

Slot Machine présente

UNE FEMME DOUCE

un film de **Sergei Loznitsa**

SORTIE NATIONALE LE 16 AOÛT

2017 France, Allemagne, Lituanie, Pays-Bas VOST 2h23 scope 5.1

Matériel téléchargeable sur www.hautecourt.com

CONTACTS

PRESSE

Makna Presse

63 rue d'Antibes Cannes

Chloé Lorenzi 06 08 16 60 26

Paulina Gautier-Mons 06 71 74 98 30

info@makna-presse.com

PROGRAMMATION

Martin Bidou et Christelle Oscar

Tél. : 01 55 31 27 63/24

martin.bidou@hautetcourt.com

christelle.oscar@hautetcourt.com

PARTENARIATS MÉDIA ET HORS MÉDIA

Marion Tharaud et Pierre Landais

Tél. : 01 55 31 27 32/52

marion.tharaud@hautetcourt.com

pierre.landais@hautetcourt.com

DISTRIBUTION

Haut et Court

Laurence Petit

Tél. : 01 55 31 27 27

distribution@hautetcourt.com

www.hautetcourt.com

SYNOPSIS

Un jour, une femme reçoit le colis qu'elle a envoyé quelques temps plus tôt à son mari incarcéré. Inquiète et profondément désemparée, elle décide de se rendre à la prison, dans une région reculée de Russie, afin d'obtenir des informations. Ainsi commence l'histoire d'un voyage semé d'humiliations et de violence, l'histoire d'une bataille absurde contre une forteresse impénétrable.

ENTRETIEN AVEC SERGEI LOZNITSA

Propos recueillis par Olivier Séguret et traduits du Russe par Joël Chapron.

Quel a été le germe d'*Une femme douce* ?

J'avais pensé au départ raconter le destin d'une femme, de cette femme. Son mari est en prison, elle lui envoie un colis et ce colis lui revient. Elle ne comprend pas pourquoi, elle va chercher à se renseigner et le film commence... Je n'avais pas de fin, je n'avais que cette trame intrigante. Le premier dénouement que j'avais entrevu était très différent de celui que j'ai finalement retenu. Le développement de cette histoire se compte en années, et ce qui est resté de l'idée initiale, c'est le stoïcisme et l'impassibilité du visage de l'héroïne, qui ne sourit pas une seule fois dans le film. C'est extrêmement difficile de rester éternellement impassible.

Qu'est-ce que votre film doit à la nouvelle *La Douce* de Dostoïevski ?

A part le titre, pas grand-chose. Je voulais raconter l'histoire d'une « femme douce » mais pas depuis le point de vue de la nouvelle de Dostoïevski ou de ce que l'on connaît de la Russie. Dans le scénario, il y a tout de même une citation directe et particulière, très spécifique, extraite des *Possédés (les Démons)*. C'est le « poème du cafard », récitée à la fin de la scène de banquet. Il y a beaucoup de références à Gogol ou à Saltykov-Chtchedrine dans le film.

Dostoïevski enquêtait sur d'autres choses que celles que je veux étudier dans mon film. Ce qui l'intéressait, c'était les ambitions blessées, l'amour-propre humilié, et les rapports humains qui s'ensuivent, jusqu'à la catastrophe. Je ne suis pas allé dans cette direction, je n'ai pas fait un travail d'ordre intime ou introspectif.

Plutôt que les souffrances propres à un personnage, ses tourments psychologiques, mon film décrit un espace je me suis intéressé à la description d'un espace, d'un habitat, dans lequel des créatures sont forcées d'exister. On ne sait quasiment rien de mon héroïne, on connaît juste le principe de l'existence de cet espace-là, de cet ensemble dans lequel elle évolue.

Ce n'est pas particulièrement une femme « douce », c'est une femme passive, qui se laisse balloter.

J'ai bien conscience qu'en appelant mon film ainsi je fabrique un lien avec le livre de Dostoïevski ou avec le film de Bresson, mais il ne faut pas chercher au-delà du titre.

