

Un film de **Dani Rosenberg**



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE
2020

LA MORT DU CINÉMA *et de* MON PÈRE AUSSI



MAREK ROZENBAUM RONI KUBAN NATAN ROSENBERG INA ROSENBERG
NOA KOLER SABINA ROSENBERG RUTH FARHI

Réalisé par **Dani Rosenberg** Écrit par **Dani Rosenberg, Itay Kohay**
Produit par **Stav Meron, Dani Rosenberg, Carol Polakoff** Co-Producteur **Edgard Tenenbaum**
Avec la participation de **Films Boutique** Image **David Stragmeister** Montage **Nili Feller, Guy Nemesh**
Musique **Yuval Semo** Casting **Maya Kessel** Décors **Vera Grinblat** Costumes **Rachel Ben Dahan**
Maquillage **Ziv Katanov** Mixage **Zohar Cheppa** Design sonore **Neal Gibbs** Étalonnage **Yoav Raz**
Consultant scénario **Nadav Lapid**

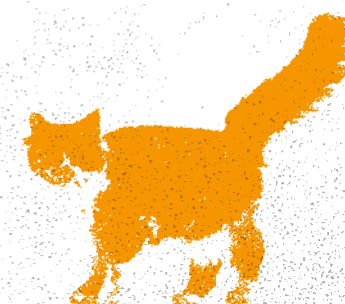
PARDES films



FILMS Boutique

tu vas voir

Nour films



Un film de **Dani Rosenberg**

LA MORT DU CINÉMA *et de* MON PÈRE AUSSI

AU CINÉMA LE 4 AOÛT

Fiction - 2020 – Israël / France - VOSTF - Dolby 5.1 - 1.85 - 1h42

Matériel de presse téléchargeable sur www.nourfilms.com

**DISTRIBUTION
NOUR FILMS**

01 47 00 96 62
contact@nourfilms.com

RELATIONS PRESSE

Monica Donati
06 23 85 06 18 / 01 43 07 55 22
monica.donati@mk2.com

Nour
films

[f/nourfilmscinema](https://www.facebook.com/nourfilmscinema) [nourfilms](https://www.instagram.com/nourfilms) [nour_films](https://www.youtube.com/channel/UCnourfilms) [nourfilms.com](http://www.nourfilms.com)

SYNOPSIS

Asaf, jeune réalisateur, offre à son père Yoel un rôle dans son prochain film. Quand Yoel tombe malade, Asaf met tout en place pour poursuivre le tournage. Dans une tentative de figer le temps, il partage avec son père son amour du cinéma pour affronter la vie, et la mort aussi.



ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

DANI ROSENBERG

Comment avez-vous découvert le cinéma et quel était votre parcours avant de tourner *La mort du cinéma et de mon père aussi* ?

Je me demande toujours comment plusieurs étapes dans une vie finissent par tracer une route. Dans mon enfance, j'avais chez moi deux films en cassette VHS que je n'arrêtais pas de visionner, je dirais, des centaines de fois : *Le parrain* et *Retour vers le Futur* – le dernier étant mon préféré. C'est à cette époque que j'ai écrit mon premier scénario, *Retour vers le Futur 4*. L'intrigue se déroulait en l'an 0 : Marty y prenait la place de Jésus dans ses prêches, et quand il retournait en 1987, il s'avérait que son visage était celui du crucifié de la sculpture que ses parents chérissaient. Je pense que mon amour profond du cinéma se cristallise à cet âge, et aussi l'idée d'un voyage dans le temps, d'une machine à explorer le temps. Sous une forme plus métaphorique encore, ce « Retour vers le Passé » allait se révéler dans mon futur travail de cinéaste, avec *La mort du cinéma et de mon père aussi*.

Après mon service militaire, j'ai étudié le cinéma à l'école Sam Spiegel de Jérusalem (2002-2006), où j'ai réalisé des courts-métrages sélectionnés à Cannes et à Berlin. Après mes études, j'ai fait un moyen-métrage, *La maison de mon père* (2008), un film surréaliste tourné en Yiddish, ainsi qu'un documentaire, *Susya* (2011), sur un village palestinien dont les habitants sont expulsés par les autorités israéliennes. Enfin, pour tromper l'attente du financement de mon premier long-métrage, j'ai tourné deux séries pour la télévision, puis un documentaire, *Uri Zohar* – *Le Retour* (2018), sur une figure mythique de l'histoire du cinéma israélien.

