BERRACHED AND CHRISTOPHER ADON (BVK) | EDITOR DENYS DARAHAN | MUSIC: EUGUENI GALPERINE, SACHA GALPERINE | PRODUCTION DESIGNER JANINA SCHIMMELBAUER | COSTUME DESIGNER MELINA SCAPPATURA | MAKE-UP DESIGNER NICA FAAS, VANESSA SCHNEIDER | HAIR GREGOR BONSE (BVFT)
EXECUTIVE PRODUCERS NIKLAS KAMMERTONS (BVFT), MARC FRACSTEIN | SUPERVISOR OF MUSIC EDITOR SABRINA NAUMANN | ORIGINAL SOUND SYLVAIN RÉMY, UVE HAUSSIG | CASTING SUSANNE RITTER | COSTUME DESIGNER ABILA KHOURY | PRODUCTION MANAGER PETER HERMANN | PREPRODUCTION SUPERVISOR VERONA MEIER, PETRA KADER-BÖBEL | ASSOCIATE PRODUCERS PIERRE SARRAF, KEVIN CHINOV
EXECUTIVE PRODUCERS CHRISTIAN GRANDERATH, OLIVIER PÈRE, RÉMI BURAH, ANDREAS SCHREITMÜLLER | CO-PRODUCERS CAROLE SCOTTA, CAROLINE BENJO, JULIE BILLY, THOMAS KUFUS, TOBIAS BÜCHNER, MELANIE BERKE | PRODUCED BY GERHARD MELXNER, ROMAN PAUL, CHRISTIANE SOMMER | A FILM BY ANNE ZOHRA BERRACHED

razor HAUT-ET-COURT zero one film NDR arte FFF eurimages mdm medienboard Berlin/Brandenburg Film und Medien Stiftung NRW D Co-funded by the European Union Programme of the European Union THE MATCH FACTORY FIRST CLASS FILMS

© 2021 RAZOR FILM, HAUT ET COURT, ZERO ONE FILM, NDR, ARTE FRANCE CINÉMA



SYNOPSIS

Dans le courant des années 1990, Asli rencontre Saeed. Saeed est le premier amour d'Asli; il change sa vie à jamais - avant de faire trembler le monde entier.

Lorsque Asli, étudiante en sciences, rencontre le charismatique Saeed au milieu des années 1990, c'est le coup de foudre. Les amoureux se marient et Asli jure à Saeed de lui être fidèle à Saeed et de ne jamais trahir ses secrets. A l'aube du 20e siècle, leur s'annonce radieux. Mais Saeed prend une décision qui va briser les rêves d'Asli et faire trembler le monde entier.

Dès 3. novembre aux cinémas

2020 Berlinale Panorama



INTERVIEW AVEC LA RÉALISATRICE ANNE ZOHRA BERRACHED

Qu'est-ce qui vous a inspiré la réalisation du film COPILOT ?

Nous vivons une époque où l'idéologie divise de plus en plus de familles et de relations. La scénariste Stefanie Misrahi et moi-même voulions raconter sur grand écran une histoire d'amour marquée par la polarisation politique. Nous avons peint l'époque précédant ce que nous appelons le «big bang de la polarisation politique», soit la fin des années 1990. Nous avons imaginé un amour fou avec en

trame de fond un terrible événement historique. Un contexte qui, par sa violence et sa puissance symbolique, crée un vide et des questionnements durables en chacun.e de nous.

C'est un film sur le pouvoir et l'impuissance, la vie et la mort, un couple qui se bat, ment pour se protéger, se blesse et s'aime. Une femme qui se retrouve dans une situation qui change toute sa vie - et celle du reste du monde. Le personnage tragique d'Asli est le point central; à la fin de l'histoire, quelque chose a été irrévocablement détruit. Asli qui était si proche de Saeed ne peut s'empêcher de se demander si elle n'aurait pas pu faire quelque chose, agir différemment.

Pour documenter l'histoire avec les producteurs Roman Paul et Gerard Meixner, j'ai rassemblé de nombreux documents parlant des épouses des terroristes meurtriers. Le matériel collecté a servi de base à la scénariste Stefanie Misrahi et moi-même pour décrire le sort des deux protagonistes; ils sont nés de nos recherches, de nos cœurs et de nos

esprits. La vie émotionnelle d'un terroriste n'est pas documentée factuellement. Malgré toutes nos recherches, COPILOT n'est pas un film historique, mais plutôt ma synthèse d'histoires et de personnages rencontrés en chemin.