Que veut dire, alors, votre *Femme douce* ?

Ce film est pour moi une métaphore d'un pays où les gens se font perpétuellement violer. Y compris par eux-mêmes : en Russie, les gens « s'auto-violent ». Ce pays est empreint de toutes formes de violences. D'un côté vous avez une totale hypocrisie, un énorme mensonge, une parfaite omerta... et de l'autre des choses absolument horribles qui continuent de se passer chaque jour. Pour moi, tout ça reste une énigme très inquiétante. Au lieu de vivre et de faire les choses de manière tranquille, gaie, sympathique, on doit à chaque étape de son existence emprunter une voie difficile, mensongère, parfois terrible. C'est un paradoxe affreux, le plus total des paradoxes, dont j'ai conscience depuis l'âge d'environ cinq ans et que je persiste depuis à ne pas comprendre.

Le point de non-retour de ce film se trouve exactement une heure après son début, lorsque l'héroïne se trouve face à la prison. Il consiste en cette espèce de petite protestation qu'elle exprime face à la prison. Là, une constellation de personnages commencent à apparaître autour d'elle et toute l'histoire se déroule ensuite telle que vous la connaissez.

Vous avez une solide formation scientifique et l'on sent quelque chose de cette rigueur dans votre travail. Quelle a été votre méthode ?

Je prépare beaucoup les choses au préalable. Avant même de m'atteler au tournage, je travaille énormément avec mes techniciens : le chef opérateur Oleg Mutu, l'ingénieur du son Vladimir Golovnitski et mon chef décorateur Kirill Shuvalov. On décide de tout, tous ensemble. On décide de la façon générale dont le film va évoluer visuellement mais aussi de la façon précise dont chaque scène, chaque plan sera tourné. On se met également d'accord sur la position de la caméra. Plusieurs mois avant le tournage, on dessine le story-board, qui intègre les repérages effectués et les décors choisis. Toujours tous ensemble. Ensuite, j'organise les répétitions avec les acteurs, qui ont lieu sur les lieux mêmes du tournage... Au bout du compte, on suit à 90% le découpage que l'on avait imaginé. Des choses changent, naturellement, mais très peu. Je calcule même la durée de chaque plan dès le stade du story-board.

Il y a toujours des scansions particulières dans un récit. Entre la 23^{ème} et la 25^{ème} minute, par exemple. À la 45^{ème} minute aussi, il doit se passer des choses importantes. Toutes ces conditions sont réunies dans *Une femme douce*, vous pouvez vérifier ! Ce ne sont pas mes lubies ou mes inventions. Avant même que je naisse, nos géants du cinéma avaient déjà élaboré ce que doit être la partition d'un film, et je m'y conforme. Il est de toute façon très difficile d'inventer quelque chose de réellement nouveau dans le langage cinématographique.

Si on arrive encore à faire des choses comme ce film aujourd'hui, c'est parce que nous sommes des petits crickets sur l'épaule de géants...

Dans sa dernière partie, le récit semble bifurquer, changer de registre, puis il ramène l'héroïne à son point de départ, avant de cruellement s'accomplir.

Au moment de l'écriture, j'avais un problème avec la conclusion. Plus exactement, je croyais que je ne savais pas comment finir mais, en fait, j'avais une idée que je

n'osais pas formuler. Et puis je me suis lancé... Cela a donné la grande scène presque finale, cette espèce de banquet officiel grotesque qui est en fait un rêve de l'héroïne et que je considère comme un film dans le film.

Ce petit coup de force, pourtant, ne suffisait pas à conclure. C'était un contrepoint nécessaire mais il ne donnait pas son point final au film. J'ai pour ma part une définition idéale de ce que doit être une fin : il lui faut un goût d'attendu inattendu. C'est comme lorsque quelque chose se produit dans un livre, un film, ou dans la vie et que vous vous dites : « *Je ne m'y attendais pas* »... Puis, en y repensant plus tard, vous vous faites la réflexion: « *Ah oui, en fait il était normal que ça finisse ainsi* ». C'est donc la toute fin, la vraie dernière scène finale qui fait littéralement le film, lui donne sa catharsis.