Comment est né le projet de *La mort du cinéma et de mon père aussi* ?

Durant mon adolescence, j'ai tourné des courts-métrages avec une simple caméra vidéo. Mon père, un cinéphile sans emploi à l'époque, passait son temps à regarder à la maison des films enregistrés sur des cassettes VHS. C'est ainsi qu'il est devenu l'acteur principal de mes films, mais encore le producteur, le chauffeur et même le chef cuisinier sur mes tournages. En fait, notre seul moyen de communication à l'époque s'incarnait à tous les niveaux dans le cinéma. Quand on lui a découvert un cancer des poumons, j'ai écrit pour lui un scénario, un récit de voyage tragi-comique, où il luttait pour sauver notre famille d'une attaque imminente de missiles.

Mon père, qui était déjà très atteint par la maladie, a participé à l'écriture, ce qui constituait pour lui une échappatoire. C'est à ce moment-là que j'ai acheté une caméra professionnelle, engagé une petite équipe de techniciens, et commencé à tourner avec mon père et d'autres membres de la famille (ma mère, ma grand-mère et son aide-soignante) qui jouaient leur propre rôle. Après deux jours de tournage, dans la nuit-même où la scène de la fuite a été tournée, mon père m'a révélé à quel point il souffrait. Le lendemain, j'ai arrêté le tournage net, et mon père est décédé quelques mois plus tard.

Je dois dire que, contrairement à moi, mon père a accepté l'idée de sa mort en s'opposant fermement à mes tentatives de garder des traces exhaustives – les images de sa vie et de son déclin – d'où le conflit qui ouvre le film. Avec ses dernières volontés de ne pas laisser de sépulture et de demander que ses cendres soient dispersées dans la mer, il pensait avoir gagné contre moi : il s'est trompé, je l'espère... Quelques mois après sa mort, j'ai commencé à chercher un acteur pour le remplacer afin de continuer le film sans lui, mais cependant pour lui, en gardant ainsi vivant sur la pellicule.

Pourquoi vous avez décidé finalement d'intégrer la fiction dans ce cadre documentaire ?

J'ai finalisé l'écriture du scénario à partir d'événements réels auxquels j'ai assisté, et d'événements imaginaires auxquels j'aurai voulu assister – et, notamment, à partir de situations imaginées telles que j'aurais voulu qu'elles se produisent dans la réalité, des moments de catharsis surtout, situations impossibles dans la vie à cause du caractère de mon père. Et peut-être en effet, ce genre de catharsis est-il uniquement possible sur un écran du cinéma. Mais dans les derniers moments de la préparation du film, j'ai eu le sentiment que je tournais un peu en rond, qu'en dépit de mes efforts à travailler l'aspect fictionnel du film, quelque chose d'essentiel manquait,

un cœur autour duquel tout devait s'organiser, comme un espace émotionnel qu'il fallait combler. C'est à ce moment précis que j'ai décidé de revenir aux matériaux documentaires tournés durant l'agonie de mon père. Et c'était effectivement « la bobine manquante » de mon film, comme une évidence, et à partir de là, tout est devenu plus clair.

Et comment cette rencontre entre fiction et documentaire a-t-elle déterminé les autres aspects du film ?

Cette rencontre fut décisive à tous les niveaux. Elle a créé une tension entre le fil narratif – les scènes fictionnelles, plus linéaires et dynamiques, où mon père tente de sauver les siens en organisant leur fuite – et les scènes documentaires centrées sur le quotidien de la famille, qui sont plus lentes, plus statiques, et où l'on sent davantage le temps qui s'écoule. C'est une tension entre le pathos, noble, de la fiction et la banalité implacable du quotidien – une tension entre la possibilité d'un mort héroïque au cinéma et la grisaille cruelle qui entoure la mort dans la vie réelle. C'est une mort qui refuse l'idée de la mort, mais devra pourtant s'incliner devant elle, vaincue d'avance. Dans mon film, c'est donc aussi la confrontation entre le tragique et le comique : le père et son fils partent à l'aventure dans une nuit fictive en essayant de fuir la catastrophe des missiles iraniens, mais on comprend vite que ce qu'ils fuient réellement, c'est une autre catastrophe, bien plus réelle – la mort annoncée de mon père.