Canan Kir et Roger Azar, les acteurs qui interprètent Asli et Saeed, incarnent le film sur une période de six ans. Racontez-nous comment vous les avez trouvés.

Dès l'écriture du scénario, il m'était difficile d'imaginer réaliser un casting habituel à partir d'un pool d'acteurs connus. Dans mes films précédents, j'avais toujours travaillé avec des amateurs dans des rôles secondaires. Dans COPILOT, je voulais mettre en contraste un événement tragique de l'histoire mondiale avec des acteurs dont le jeu semblerait "non-rodé" et auxquels le public ne puisse associer de visage ou de comportement connus. Pour les rôles principaux et secondaires, je voulais trouver des personnes dotées d'un grand talent d'acteur, mais dont la voix et le jeu n'avaient pas été entraînés pour la scène. Ainsi, je pouvais définir et répéter leur façon

d'agir devant la caméra en même temps que le scénario évolue. L'intention était de travailler avec de nouveaux visages, jusqu'aux rôles les plus mineurs, afin d'obtenir une représentation authentique et de déclencher ainsi cette sensation magique chez le public: peut que les choses se sont réellement déroulées de cette façon; peut-être qu'Asli et Saeed ont vraiment ressenti et agi de cette manière.

La directrice de casting Susanne Ritter et moi-même avons organisé un casting qui a duré presque un an. J'ai travaillé avec plus de cinq cents acteur.ices en herbe et sans formation pour tous les types de rôles. En utilisant différents partenaires et en donnant uniquement l'obstacle et le but, je leur ai demandé d'improviser des situations non préparées et très variées. On peut mieux cerner le caractère d'une personne lorsqu'elle réagit spontanément, sous l'effet du stress, sur une impulsion et en dehors de sa zone de confort. Je ne voulais pas qu'ils et elles agissent, je voulais qu'ils et elles comprennent la situation proposée et étaient capables d'y rester fidèles. Je voulais m'assurer que le caractère de la personne correspondait au rôle, voire que la personne était le rôle.

Canan Kir s'est très vite approprié le rôle d'Asli. Elle a ce talent que j'aime chez les acteur.ices pour se couler dans des situations, pour les rendre réelles pendant un instant sans pouvoir revenir en arrière, pour être sans en avoir conscience ou sans ressentir un regard extérieur sur elle. Et puis, Canan Kir possède quelque chose d'unique - un drame existentiel qui se reflète dans ses yeux.

J'ai eu davantage de difficultés à trouver notre second rôle principal, Saeed. Notre film commence avec un jeune homme qui, né de parents traumatisés par la guerre, vient d'arriver du Liban dans un pays à reconstruire. Pendant le casting, j'ai apprécié beaucoup de Libanais vivant en Allemagne, mais je n'ai jamais vraiment cru à leurs origines libanaises. Il est vite devenu évident que nous ne trouverions notre acteur qu'au Liban. Avec le producteur Roman Paul, la scénariste Stefanie Misrahi et la directrice de casting Abla Khoury, basée à Beyrouth, nous avons donc organisé des appels à casting en anglais et en français pour cent vingt hommes pendant trois semaines à Beyrouth. Roger Azar a été l'avant-dernier à entrer dans la salle. Je n'oublierai jamais la force, l'empathie et la

fierté avec lesquelles il a interprété Saeed. Tout au long du tournage, j'ai cherché à retrouver en lui cette toute première performance. Répéter ne fait pas partie de mon modus operandi; il n'y a pas deux prises identiques. Roger a su créer des scènes percutantes. C'est un artiste de l'improvisation qui réinvente chaque scène, chaque moment - quelqu'un qui s'arroge le droit de tout faire en jouant, quelqu'un qui est animé par le besoin de ne jamais s'ennuyer. C'est avec cette force qu'il a créé Saeed.

Nous avons découvert un talent, c'était clair pour moi. Mais pour pouvoir improviser en allemand, il ne suffit pas d'apprendre le scénario par cœur. Roger a dû apprendre à penser en allemand pour pouvoir réagir spontanément. Nous lui avons fourni un appartement à Berlin, de l'argent de poche et, avec l'aide du Goethe Institut, nous avons organisé un cours d'allemand de six jours par semaine qui a duré presque un an. Roger n'a pas seulement démontré un talent d'acteur, mais aussi l'intelligence d'apprendre une nouvelle langue.