Auparavant, il y aura aussi eu comme une première fin, à 1h40 du film, lorsque le personnage comprend, et nous aussi, que tout ce qu'elle a entrepris ne mènera à rien, qu'elle pourrait aussi bien se taper infiniment la tête contre les murs : c'est le moment où elle quitte les défenseurs des droits de l'homme, qui ne peuvent rien pour elle et, pire, représentent peut-être une menace.

Puis il y aura eu la séquence de farce théâtrale, ce banquet rêvé. Et enfin se produit la culmination émotionnelle du viol. J'aurais pu m'arrêter là mais on aurait pu penser que c'était juste une manière d'enfoncer le clou à propos de ce monde, de cet endroit, de cette vie atroce et cruelle et ce ne serait pas allé plus loin. Moi, je voulais aller plus loin. Je voulais enclencher l'idée d'un cycle. Qu'y a t'il de pire que l'enfer du viol ? Il y a la répétition infinie de l'enfer du viol, être violé toute sa vie.

Lorsque le récit bascule vers le rêve, le style change radicalement lui aussi.

Dans mon esprit, la grande scène de banquet est un film dans le film, où je peux donc me permettre de changer totalement de stylistique. Je peux attirer l'attention sur l'humour, le grotesque, la distance et l'ironie, qui sont un reflexe de pure autodéfense, une protection contre la dureté de ce qui se produit. Dans un film, comme dans tout travail artistique, ce que l'on appelle les ornements ne servent pas simplement à faire joli : ils marquent aussi un territoire contre les mauvais esprits. Il faut prendre ce film comme un ornement, un trait dessiné à la craie et que l'on retrace plusieurs fois pour chasser les mauvais esprits, leur opposer une influence bénéfique. Je pense qu'il y a dans ce film quelque chose qui est vraiment susceptible de toucher l'âme des Russes : pas seulement l'intellect, mais l'âme.

Le territoire du film est à la fois concret et vaporeux: c'est la Russie mais c'est aussi un espace mental ?

Ce qui m'a poussé vers le projet de ce film, c'est cet endroit, cet espace, ce lieu, sa population, son mode de pensée, son mode de vie et son mode d'action. Un pays qui est la Russie, mais considéré comme un territoire à la fois géographique et mental.

Le tournage a eu lieu à Daugavpils, en Lettonie, une ville peuplée à 90% de Russes. On a tourné là pour des raisons logistiques : c'est un territoire européen, qui ne nécessite pas de visa spécial, mais qui porte encore les traces de son ancienne administration soviétique. Et puis il y a dans ce coin deux grandes prisons, dont

celle qui se trouve dans le film. On retrouve aussi ces pénitenciers partout en Russie, ils ressemblent à des forteresses. Ces prisons ont une apparence étrange, de château solennel et assez romantique, qui les rend plutôt attractives dans le paysage, même si, dans le même temps, elles sont repoussantes puisque nul ne peut ignorer ce qui se passe à l'intérieur. Ce sont des bâtiments de briques que Staline avait fait repeindre en blanc, sans doute pour les faire ressembler à des monastères (*pires*). Celle où on a tourné est surnommée « le cygne blanc ». Il en existe une autre appelée « le cygne noir »...

Je pars toujours du plus large pour me concentrer vers le plus fin, la pointe de l'aiguille. Faire du cinéma consiste à partir d'une idée pour obtenir un résultat concret avec des gens, des acteurs, des lieux, des décors. Et il est très important de coller à l'idée première pour arriver à faire les choses convenablement une fois que l'on est confronté à la réalité d'un tournage.