Le film est constitué de matériaux extrêmement hétérogènes allant de bribes de documentaire à des bribes de fiction, en passant par un récit réflexif restituant le tournage du film lui-même – ainsi que par des extraits de courts-métrages que vous aviez tournés à l'adolescence avec votre père comme acteur – et enfin par des images de votre cérémonie de mariage. Comment un tissu narratif cohérent a-t-il finalement pu émerger lors du processus de montage ?

Au début, ma monteuse Nili Feller et moi, avons travaillé d'une manière très structurée et logique, en élaborant un plan scrupuleux de l'intrigue, et de l'enchaînement des séquences et des plans. Nous avons collé sur les murs de la salle de montage des fiches afin de créer une ligne claire entre les différents moments-clés du film. Mais quelque chose ne fonctionnait pas. C'était un peu trop fade, il n'y avait plus de flamme intérieure.

Nous avons donc rapidement changé d'approche en essayant, cette fois, d'élaborer le montage à partir d'enchaînement rythmiques et musicaux, une approche plus intuitive donc qui favorisait aussi un rapprochement plus émotionnel et sensuel entre les plans. D'une façon systématique, nous avons essayé de nouvelles combinaisons et travaillé comme des jongleurs qui s'efforcent de garder leurs balles suspendues en l'air.

Une scène documentaire très dure où vous vous confrontez à votre père – qui vous demande instamment d'arrêter de le filmer – sert d'amorce à *La mort du cinéma et de mon père aussi*. Pourquoi avez-vous choisi de commencer votre film de manière aussi frontale ?

C'était une décision très difficile. J'avoue que j'ai toujours beaucoup de mal avec cette scène, mais elle représente à la fois mon engagement vis-à-vis du spectateur et la « dette » que mon père évoque plus loin dans le film, la dette que j'avais contractée malgré tout à son égard. Mon père m'avait dit avant de mourir qu'il ne me laissait aucune dette, aucun poids à porter sur les épaules. Mais j'ai considéré, moi, que j'avais une dette envers lui : la nécessité de lui prouver que les images tournées de lui avaient de la valeur et qu'elles n'allaient pas disparaître de la carte-mémoire de la caméra digitale, pas plus que, lui, n'allait disparaître de ma mémoire, ni de celle de notre famille, ni de celle du public – que tout cela avait un sens depuis le départ.

Ce prologue décapant est en quelque sorte ma « note d'intention », mon « argument ». Il rend tangible ma volonté de préserver le temps comme on croit en l'éternité, de suspendre le temps à travers la caméra, un peu comme Shéhérazade qui est contrainte de raconter des histoires pour



garder la vie sauve. C'est la même croyance que j'avais enfant en la machine « à explorer le temps » – ou « à suspendre le temps ». Mais cette machine à suspendre le temps, et ce jeu aux dépens du temps, ont un prix. Il me semble que mon père, comme les personnages de mon film, ne trouveront jamais tout à fait le repos en restant ainsi assignés à l'espace-temps flottant que j'ai aménagé pour eux : on peut s'approcher de la mémoire, mais on ne peut pas l'immobiliser. Ils continueront à marcher dans l'obscurité qui nous est tous promise...

Par ailleurs, cette scène concentre toutes les questions qui seront abordées ultérieurement dans le film : la vie face au cinéma, c'est à dire les devoirs du metteur en scène non seulement en tant que fils, mais aussi en tant que mari et futur père, confronté à ses ambitions de cinéaste... Les dilemmes que vous évoquez, j'ai seulement commencé à en prendre conscience au moment du montage. Pendant le tournage, j'avais l'impression que ce film était l'unique moyen de me rapprocher de mon père. Mais il est tout à fait normal que les conflits majeurs, entre création et famille, trajectoire de l'individu et trajectoire du couple, existent dans le film, comme ils existaient alors dans ma vie, et m'accompagnent toujours aujourd'hui. Disons que je voulais à tout prix éviter une représentation théorique des questions éthiques. J'ai ainsi tenté de refléter d'une manière personnelle et herméneutique ce conflit éternel entre la vie et la création.

La vie de famille est présentée dans le film comme une cocotte-minute qui risque à tout moment d'imploser, mais en plus, vous avez ajouté une toile de fond politique sous forme d'une menace de guerre imminente avec l'Iran. Pourquoi ?