Comment avez-vous préparé le tournage ?

Canan Kir, Roger Azar et moi avons commencé à répéter l'improvisation un an avant le tournage. Au départ, j'ai veillé à poser les bases et à instaurer un climat de confiance entre elle, lui et moi. Nous nous sommes retrouvés un week-end sur deux dans mon salon pour nous entraîner à jouer un couple: deux personnes qui tombent amoureuses, dans une relation, qui a des problèmes...

Puis, avant même que les acteurs aient lu le scénario, j'ai tenu à leur faire répéter des scènes tirées de celui-ci en impro. Je dictais les situations et Canan et Roger les interprétaient eux-mêmes. Les répétitions ont été filmées et évaluées avec la scénariste Stefanie Misrahi et le monteur Denys Darahan. Cela a amené des modifications dans le scénario. Dans certains cas, les séquences et dialogues de scènes entières ont été réécrites. Au final, le scénario a été créé par un entre les sensibilités naturelles et l'improvisation des acteurs.

Après près de six mois de pure improvisation, Canan et Roger ont lu le scénario pour la première fois. Nous avons immédiatement commencé son analyse en groupe avec la scénariste, le coach d'acteurs et l'un ou l'autre des protagonistes. Ils et elles se sont assis ensemble pendant une semaine et ont analysé le script du point de vue de chacun des personnages. Nous avons ensuite modifié une nouvelle fois certaines scènes. Ainsi, j'ai pu démarquer le tournage avec une idée claire, consentie, sans question ou ambiguïté du scénario.

Et qu'est-ce qui était important pour vous sur le plateau pendant le tournage ?

Le fait que les acteurs s'observent de l'extérieur pendant qu'ils jouent ne m'intéresse pas: se regarder, s'évaluer et finalement faire semblant. Par conséquent, le jeu est souvent irréfléchi et peu mis en scène - ni moi-même ni les acteurs n'ont généralement le temps de penser à autre chose. Les joueurs doivent avoir la possibilité de laisser le film venir de l'intérieur afin d'atteindre l'authenticité et d'obtenir un jeu qui ne paraisse ni faux ni théâtral.

Le plateau de tournage, la foule qui s'y trouve, la technologie et la caméra sont fondamentalement hostiles à un bon jeu d'acteur. J'essaie d'anticiper tout cela et de créer des conditions dans lesquelles les acteurs peuvent déployer leur potentiel et être authentique. Pour y parvenir, mon équipe créative (caméra, décors, costumes, maquillage) et moi-même avons élaboré un *modus operandi* qui donne la priorité aux acteurs. Tous les départements suivent ce principe; tout au long de la préparation et du tournage. Le directeur de la photographie Christopher Aoun et la conceptrice de production Janina Schimmelbauer ont installé les lieux et l'éclairage de manière à ce que les acteurs et le caméraman puissent se déplacer à 360 degrés. Certains meubles et armoires étaient disposés de manière à pouvoir être utilisés par les acteurs. Ils et elles se sont appropriés au préalable les lieux où les personnages vivent ou passent du temps. Canan a fait le lit et la vaisselle dans l'appartement d'Asli, fouillé dans le réfrigérateur; Roger a dormi quelques nuits dans l'appartement de Saeed. Ils ont porté leurs costumes à la maison pendant des jours et des jours.

Un autre antagoniste de l'authenticité du jeu, ce sont les acteurs eux-mêmes: leur insécurité intérieure et leur projets, leurs idées préconçues sur une scène débitée sans après une mauvaise entrée. D'après mon expérience, les acteurs font de bonnes performances et oublient paradoxalement tout ce qu'ils et elles ont appris devant le miroir et pendant les répétitions s'ils et elles parviennent à garder ce qui est entré dans leur subconscient, et à le revivre dans le moment présent. C'est précisément ces conditions-là que nous leur avons offertes lors des répétitions. Nous les avons rendus capables de vivre réellement l'instant, de le sentir et de le faire vivre dès que retentissait le mot "action". C'est pourquoi je n'ai pas répété ni pendant le tournage, ni même un mois avant le tournage. Les blocs de répétitions ont toujours été courts. Pendant le tournage, nous avons pu récupérer et appliquer les techniques auxquelles nous avons travaillé pendant l'année de répétitions.