Lorsque je revois le film, il y a une chose qui ne cesse de me stupéfier : l'harmonie du cauchemar. On assiste à cette situation terrible, on voit se succéder toutes ces circonstances abominables, mais elles se produisent dans une sorte de cohérence très harmonieuse : tout cela semble vivre dans un parfait équilibre. Même notre héroïne, qui n'a rien d'un Hamlet venant protester contre tout ce qu'elle voit, fait elle aussi partie de cet ensemble harmonieux. C'est pour ça qu'en Russie l'idée de progrès telle qu'on la connaît en Europe n'existe pas, les choses sont davantage vécues comme un cycle, une spirale infinie.

Les procès staliniens des années 20 n'ont jamais été sérieusement étudiés. Tous les innocents torturés pour leurs aveux savaient qu'ils allaient être fusillés, ils criaient « *Gloire à Staline !* » en mourant, ils acceptaient in fine de jouer le jeu et de « reconnaître » une trahison. C'est une psyché très particulière et qui relève uniquement de ce territoire-là. Pour donner un point de comparaison, je dirais que la psyché européenne ou française sur ce point est plus proche de celle exprimée par Robert Bresson dans *Un Condamné à mort s'est échappé* : ici, en tant que personne, vous ne faites pas partie de l'enfer dans lequel on veut vous faire sombrer. Tandis que chez nous, si : vous êtes partie prenante de l'enfer. C'est pour ça qu'il est extrêmement difficile en Russie de parler de la culpabilité précise de quelqu'un de précis : la culpabilité y est toujours collective, elle est partagée par l'ensemble de la population. Tout le monde le comprend, le sait, le sent. Et personne ne peut ni ne veut s'auto-sanctionner, -se punir soi-même.

On a souvent parlé d'un « fatalisme » de l'âme slave, qui lui fait tout endurer. Avec votre film, on a l'impression d'être passé du fatalisme au plus complet nihilisme.

Ce n'est pas du nihilisme, c'est de l'annihilation. Une totale destruction. C'est une déshumanisation intégrale qui s'est produite depuis la révolution de 1917. L'image que l'on a en Occident de la Russie vient de l'art, de la peinture, de la littérature, du cinéma. C'est une image qui appartient à un passé révolu. Les grands auteurs russes, ils sont restés dans leur passé. La culture de ce pays a véritablement commencé à décoller au XIX^e siècle, la Russie, compte tenu de ce que ses arts ont inventé, aurait pu sortir du XIX^e siècle par le haut, mais tout a été balayé et il faut oublier cette civilisation perdue. On a demandé un jour à Rachmaninov si son pays lui manquait, s'il en avait la nostalgie. Il a répondu que non. Pourquoi ? « *Parce que*

ce pays n'existe plus », a-t-il dit. Je pense qu'il y a eu au XXe siècle une période de longs adieux à cet ancien pays disloqué, et que cette cérémonie des adieux a duré jusqu'à environ la fin des années 60. Depuis, plus rien de tout cela n'existe. Économie, médecine, santé, éducation, tout ce que vous voudrez : tout est entièrement détruit. Regardez l'espérance de vie des hommes russes, qui ne cesse de se réduire et tournerait maintenant autour de 56 ans.

Dans certains domaines, le pouvoir en place aujourd'hui continue à appliquer des méthodes bolcheviques. N'oubliez pas que l'idée de terrorisme est née en Russie : accomplir un acte public en y impliquant des innocents de manière à partager la culpabilité de l'acte, c'est une idée qui ne pouvait germer que sur un territoire où la vie ne vaut rien. Une idée pareille ne peut pas naître dans n'importe quel cerveau, c'est une sorte de bourgeon intellectuel et pseudo-philosophique qui prétend : « *On ne tue pas pour notre propre bien mais pour le bien des autres* ». C'est en Russie, chez Netchaïev, qu'est née cette idée-là et c'est lui qui a porté l'idéologie du terrorisme à son point culminant. Il est très intéressant d'étudier ou d'essayer de comprendre la structure intellectuelle des gens qui aujourd'hui agissent comme ça, de savoir d'où ça vient.

