

Berlinale  
 71 Internationale  
 Filmfestspiele  
 Berlin  
 Panorama

# Copilot

ein Film von Anne Zohra Berrached

A RAZOR FILM PRODUCTION IN CO-PRODUCTION WITH HAUT ET COURT, ZERO ONE FILM AND NORDEUTSCHER RUNDKUNST. ARTE FRANCE CINÉMA IN COLLABORATION WITH ARTE CO-PILOT FEATURING CANAN KIR AND ROGER AZAR WITH ÖZAY FEÇTİ, JANA JULIA ROTH, DARINA AL JOUNDI, NICOLAS CHADUI, CECI CHUH AND ZEYNEP ADA KIENAST  
 SCREENWRITER STEFANIE MISRAHI CO-WRITER ANNE ZOHRA BERRACHED AND CHRISTOPHER ADUN (BVK) EDITOR DENYS DARAHAN MUSIC EUGUENI GALPERINE, SACHA GALPERINE PRODUCTION DESIGNER JANINA SCHIMMELBAUER COSTUME DESIGNER MELINA SCAPPATURA MAKE-UP DESIGNER NICA FAAS, VANESSA SCHNEIDER HAIRING GREGOR BONSE (BVFF)  
 SOUND DESIGNER NIKLAS KAMMERTONS (BVFF), MARC FRAGSTEIN SUPERVISOR DALIBOR EDITOR SABRINA NAUMANN ORIGINAL SOUND SYLVAIN RÉMY, UVE HAUSSIG CASTING SUSANNE RITTER CASTING ASSISTANT ABILA KHOURY PRODUCTION MANAGER PETER HERMANN POSTPRODUCTION SUPERVISOR VERONA MEIER, PETRA KADER-BÖBEL ASSOCIATE PRODUCERS PIERRE SARRAF, KEVIN CHINDY  
 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 BERHARD MEIXNER, ROMAN PAUL, CHRISTIANE SOMMER A FILM BY ANNE ZOHRA BERRACHED

razor HAUT ET COURT zero one film ndr arte FFF... eurtmages medienboard Berlin-Brandenburg Film und Medien Stiftung NRW

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



## SYNOPSIS

**Au milieu des années 90, Asli rencontre Saeed. Le premier amour d'Asli change sa vie à jamais – avant d'ébranler le monde entier.**

Lorsque Asli, étudiante en sciences, rencontre le charismatique Saeed au milieu des années 90, c'est le coup de foudre. Les amoureux se marient et Asli jure de rester fidèle à Saeed et de ne jamais trahir ses secrets. Leur avenir s'annonce radieux, mais à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, Saeed prend une décision qui va non seulement briser les rêves d'Asli, mais aussi ébranler le monde entier.

Dès novembre aux cinémas

2020 Berlinale Panorama



# INTERVIEW AVEC LA RÉALISATRICE ANNE ZOHRA BERRACHED

*Quelle a été votre inspiration pour réaliser COPILOT?*

Nous vivons à une époque où de plus en plus de familles et de relations sont divisées par l'idéologie. La scénariste Stefanie Misrahi et moi-même voulions porter au grand écran une histoire d'amour marquée par la polarisation politique. Nous avons dépeint l'époque précédant le «big bang» de la polarisation politique, à savoir la fin des années 1990. Un amour fou sur fond d'un terrible événement historique

qui, par sa violence et sa puissance symbolique, a créé un vide et une énigme durables en chacun de nous.

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 point de mire est la figure tragique d'Asli, en qui, à la fin de l'histoire, quelque chose a été irrévocablement détruit – Asli qui était si proche, Asli qui ne peut s'empêcher de se demander si elle n'aurait pas pu agir différemment.

Avec les producteurs Roman Paul et Gerard Meixner, j'ai entamé un important processus de collecte de documents faisant la lumière sur les terroristes meurtriers et leurs épouses. Le matériel de recherche ainsi glané a servi de tremplin à la scénariste Stefanie Misrahi et à moi-même pour aborder le sort de deux protagonistes qui ont émergé en partie de nos recherches et en partie de nos cœurs et de nos esprits. L'examen de la vie émotionnelle de l'épouse d'un terroriste n'est pas basé sur des faits: bien que nous

ayons fait des recherches sur des tas de sources pour COPILOT, le film n'est pas simplement la narration d'une séquence historique, mais plutôt ma propre distillation d'histoires et de personnages que nous avons rencontrés en chemin.