Canan et Roger savaient qu'ils devaient réussir à me toucher avec leur jeu. Lorsque je regarde mon écran et que je considère que ce que je vois est réel, je suis satisfaite. Toute l'équipe a trouvé épuisant de tourner durant cinq mois sur trois continents. Un lien s'est formé entre Canan, Roger et moi au cours de la période de répétition anormalement longue d'un an. Ce lien nous a permis de surmonter le stress et les tensions de ce long tournage. Le fait que je veuille tirer le meilleur d'eux avait laissé des traces et il n'était pas rare que leur jeu me laisse sans voix. Je suis consciente que ma façon d'obtenir un jeu vraiment authentique est épuisante pour les acteurs. J'exige leur attention totale, je les fais sortir de leur zone de confort et je leur demande de



jouer des scènes de façon spontanée. Je donne à un acteur des informations auxquelles l'autre n'a pas accès, mais auxquelles il doit réagir spontanément. Je veux être surprise, ne jamais voir deux fois la même séquence. Le dévouement magistral dont Canan et Roger ont fait preuve pour ce film a forcé mon respect absolu !

Comment avez-vous pensé la conception des costumes et au langage visuel du film ?

COPILOT commence par un amour jeune, épanoui et naïf. L'insouciance totale d'une jeune vingtaine d'années devrait être palpable dans la palette de couleurs et les lieux. Il fallait des tons pastel, peut-être des lunettes roses et cette atmosphère ex-RDA qui était encore si présente dans les années 1990. Au début du film, un manège symbolise ce qui va suivre: un monde presque féerique, rustique, une Allemagne de bord de mer où se rencontrent une Turque allemande et un Libanais. Le film commence jeune et lumineux, avec une palette réduite et peu de motifs, et termine avec des couleurs plus sombres, plus saturées et des formes plus mouvantes.

Il était important pour moi de ne pas glorifier ni célébrer les années 1990 par des décors et des costumes (comme c'est si souvent le cas dans les films historiques). Je ne voulais pas noyer les deux personnages principaux et leur conflit dans des arrière-plans envahissants. Je ne voulais pas non plus laisser le décor détourner l'attention du point central du film. L'idée n'était pas d'adopter une approche purement réaliste, mais surtout de captiver l'audience par des moyens subtils et imperceptibles; de la même manière qu'Asli tombe sous le charme de Saeed. Contrairement à mes autres films, il était important pour moi de contrôler complètement l'esthétique des images, tout en leur donnant l'air naturel grâce à l'utilisation d'une caméra à main.

L'ambiance générale du film a été créée par l'équipe composée du directeur de la photographie, Christopher Aoun, par la décoratrice, Janina Schimmelbauer, par la costumière, Melina Scappatura et par moi-même. Avec mon équipe créative, nous avons regardé des films ensemble, rassemblé des photos et finalement créé une palette de couleurs, de styles

pour les costumes, les décors et l'éclairage. Les lignes que nous avons établies ont été strictement respectées. Elles ont déterminé l'image du film. Pendant les répétitions avec Canan et Roger, nous avons tourné avec différents objectifs, en les évaluant toujours en tant que quatuor et en discutant longuement de la lumière et de l'espace.

Parce que les années 1990 viennent de redevenir à la mode et sont souvent utilisées dans la publicité et les vidéos, la costumière Melina Scappatura a choisi de s'opposer consciemment à cette tendance. Dans le choix de ses costumes, elle s'est toujours posé la question suivante: à partir de quand une coupe ou un matériau semblent-ils trop branchés? Elle a conçu son propre look années 1990, très discret.

Nous avons aussi réfléchi aux lieux et à leurs caractéristiques matérielles. Des éléments comme la mer, le vent, le ciel et le fait d'être en hauteur sont devenus des lignes directrices. De même, nous n'avons pas seulement exprimé le changement dans le passage à l'âge adulte de Saeed et Asli par le

maquillage et les costumes, mais aussi par la progression de la scénographie.

En tant qu'Allemande ayant grandi en Allemagne de l'Est et fille d'un père algérien, dans quelle mesure vous reconnaissez-vous dans Asli et son histoire ?

Comme notre personnage principal Asli et son mari Saeed, j'ai grandi entre deux mondes. Comme fille d'un Algérien en RDA, je connais l'équilibre entre un mode de vie occidental et la culture musulmane. Mon père n'était musulman que lorsque cela l'arrangeait. Lorsque nous recevions des visiteurs d'Algérie, il ouvrait le Coran, faisait des prières et renonçait au porc. Il avait du mal à vivre sa foi en Allemagne. COPILOT est aussi une histoire sur les contrastes auxquels sont confrontés les migrants issus de la culture islamique, sur leur interaction et sur la manière dont s'expriment leurs sentiments.