Pour comprendre la Russie d'aujourd'hui, je recommande *les Possédés (les Démons)* de Dostoïevski et *les Âmes mortes* de Gogol : tous les principes à l'œuvre dans ces livres continuent d'agir et de fonctionner. Tout ce qui y est dit persiste à être vrai.

Dès lors que vous avez franchi la ligne qui sépare l'humain du non-humain, il est quasiment impossible de faire demi-tour. De ce point de vue, les Allemands ont eu de la chance, parce que les forces d'occupation les ont obligés à dénazifier la société allemande. Alors que les habitants du monde post-soviétique continuent d'exister dans cet enfer. On a cru qu'avec la perestroïka on allait voir le visage radieux de l'avenir mais non, ce sont les mêmes ! Tout cela n'a été encore qu'une illusion...

Vous films atteignent-ils leur public ? Comment êtes-vous diffusé, reconnu, en Russie ?

La dernière fois que je suis allé en Russie c'était il y a trois ans, je n'y suis plus retourné depuis que la guerre a commencé, en 2014, et je pense que ce n'est pas du tout le moment aujourd'hui d'y aller. Néanmoins, mes films y sont présentés à quelques occasions : dans des petits festivals, parfois dans des endroits un peu à la mode. En revanche, il y a un film qu'il ne vaut mieux pas prendre le risque de montrer : c'est *Maïdan*. C'est plus simple pour mon documentaire *Austerlitz*, qui devrait sortir là-bas très bientôt. Et, bien sûr, j'espère aussi pouvoir bientôt montrer *Une femme douce* au public russe.

Je sais que certains cinéastes russes sont très intéressés par mon travail. J'ai quitté ce pays en 2001 en sachant hélas dans quelle direction il allait. J'ai tout compris lorsque le parlement a été bombardé en 1993 et que les chars sont arrivés; j'ai perdu toutes mes illusions avec ce bombardement. Il y avait une idée, un mouvement en germe absolument formidables, une occasion unique, mais il n'y avait personne pour la saisir et la réaliser.

Il y a belle lurette que j'ai mis mon mouchoir sur le rêve de changer l'état des choses avec un film. Mais je continue de penser qu'une goutte tombant sur une pierre contribue à l'éroder. À partir du moment où vous arrivez à transformer une

idée en film et à le mettre sur la place publique, c'est déjà une forme de victoire politique. Si vous arrivez à formuler une histoire dans un pays ou rien n'est jamais formulé, c'est aussi une réussite.

Bien évidemment, c'est d'abord à un public russe que je m'adresse, c'est donc une tristesse, un immense chagrin que de voir la situation malheureuse où la Russie se trouve. Cette guerre entre l'Ukraine et la Russie est une chose insensée et terrible qui finira par détruire les deux pays. Dans ce cas précis, ma sympathie va vers l'Ukraine parce que c'est là où les gens se battent pour leur liberté.

Je n'échappe pas à l'angoisse classique de la réception : comment un tel film va-t-il être perçu ? Personne ne le sait et je ne cherche pas à le deviner. On imagine toujours le monde différent de ce qu'il est en réalité. Souvent, je me dis que tout ce que je vois n'est qu'un monde crayonné dont je pourrais arracher le dessin...

J'ai aussi, régulièrement, ce sentiment bizarre : l'impression de tourner des films pour des spectateurs qui sont déjà morts... Comme si j'arrivais en retard, toujours trop tard, comme si tout cela aurait dû être fait bien plus tôt. Voyez le Goulag, qui est sans doute le plus terrible des interdits. Il n'y a plus du tout de films russes sur le Goulag ; il y en a peut-être eu trois ou quatre en tout, pas plus. C'est pourtant là qu'ont été interrompus les destins de centaines, de milliers, de millions de gens. Mais c'est un tabou. C'est même le tabou suprême. Le pays tout entier est rempli de tabous qui ne sont jamais évoqués ou même décrits, et on continue d'avancer en se bandant les yeux.