*Canan Kir et Roger Azar, les acteurs qui interprètent Asli et Saeed, portent le récit sur une période de six ans. Dites-nous comment vous les avez trouvés.*

Dès l'écriture du scénario, il m'était difficile d'imaginer utiliser la méthode éprouvée du casting à partir d'un pool d'acteurs connus. Dans tous mes films précédents, j'avais travaillé avec des personnes non formées dans des rôles secondaires. Dans COPILOT, je voulais opposer à l'événement tragique de l'histoire mondiale vers lequel l'arc narratif tend des acteurs dont le jeu ne semble pas avoir été pratiqué et dont le visage et le comportement n'ont pas été associés au préalable par le spectateur. Pour les rôles principaux et secondaires, je voulais trouver des personnes dotées d'un grand talent d'acteur, mais dont la voix et le comportement

n'avaient pas été entraînés pour la scène, et avec lesquelles je pouvais définir et répéter leur façon d'agir devant la caméra parallèlement au développement du scénario. L'intention était de travailler avec des visages inutilisés, jusqu'aux rôles les plus mineurs, afin de parvenir à une représentation authentique et de déclencher ainsi cette instance magique chez le spectateur – il se peut que les choses se soient réellement déroulées de cette façon; Asli et Saeed ont peut-être vraiment senti et agi de cette manière.

La directrice de casting Susanne Ritter et moi-même avons organisé un processus de casting qui a duré presque un an. J'ai travaillé avec plus de cinq cents acteurs non formés et en herbe pour tous les rôles. En utilisant différents partenaires d'audition, je leur ai demandé d'improviser des situations non préparées de manière très variée, en précisant uniquement l'obstacle et le but. 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 agissent, je voulais qu'ils comprennent qui ils étaient dans la situation proposée et voir s'ils

pouvaient 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 que j'aime chez les acteurs, ce talent de se couler dans des situations, de les rendre réelles pour l'instant sans recours, sans avoir conscience ou un regard extérieur sur elle.

Et puis, Canan a quelque chose que seul Canan a – un drame existentiel qui se reflète dans ses yeux.

Mais j'ai eu des difficultés à trouver notre second rôle principal. 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 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 première performance. Mais la répétition ne fait pas partie de mon modus operandi; il n'y a pas deux prises identiques. Roger a cependant créé des prises 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.

Il était clair pour moi que nous avions découvert un talent, mais pour 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 un talent d'acteur, il a aussi l'intelligence d'absorber la langue.



*Comment avez-vous préparé le tournage ?*

Canan Kir, Roger Azar et moi avons commencé les répétitions d'improvisation un an avant le tournage. Dans un premier temps, je me suis attaché à préparer le terrain et à instaurer un climat de confiance entre les acteurs et moi-même. Nous nous retrouvions tous les week-ends dans mon salon pour nous entraîner à jouer un couple: deux personnes qui tombent amoureuses, un couple en couple, un couple qui a des problèmes...

La deuxième étape, avant même que les acteurs n'aient lu le scénario, consistait à répéter en impro des situations tirées du scénario: ici, 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. Le scénario s'en est trouvé modifié. Dans certains cas, des scènes entières ont été réécrites en termes de séquence et de dialogue. En fait, le scénario a été créé par une interaction entre les sensibilités naturelles et les improvisations des acteurs.

Après environ six mois de pur travail d'improvisation, Canan et Roger ont lu le scénario pour la première fois. Nous avons immédiatement commencé une analyse de groupe du scénario, au cours de laquelle le scénariste, le coach d'acteurs et l'un ou l'autre des protagonistes se sont assis ensemble pendant une semaine et ont analysé le livre du point de vue de leur personnage respectif. Nous avons ensuite modifié une nouvelle fois certaines scènes du scénario, et j'ai pu me rendre sur le plateau avec une idée claire, approuvée conjointement, qui

excluait pratiquement toute discussion, question ou ambiguïté pendant le tournage.