En Allemagne, Asli et Saeed se sentent à la fois étrangers et à la maison. Il est important pour moi de montrer une variété de musulmans en Allemagne. La mère d'Asli est conservatrice au sens traditionnel du terme, mais pas dans sa façon de pratiquer sa religion. C'est une différence à laquelle on accorde souvent trop peu d'importance dans les débats. Les conservateurs pratiquent souvent davantage la tradition que la religion. Ni Asli ni sa mère ne portent de foulard, alors que la sœur d'Asli a choisi de le porter et d'adhérer plus étroitement à l'islam. Je n'ai pas voulu aborder ce sujet explicitement, mais j'ai préféré l'inclure par petites touches dans l'histoire.

Saeed est issu d'une famille très libérale. En arrivant en Allemagne, il se sent étranger et il trouve un

sentiment de familiarité dans la religion. Il s'y tourne donc de plus en plus. Il ne discute pas de son changement d'opinion avec Asli. Elle le sent, mais ne s'y intéresse pas ou seulement très tard. D'un point de vue occidental, la façon dont Asli repousse ses questions, efface ses sentiments et les besoins qui pourraient mettre à mal ses relations sociales, les liens avec sa famille ou son partenaire, peut sembler inhabituelle. C'est pourtant un comportement considéré comme poli dans la culture arabe et turque.

Et c'est quelque chose qui m'est familier. Souvent, l'important n'est pas la vérité mais que les relations interpersonnelles soient préservées. Les relations telles que le mariage ou la famille ne doivent pas être mises en danger ni endommagées. Elles ont parfois une valeur plus élevée que les besoins réels de chacun.e.

En revanche, les sentiments tels que la tristesse, la joie et la colère se manifestent directement, bruyamment et immédiatement. Alors que les besoins ne sont presque pas abordés, j'ai voulu que mon film comporte beaucoup de mots, de cris et de pleurs. J'ai écrit et dirigé la scène avec les parents de Saeed au Liban en tenant compte à la fois de la façon dont je vis mes proches arabes et de mon expérience. La scène montre un couple dans une situation exceptionnelle et nous les voyons agir de manière impulsive, ce qui est difficile à imaginer dans une famille allemande. D'autre part, nous voyons Asli se débattre pour savoir comment faire face à la radicalisation de son grand amour. Nous voyons sa difficulté à partager ses problèmes avec ses parents ou avec Saeed, de peur d'être une mauvaise épouse, fille ou belle-fille. Notre film n'est jamais

immobile: les personnages se déplacent dans l'espace et dans leurs émotions, les réprimant ou s'y engageant avec véhémence.

A la fin, Asli et le public sont confrontés à la question de la culpabilité - la culpabilité de ne pas savoir ou de ne pas vouloir savoir. Comment avez-vous décidé de la manière de terminer votre film ?

J'ai voulu faire un film sur le drame humain qui se produit lorsqu'on est obligé de regarder l'homme qu'on aime se transformer en étranger. Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est la façon dont Asli gère les doutes qui l'assaillent. Elle sait que Saeed prépare quelque chose derrière son dos, mais ne dépasse pas une certaine limite pour le confronter. Elle aime Saeed et sent que si elle va plus loin leur relation s'effondrera. Asli reste silencieuse pour préserver leur amour. Elle ne défend pas ce qu'elle veut. Elle ne dit pas tout haut ce qu'elle pense, mais agit en arrière-plan parce que c'est ce qu'elle a appris et ce qui elle est.

C'est un personnage dont les actions sont passives. La passivité d'un personnage principal est un obstacle lors de l'écriture d'un scénario. Représenter les mécanismes de répression sans dépeindre Asli comme ignorante ou naïve était un défi pour Canan Kir, la scénariste Stefanie Misrahi et moi-même. Nous l'avons dotée d'ambition et d'intelligence; elle a accompli beaucoup de choses par rapport au milieu familial dont elle est issue. Sa mère et sa sœur mènent une vie qui n'a rien à voir avec la sienne. Asli a dû se battre avec beaucoup de ténacité pour atteindre le style de vie qu'elle s'est choisi. Pour moi, Asli est un personnage fort, mais elle



n'agit pas avec force dans ses relations interpersonnelles. Nous avons créé des scènes entre Asli et sa mère pour montrer à quel point elles s'aiment. Mais tout comme dans sa relation avec Saeed, Asli peut à peine s'opposer à sa mère autoritaire, ou du moins pas directement. Pour ne pas mettre en danger cette relation, elle poursuit secrètement ses objectifs derrière son dos. Asli n'a jamais appris à résister à la domination.