Le philosophe Alexander Piatigorsky auquel on demandait si la philosophie servait à quelque chose a répondu : « *En tant que telle, non. Mais pour soi-même, elle peut vous sauver* ». Si on réfléchit bien à ça, on peut changer sa manière de fonctionner et apprendre à ouvrir des portes que plus personne ne peut refermer. Quand on commence à réfléchir il est très difficile d'arrêter. (*Rires*)... C'est pour ça qu'il est si urgent de faire des films sur des thèmes importants.

Dans un récit de Varlam Chalamov, un héros demandait à une femme très sage : « *Bon d'accord on est en enfer, mais comment on en sort ? Je ne parle pas que de moi, je parle de nous tous : comment on va se sortir de ça ?* ». Et la femme lui répond : « *Sans doute n'y a-t-il pas d'autre voie que celle du repentir* »... Voilà : nous sommes tellement loin de ce repentir-là.

Ce n'est pas du pessimisme, c'est ainsi que je regarde les choses.

Vous pratiquez le cinéma de fiction et le documentaire. Comment faites-vous le « partage des eaux » entre les deux ?

Les pauses sont très longues entre mes films de fiction et j'ai toujours envie de faire quelque chose en attendant. C'est donc souvent dans ces moments-là que s'insèrent mes documentaires, plus légers à produire. Mais fondamentalement, je ne fais aucune différence entre les deux : selon moi, même les documentaires n'ont aucun rapport avec la réalité, ils sont une reconstruction, pour ne pas dire une pure construction.

On pourrait dire les choses ainsi : la physique théorique, c'est les films de fiction ; la physique expérimentale, c'est le cinéma documentaire. Alors il doit bien exister une « physique expérimentale théorique » et c'est ce qui décrit le plus précisément mon travail. Parce que j'ai vraiment envie de continuer à pratiquer les deux. Les deux permettent de découvrir et comprendre le monde. Lorsque les caméras ont

été inventées, une des premières idées que l'on a imaginées c'était leur valeur d'instrument pour la science. La notion d'enregistrement scientifique apparaît en même temps que celle d'entertainment. Les gens ont souvent peur du mot « science » appliqué au cinéma. Il vaut mieux présenter les choses sous l'angle d'une étude. Si on dit que l'on fait de l'anthropologie, le public fuit ! Moi, pourtant, je fais de l'anthropologie visuelle et j'étudie les gens qui m'entourent. Nous pouvons tous être des sujets d'étude, que cela nous plaise ou non.

Biographie de Sergei Loznitsa

Sergei Loznitsa est né le 5 septembre 1964 à Baranovitchi, en Biélorussie (ex -URSS). Il a grandi à Kiev, en Ukraine, où il a suivi des études à l'institut Polytechnique et obtenu un diplôme d'ingénieur et de mathématicien. Il a travaillé pendant plusieurs années à l'institut de Cybernétique en tant que scientifique impliqué dans le développement et l'expertise d'un système d'intelligence artificielle. Parallèlement à son activité principale, il est traducteur de japonais en russe.

En 1991, Sergei Loznitsa entre à l'Institut National de la Cinématographie de Moscou dont il sort diplômé en 1997. Il commence ensuite à produire ses propres films au célèbre Studio de Documentaires de Saint-Pétersbourg. En 2001, il s'installe avec sa famille en Allemagne.

Depuis 1996 il a réalisé 18 films documentaires* qui ont obtenus de nombreux prix dans les festivals internationaux.

My Joy, son premier long-métrage de fiction a été présenté en 2010 au Festival de Cannes en compétition ; suivi de *Dans la brume (In the Fog)* 2012, lui aussi présenté à Cannes en Compétition Officielle et couronné par le prix FIPRESCI de la critique internationale.

En 2013, il fonde sa société de production et de distribution ATOMS & VOID pour se donner les moyens de l'indépendance.