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

Je ne suis pas intéressé par le fait que les acteurs s'observent de l'extérieur pendant qu'ils jouent : ils s'observent, s'évaluent et finalement font semblant. Le jeu qui s'ensuit est souvent irréfléchi et peu mis en scène – ni le réalisateur ni les acteurs n'ont généralement le temps de faire autre chose. Les joueurs doivent avoir la possibilité de laisser leur jeu venir de l'intérieur afin d'atteindre l'authenticité et un jeu qui n'apparaisse pas comme irréel et théâtral.

Le plateau de tournage, sa nature surpeuplée, la technologie et la caméra, sont fondamentalement hostiles à un bon jeu d'acteur. J'essaie d'anticiper cela, de créer des conditions dans lesquelles les acteurs peuvent se déployer et créer de la vraisemblance. À cette fin, mon équipe créative (caméra, décors, costumes, maquillage) et moi-même avons élaboré un *modus operandi* qui donne la priorité aux acteurs. Tout au long de la préparation et du tournage, tous les départements tentent de servir ce principe. 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 sur 360 degrés. Certains meubles et armoires étaient inclus et pouvaient être utilisés par les acteurs. Les lieux où les personnages vivent ou passent du temps sont appropriés par

l'acteur au préalable. Canan a fait le lit dans l'appartement d'Asli, fait la vaisselle et 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 du jeu authentique, ce sont les acteurs eux-mêmes: leur insécurité intérieure et leur plan, leurs idées préconçues sur une scène qu'ils débitent sans être entrés dans le moment. D'après mon expérience, les acteurs réalisent de bonnes performances en oubliant paradoxalement tout ce qu'ils ont appris devant le miroir pendant les répétitions et qui est entré dans leur subconscient, et en revivant l'instant. C'est précisément ce que nous avons offert aux acteurs lors des répétitions. Nous les avons rendus capables, en entendant le mot «Action», de vivre réellement l'instant, de le sentir et de le faire vivre. C'est pourquoi je n'ai pas répété pendant, ni même pendant un mois avant le tournage. Les répétitions de blocage, elles aussi, ont toujours été courtes. 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 par leur jeu. Je suis satisfait lorsque je regarde mon écran et que je considère que ce que je vois est réel. Nous avons tous trouvé que le processus de tournage de cinq mois sur trois continents était épuisant. Un lien s'est formé entre Canan, Roger et moi au cours de la période de répétition anormalement longue d'un an, qui nous a permis de surmonter le stress et les tensions d'un long tournage. Le fait que je voulais tirer le meilleur d'eux avait laissé



des traces et il n'était pas rare que je reste sans voix devant leur jeu. Je suis conscient 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 surpris, ne jamais voir deux fois la même séquence d'événements. Le dévouement magistral dont Canan et Roger ont fait preuve pour ce film force mon respect absolu!

*Comment avez-vous élaboré la conception artistique des costumes et le langage visuel du film?*

COPILOT commence par un amour jeune, épanoui et naïf. L'insouciance sans entrave d'une jeune vingtaine d'années devrait être palpable dans la palette de couleurs et les lieux. Des tons pastel, peut-être même dans le sens de lunettes roses, et cette atmosphère ex-RDA qui était encore si tangible dans les années 90. Le

début du film, le manège comme symbole de ce qui va suivre: un monde presque féérique, rustique, une Allemagne de bord de mer où se rencontrent un Turc allemand et un Libanais. Nous commençons le film jeune et lumineux, avec une palette réduite et peu de motifs, et le terminons avec des couleurs plus sombres, plus rassasiées et des motifs agités à l'écran.

Il était important pour moi de ne pas glorifier ou célébrer les années 90, l'époque à laquelle notre récit commence, à travers les décors et les costumes (comme c'est si souvent le cas dans les films historiques). Je ne voulais pas noyer les deux personnages principaux et leur type de conflit dans des arrière-plans envahissants, ni laisser le décor détourner l'attention de ce point central. Notre film n'était cependant pas censé adopter une approche purement réaliste, mais plutôt captiver le spectateur par des moyens subtils et imperceptibles, de la même manière qu'Asli est enchantée par Saeed. Contrairement à mes autres films, il était important pour moi de contrôler fermement l'aspect 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, de la décoratrice Janina Schimmelbauer, de la costumière Melina Scappatura et de moi-même. Mon équipe créative et moi-même avons regardé des films ensemble, rassemblé des photos et finalement créé une palette de couleurs et de formes pour les costumes, les décors et l'éclairage. Les préceptes que nous avons établis ont été strictement respectés et ont déterminé le look du film. Nous avons tourné des répétitions avec Canan et Roger 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 90 viennent de redevenir à la mode et sont fréquemment 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 donc conçu son propre look années 90, très discret, pour les costumes.