Pour moi, ce film parle d'une femme qui saisit, trop tard, qu'elle aurait pu agir de manière plus émancipée. J'espère que le film réussira à déclencher chez les spectateur.ices l'envie de secourir Asli, de la réveiller et de lui dire: parle à Saeed, pose plus de questions, ne te contente pas de ce qu'il te dit; émancipe-toi et suis ton cœur, même si cela a un prix.

À la fin de notre film, Asli a atteint une conclusion à laquelle elle réfléchira et qu'elle contempera pour le reste de sa vie. Nous connaissons tous de tels moments; en regardant en arrière, nous nous demandons pourquoi

nous avons agi comme nous l'avons fait. S'agissait-il d'une action inconsciente? De quelque chose qui nous est arrivé comme ça? Ou y avait-il un moment de prise de conscience? L'avons-nous réprimé, en détournant intentionnellement le regard? C'est le moment où nous voulons défaire quelque chose mais ne pouvons pas le faire. C'est le sujet de la complicité qui trouvera toujours un écho dans Asli.

Je veux faire des films qui ne donnent pas de réponses, mais qui posent des questions à l'audience, des questions qui ne sont pas faciles et auxquelles chacun.e répondra différemment en son fort intérieur. COPILOT pose la question suivante: est-on coupable si l'on ne veut pas reconnaître la vérité, si l'on n'a pas vécu ses conséquences ou si l'on les a délibérément ignorées? Quelle est la culpabilité d'Asli si elle a agi au nom de l'amour et non en fonction de tout ce qu'elle a appris?

Même si son histoire se déroule dans les années 1990, Asli peut être une métaphore, un symbole de notre vie européenne actuelle.

Celle des Européen.nes qui s'accrochent désespérément à leur mode de vie, au confort, à la sécurité et à la liberté, et qui ferment parfois les yeux sur la violence, la répression et la destruction dont leur vie peut dépendre. Asli est-elle une sorte de Cassandra, un avertissement ou un exemple auquel nous devrions prêter attention?

Asli se trouve dans l'œil du cyclone. Il y a la possibilité que si elle avait fait un réel effort pour découvrir ce qui se passe, elle aurait pu anticiper le désastre et faire quelque chose. Ici, une comparaison avec l'UE est révélatrice. Elle soulève la question de savoir ce qu'est un.e citoyen.ne compétent.e. Est-ce la personne qui fait confiance à celles et ceux qui sont au pouvoir ou plutôt celle qui tente toujours d'obtenir suffisamment de connaissances pour remplir sa fonction de citoyen.ne de démocratie? L'histoire des Européen.nes est une histoire dans laquelle les lignées ont décidé qui devait diriger ou ne le devait pas. La démocratie n'est pas encore vieille, tout comme Asli est très jeune et vient seulement de tomber du nid d'une mère intrusive.

Peut-être qu'à l'instar d'Asli, les citoyen.nes du monde occidental doivent apprendre à ne pas détourner le regard, à admettre, que cela fasse mal ou non, que quelque chose ne va pas, que nous ne faisons pas un usage optimal de la démocratie. Et que, parfois, le fait de se retirer dans un angle mort où l'on perd la vue d'ensemble mais vivons avec l'apparence d'une paix, se retournera toujours contre nous.

À un moment donné, la radicalisation aura tellement progressé qu'il sera difficile de ramener les gens. Asli le sent lorsque Saeed réapparaît après sa disparition. L'amie d'Asli lui conseille de se séparer de lui, mais elle fait le contraire.

Dans le bouddhisme, on dit que la création d'un mauvais ou d'un bon karma dépend des intentions que l'on a pendant des actions qui peuvent être graves. On se demande si les intentions d'Asli étaient égocentriques ou nées de l'amour pour son mari. On se demande si on peut continuer à avoir de la sympathie pour elle ou si ses intentions la rendent coupable. En d'autres termes, nous faisons la distinction entre des actions subconscientes et une répression plus ou moins consciente, et nous évaluons ces choses différemment.