Il navigue entre fiction et documentaire et explore sans cesse de nouvelles voies son film *Maïdan*, long-métrage documentaire dédié à la révolution en Ukraine, a été présenté en première mondiale au Festival de Cannes 2014. Son dernier documentaire, *Austerlitz* (2016), est une étude des lieux de commémoration ouverts au public sur les sites d'anciens camps de concentration allemands.

* *Sergei Loznitsa* documentariste

La Collection Documentaire des éditions Potemkine proposera, à partir du 4 juillet, deux DVD présentant dix films de Serguei Loznitsa. Parmi eux, huit films documentaires particulièrement saisissants sur le plan formel *Today We Are Going To Build A House*, *L'Attente*, *La Colonie*, *Portrait*, *Paysage*, *L'Usine*, *Artel* et *Letter*, réalisés entre 1996 et 2013, ainsi que deux films d'archives : *Revue* et *The Event* donnant à revoir des épisodes constitutifs de l'histoire de l'Union soviétique et de la Russie contemporaine, comme la propagande des années 1950-1960 et le putsch de 1991.

LISTE ARTISTIQUE

Une femme douce
La compatissante
Militante des droits de l'Homme
Visage bleu
Homme au bras dans le plâtre
Homme aux dents écartées

VASILINA MAKOVITSEVA
MARINA KLESHCHEVA
LIA AKHEDZHAKOVA
VALERIU ANDRIUTA
BORIS KAMORZIN
SERGEI KOLESOV

LISTE TECHNIQUE

Écrit et réalisé par
Produit par
Productrice exécutive
Chef opérateur
Chef décorateur
Son
Casting
Costume
Maquillage
Montage
Décor

SERGEI LOZNITSA
MARIANNE SLOT
CARINE LEBLANC
OLEG MUTU, ^{RSC}
KIRILL SHUVALOV
VLADIMIR GOLOVNITSKI
MARIA CHOUSTOVA
DOROTA ROQUEPLO
TAMARA FRID
DANIELIUS KOKANAUSKIS
JURIS ŽUKOVSKIS

Avec Vasilina Makovtseva, Marina Kleshcheva, Lia Akhedzhakova, Valeriu Andriuta, Boris Kamorzin, Sergei Kolesov scénariste et réalisateur Sergei Loznitsa productrice Marianne Slot productrice exécutive Carine Leblanc directeur de la photographie Oleg Mutu ^{rsc} chef décorateur Kirill Shuvalov chef opérateur du son Vladimir Golovnitski directrice de casting Maria Choustova créatrice de costumes Dorota Roqueplo chef maquilleuse Tamara Frid chef monteur Danielius Kokanauskis premier assistant réalisateur Marek Cydorowicz décorateur Juris Zukovskis coproducteurs Valentina Mikhaleva, Galina Sementseva, Lev Karakhan, Gunnar Dedio, Uljana Kim, Peter Warnier, Marc Van Warmerdam, Serge Lavrenyuk producteurs associés Sergei Loznitsa, Maria Choustova produit par Slot Machine en coproduction avec Arte France Cinema, GP Cinema Company, Looksfilm, Studio Uljana Kim, Wild at Art, Graniet Film, Solar Media Entertainment en association avec Wild Bunch, Haut et Court, Potemkine Films, Atoms & Void, Film Angels Studio avec le soutien de Eurimages, Aide aux Cinémas du Monde, Aide à la Coproduction Franco-allemande, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, Institut Français, Mitteldeutsche Medienförderung, Filmförderungsanstalt, Netherlands Film Fund, Netherlands Film Production Incentive, National Film Centre of Latvia, Riga Film Fund, Lithuanian Film Centre, Lithuanian National Radio and Television, le Programme Europe Créative MEDIA de l'Union Européenne ventes internationales Wild Bunch

© SLOT MACHINE SARL, ARTE FRANCE CINEMA, LOOKS FILM & TV PRODUKTIONEN GMBH, STUDIO ULJANA KIM, WILD AT ART, GRANIET FILM, 2017