Nous avons déterminé les lieux et les caractéristiques matérielles des lieux. 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 enfant 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 dans deux mondes. Ayant été l'enfant 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. Mon père 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 sphère culturelle islamique, sur leur interaction les uns avec les autres et sur la manière dont leurs sentiments s'expriment.

Asli et Saeed se sentent à la fois étrangers et chez eux en Allemagne. 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. Souvent, ce n'est pas tant la religion que la tradition qui est pratiquée par les conservateurs. 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 sa religion. Je n'ai pas voulu aborder ce sujet explicitement, mais j'ai préféré l'inclure comme un aspect accessoire.

Saeed est issu d'une famille très libérale. Se sentant étranger en arrivant en Allemagne, il trouve un sentiment de familiarité dans une religion vers laquelle il se tourne 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. La façon dont Asli repousse les questions, supprime les sentiments et les besoins qui pourraient mettre à mal les relations sociales, comme celles de la famille ou du partenariat, peut sembler inhabituelle en termes occidentaux, mais elle est largement considérée comme polie dans la culture arabe et turque.

C'est quelque chose que je connais très bien de chez moi. Souvent, ce n'est pas la vérité qui compte, ce qui est important c'est que les relations personnelles soient préservées. Les relations telles que le mariage ou la famille ne doivent pas être mises en danger ou endommagées et ont parfois une valeur plus élevée que les besoins réels de chacun.

Les sentiments tels que la tristesse, la joie et la colère, en revanche, se manifestent directement, bruyamment et immédiatement. C'est pourquoi j'ai voulu que mon film comporte beaucoup de paroles, de cris et de pleurs, alors que les besoins ne sont abordés qu'avec parcimonie. J'ai écrit et

mis en scène 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 moi-même. Nous sommes témoins d'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 avec la question de 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.

*Enfin, 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 va pas plus loin qu'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 qu'elle est.



C'est un personnage dont les actions sont passives. La passivité d'un personnage principal est un obstacle à l'écriture d'un scénario. C'était un défi pour Canan Kir, la scénariste Stefanie Misrahi et moi-même de dépeindre les mécanismes de répression sans la dépeindre comme ignorante ou naïve. Nous avons doté Asli 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 a choisi pour elle-même. 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 sa relation avec sa mère, elle poursuit secrètement ses objectifs derrière son dos. Asli n'a jamais appris à résister à la domination.

Pour moi, c'est le film d'une femme qui saisit, mais trop tard, qu'elle aurait pu agir de manière plus émancipée. J'espère que le film réussira à déclencher chez les spectateurs l'envie de secouer 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 un point sur lequel elle reviendra 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 la question de la complicité qui résonnera toujours dans Asli.

Je veux faire des films qui ne se terminent pas par des réponses, mais

qui envoient leurs spectateurs avec des questions, des questions qui ne sont pas faciles et auxquelles chacun répondra différemment pour lui-même. COPILOTS 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 n'a agi qu'en fonction de tout ce qu'elle a appris?

*Même si son histoire se déroule dans les années 1990, Asli semble être, dans un certain sens métaphorique, un symbole de notre vie européenne actuelle: Des Européens 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 est possible que si Asli 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 citoyen compétent. Est-ce celui qui fait confiance à ceux qui sont au pouvoir pour savoir ce qu'ils font, ou plutôt celle qui tente toujours d'obtenir suffisamment de connaissances pour remplir la fonction même de citoyen démocratique? L'histoire des Européens est une histoire dans laquelle les lignées ont décidé qui devait ou ne devait pas être un dirigeant. La démocratie n'est pas encore vieille, tout comme Asli est très jeune et vient seulement d'émerger du nid d'une mère intrusive.

Peut-être qu'à l'instar d'Asli, les citoyens 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 d'où l'on n'a plus de vue d'ensemble, mais le quid pro quo d'une paix apparente, reviendra toujours nous mordre.