Avec la colonisation, par exemple, les Européen.nes ont mené un acte très conscient de responsabilisation et ont consciemment dévalorisé les populations des pays colonisés afin de s'approprier leurs richesses. Aujourd'hui, nous ne sommes toujours pas réveillés. Nous avons au contraire consciemment refaçonné notre

propre culpabilité dans le déniement, voire la destruction des autres, afin de nous enrichir. Le pouvoir est ici le facteur clé.

Dès le début, Asli n'a pas de pouvoir tangible qu'elle doit maintenir et accroître. La valeur qu'elle tire de son aveuglement se situe au niveau émotionnel. Elle ne fait pas consciemment de mal aux autres. Je n'ai délibérément pas précisé si elle sait réellement, ou aurait pu savoir, ce que Saeed fait dans son dos. On sait ce qui se passe et on ne peut pas prétendre le contraire. Pas davantage que lorsqu'un zoo humain ou un magasin d'articles coloniaux s'installe dans votre ville, ou lorsque le crématorium sur la colline de Buchenwald commence à émettre de la fumée.

En Europe, il n'est désormais plus possible de parler d'action inconsciente. Lorsque des gens se noient en Méditerranée, ils le font sous nos yeux ouverts. Lorsque des compagnies minières exploitent des enfants en Afrique pour que nous puissions maintenir la croissance, cela se fait avec notre connaissance et notre consentement tacite. Nous réprimons cela, et cela garantit notre culpabilité sans équivoque. Mon film laisse donc ouverte la question de savoir si Asli est en train de refouler ou si elle agit inconsciemment.

COMMENTAIRE DU CHRISTOPHER AOUN, DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY

Sur COPILLOT, mon approche visuelle consistait à créer un film qui ressemble au souvenir subjectif de la relation de cinq ans du point de vue d'Asli. La caméra est donc intime et réaliste, mais elle se permet de rompre avec le réalisme en intercalant des éléments poétiques. Pour mettre en images ses sentiments et ses conflits intérieurs, nous sortons du style du film et rêvons en même temps que la protagoniste.

Asli est amoureuse de Saeed et s'imagine voler. Elle se voit au Liban, peut-être son subconscient la met-elle en garde. Puis, à la fin du film, elle est obligée de se regarder elle-même et de faire face à son reflet et se demander si elle aurait pu faire quelque chose autrement.

Melina Scappatura (costumes) et Janina Schimmelbauer (design de production), Anne Zohra et moi avons décidé de ne pas mettre l'accent sur les années 1990 afin

de donner au film un aspect intemporel. Nous voulions mettre l'accent sur les émotions des personnages. Les souvenirs sont subjectifs, pas nostalgiques ni historiques. Ils évoluent en fonction de la manière dont les générations successives les évoquent. Le langage visuel du film ne cherche donc pas à recréer le «style des années 1990», mais plutôt à interpréter cette décennie de manière émotionnelle. Ce style ne change pas non plus au cours des cinq ans durant lesquels se déroulent le film ; il reste le point de vue subjectif d'une femme et de ses souvenirs, qui sont un seul et même fil conducteur.

Pour la réalisatrice Anne Zohra Berrached, il était particulièrement important de donner aux actrices la plus grande liberté possible sur le plateau et d'offrir de l'espace et du temps pour l'improvisation. Par conséquent, le chef électricien, Niels Maier, et moi-même avons souvent fait éclairer des espaces de jeu plus vastes, à 360 degrés, afin de donner aux acteurs l'impression d'être sur des lieux «réels» et non sur un plateau avec des équipements envahissants et de longs intervalles de changement de scène.

En ce qui concerne l'éclairage lui-même, nous avons opté pour la lumière naturelle, qui pouvait se déplacer et dont l'intensité et la gamme de couleurs pouvaient être amplifiées à certains moments, comme un miroir des états intérieurs des personnages. Le choix des couleurs met l'accent sur les émotions des personnages. Par exemple, lorsqu'Asli déménage dans un quartier chaud, la maison d'en face projette une lumière clignotante et éblouissante

dans sa chambre. Cela donne ainsi aux spectateurs le sentiment qu'elle n'est pas entre ses quatre murs, mais plutôt sans défense et toujours agitée.

Un autre exemple est la récurrence du thème de la plage. Il reflète l'état émotionnel d'Asli et l'état de sa relation. La plage romantique avec ses couleurs d'été où les personnages principaux se rencontrent revient dans un hiver froid et inconfortable lorsque la relation a évolué, et encore plus tard comme le symbole du paradis.

Le tournage a été effectué sur une SONY VENICE avec des objectifs VANTAGE anamorphiques 1.3x pour conférer au film un éloignement poétique de la réalité sans que cela ne devienne gênant ou ne distraie les personnages. La sensibilité de la caméra a été le point de départ d'un traitement numérique de l'image avec le coloriste, Dirk Meier, qui cherchait à offrir une qualité offrant la netteté à laquelle nous sommes habitués aujourd'hui tout en incluant un aspect analogique.

BIOGRAPHIE

DE ANNE ZOHRA BERRACHED

Anne Zohra Berrached est née à Erfurt, en Allemagne. Diplômée en éducation sociale, elle a travaillé comme professeure de théâtre à Londres pendant deux ans, avant d'étudier le cinéma à la Filmakademie Baden-Württemberg. HOLY & WHORE (2010), son court-métrage documentaire a été projeté dans plus de 80 festivals de cinéma dans le monde. TWO MOTHERS (2013), son premier long métrage, a remporté le prix Dialogue en perspective à la Berlinale. 24 WEEKS, son deuxième long métrage, a été projeté en compétition à la Berlinale 2016 et a reçu le deuxième Prix du film allemand - le Deutscher Filmpreis in Silber.

FILMOGRAPHIE

- 2021 Copilot
- 2016 24 Weeks
- 2013 Two Mothers
- 2010 Heilige und Hure (Short)



CAST

CANAN KIR ASLI

né en 1987 à Lünen, Allemagne

2008-2012: formation à l'Académie de théâtre de Mannheim et comédie au théâtre de Heidelberg.

FILMOGRAPHIE

2020 Copilot
2016 Soko Leipzig (TV)
2016 Wo willst Du hin, Habibi?
2015 Hördur – Zwischen den Welten
2013 Ein Geschenk der Götter:
Audience award at Münchner
Filmfest, 2014

ROGER AZAR SAEED

Né en 1992, Liban

Il a étudié le théâtre et le cinéma / les arts de la communication à l'Université libanaise américaine

de Beyrouth. Ensuite, il a été professeur de Technique Alexander et a terminé 4 semaines d'atelier de théâtre avec Eugenio Barba / Odin Teatret en mars 2020.

FILMOGRAPHIE

FILM
2020 Copilot
2020 Harvest
2018 The Blackout (aka AI Trams)
2016 NADIM
THÉÂTRE (in Beirut)
2017 Demoskratos
2016 Geographia of the Synpapse
2014 El Sitt Marie Rose



FICHER TECHNIQUE

Fiction | 2021 | Allemagne, France
118' | DCP | Couleur | 2.39:1 | DE-de-fr

Cast

Canan Cir (Asli), Roger Azar (Saeed), Özay Fecht (Asli's Mother), Jana Julia Roth (Jacqui), Darina al Joundi (Mother Lebanon), Nicolas Chaoui (Fares), Ceci Chuh (Julia)

Réalisatrice

Anne Zohra Becharred

Scénario

Stefanie Misrahi, Anne Zohra Becharred

Co-Auteur

Anne Zohra Becharred

Camera

Christopher Aoun

Montage

Denys Darahan

Composers

Evgueni Galperine, Sacha Galperine

Art Director

Janina Schimmelbauer

Costume

Melina Scappatura

Makeup Artist

Nica Faas, Vanessa Schneider

Mix

Gregor Bonse, BVFT

Sounddesign

Niklas Kammertöns, BVFT,
Marc Fragstein

Sound

Sylvain Rémy, Uve Haussig

Casting

Susanne Ritter

Casting Lebanon

Abla Khoury

Production

Razor Film Produktion, Gerhard Meixner, Roman Paul, Christiane Sommer

Co-production

Haut et Court, Zero Film

DISTRIBUTION

First Hand Films

+41 44 312 20 60

verleih@firsthandfilms.ch

Nicole Biermaier

nicole.biermaier@firsthandfilms.ch

PRESSE

Filmsuite

Eric Bouzigon

eric@filmsuite.net

MATÉRIEL DE PRESSE ET PLUS D'INFORMATIONS

www.firsthandfilms.ch