À un moment donné, la radicalisation aura tellement progressé qu'il sera difficile de ramener les gens. Asli le sent lorsque Said revient de 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 égoïstes ou nées de l'amour de son mari. On considère et reconsidère si on peut continuer à avoir de la sympathie

pour elle ou si ses intentions ont établi sa culpabilité. 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 Européens 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 nous réveillons pas d'un sommeil à cet égard; c'est bien plus que nous avons consciemment refaçonné notre propre culpabilité dans le dénigrement, voire la destruction des autres, afin de nous enrichir. Le pouvoir est le facteur clé ici.

Dès le début, Asli n'a pas de pouvoir tangible qu'elle entend maintenir et accroître. La valeur qu'elle tire de son aveuglement aux faits se situe au niveau émotionnel. Elle ne fait pas consciemment du 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 plus tard 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, maintenant, nous ne pouvons plus nous reposer sur la notion d'action inconsciente. Lorsque des gens se noient en Méditerranée, ils le font sous notre regard attentif. Lorsque des compagnies minières en Afrique exploitent des enfants 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 ouverte la question de savoir si Asli réprime ou agit inconsciemment.

# COMMENTAIRE DU CHRISTOPHER AOUN, DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY

Mon approche visuelle sur *COPILOT* consistait à créer un film qui ressemble au souvenir subjectif de la relation de cinq ans d'Asli. La caméra est intime, réaliste, mais se permet de rompre avec le réalisme en intercalant des éléments poétiques. Pour mettre en images les sentiments et les conflits intérieurs d'Asli, nous sortons du style du film et nous 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-il en garde. Et à la fin du film, elle doit se regarder et regarder son reflet dans les yeux et se demander si elle aurait pu faire quelque chose de différent.

Avec Melina Scappatura (costumes) et Janina Schimmelbauer (design de production), Anne Zohra et moi avons décidé de ne pas mettre l'accent sur les années 90 afin de donner au film un aspect intemporel et de mettre davantage l'accent sur les émotions des

personnages. Les souvenirs sont subjectifs, pas nostalgiques ou historiques, et changent en fonction des habitudes de visionnage des générations successives. Le langage visuel du film ne cherche donc pas à recréer le «look des années 90», mais plutôt à interpréter cette décennie de manière émotionnelle. Ce look ne change pas non plus au cours des cinq années racontées; il reste le point de vue subjectif d'une femme qui se souvient de moments et voit tous ces souvenirs comme un seul et même fil conducteur.

Pour la réalisatrice Anne Zohra Berrached, il était particulièrement important de donner aux acteurs la plus grande liberté possible sur le plateau et de créer un espace et un 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 proprement dit, nous avons opté pour la lumière naturelle, qui pouvait toutefois se déplacer et être exagérée dans son intensité et sa gamme de couleurs à certains moments, comme un miroir des états intérieurs des personnages. Le choix des couleurs met ici l'accent sur les émotions des personnages. Par exemple, la décision de faire déménager Asli dans un quartier chaud où la maison d'en face projette une lumière clignotante et éblouissante dans sa chambre, donnant 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 répétition multiple du motif de la plage, qui reflète l'état émotionnel d'Asli et l'état de sa relation. La plage romantique avec ses quelques couleurs d'été où les personnages principaux se rencontrent apparaît à nouveau dans un hiver froid et inconfortable lorsque la relation est plus avancée, et encore plus tard comme un symbole de 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. L'acuité particulière de la caméra a été le point de départ d'un traitement numérique de l'image avec le coloriste Dirk Meier qui visait à offrir une qualité d'image présentant 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. Après avoir obtenu son diplôme en éducation sociale, elle a travaillé comme pédagogue de théâtre à Londres pendant deux ans. Elle a terminé ses études de cinéma à la Filmakademie Baden-Württemberg. Son court métrage documentaire HEILIGE & HURE (2010) a participé à plus de 80 festivals de cinéma dans le monde entier. Son premier long métrage TWO MOTHERS (2013) a remporté le prix Dialogue en perspective à la Berlinale. 24 WEEKS, le deuxième long métrage d'Anne, a été présenté en compétition à la Berlinale en 2016 et a reçu le prix du film allemand en argent.

## 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 Berrached

### 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](http://www.firsthandfilms.ch)