En Israël, la vie privée et la vie publique, la sphère intime et la sphère politique, se mélangent sans cesse. Il s'agit d'un conflit, d'un empiètement qui se manifeste dans chaque foyer et qui, concrètement, détermine chaque décision prise par n'importe quel citoyen. Bien entendu, cette sensation de cocotte-minute est ressentie en Israël, mais doit également être éprouvée par tout individu qui vit avec la violence et la mort comme épées de Damoclès. Benjamin Netanyahu a su jouer sur ces angoisses viscérales pour arriver à se maintenir au pouvoir. *La mort du cinéma et de mon père aussi* a d'ailleurs été tourné pendant la campagne électorale de 2019, qui s'est soldée, bien évidemment, par la victoire de Netanyahu. « C'est soit Bibi qui part, soit moi », avait alors coutume de dire mon père. Malheureusement, c'est papa qui est parti, et Netanyahu est encore là deux ans plus tard !

La tentative imaginaire d'Assaf et de Yoel d'assassiner « Bibi » est donc comme une révolte désespérée, et vouée d'avance à l'échec. Elle matérialise la triste impuissance de la gauche israélienne depuis une décennie. Mais, dans un sens plus large, l'errance de la famille, qui tente de fuir les missiles iraniens, peut se rattacher au destin du peuple juif, et de son interminable errance à travers la diaspora, depuis que le patriarche Abraham a reçu le commandement de Dieu : « Leck Lekha » (« Va et suis ton destin »). C'est une forme d'angoisse innée que chaque Juif porte en lui, et dont la menace iranienne ne représente que l'un des avatars contemporains.

Les acteurs du film sont des acteurs professionnels et non professionnels qui viennent d'horizons différents : des acteurs professionnels, et des personnalités du monde du cinéma et du média (le producteur Marek Rozenbaum dans le rôle du père, et l'homme de télévision Roni Kuban dans celui du fils), mais aussi des membres de votre famille (notamment votre mère qui joue son propre rôle). Comment avez-vous travaillé avec les acteurs pour obtenir cette qualité de jeu si uniforme et si convaincante ?

Ce décalage entre acteurs professionnels et non professionnels m'a beaucoup intéressé, et je souhaitais qu'il imprègne le film. Je voulais créer une confrontation entre les « vrais acteurs », dont j'ai essayé d'accentuer la « performance » – l'aspect fictif du jeu – et les « non acteurs » qui ont amené avec eux leur « être » et leur propre vécu.

Ainsi, durant les répétitions, et même sur le tournage, les « vrais acteurs » avaient tendance à dialoguer non pas avec leurs partenaires de jeu, mais avec les personnes réelles de leur quotidien : Marek Rozenbaum dialoguait avec ses propres enfants tandis que Roni Kuban parlait à son père défunt. Ma propre mère, quant à elle, qui créait le lien entre la fiction et la réalité, me parlait à moi, son propre fils, le metteur en scène du film.

L'intégration de ces « personas », de leurs angoisses, de leurs espoirs aussi, dans un cadre fictif, m'a beaucoup stimulé, et j'ai essayé d'atteindre une forme d'équilibre entre la dimension fictionnelle de la réalité et les aspects réels de l'imaginaire.

Le cinéma néoréaliste italien est évoqué dans *La mort du cinéma et de mon père* aussi à plusieurs reprises. Quelle était l'influence de ce courant sur votre film ?

L'héritage du néoréalisme, et la notion du réalisme en général, m'ont influencé pratiquement dans tous les domaines, en commençant par le titre du film, en passant par le choix des acteurs, et jusqu'aux décisions techniques qui concernent les choix des focales pour la caméra. Mais, si l'on se réfère à la fameuse idée de Bazin qui voyait le cinéma comme « une fenêtre ouverte sur le monde », je voulais non seulement filmer à travers la fenêtre, mais également filmer la fenêtre elle-même, ainsi que le mur qui l'entoure. C'est-à-dire que mon film est aussi une méditation sur le cinéma lui-même, et son ancrage dans la réalité.

Quelle est la situation actuelle du cinéma israélien. De qui vous sentez-vous proche dans cette cinématographie ?

Le cinéma israélien est très divers aujourd'hui. Par opposition au passé, il est difficile d'y repérer un courant, une tendance, sûrement pas un style dominant. À mes yeux, il ne s'agit pas d'une « Nouvelle vague » comme certains la définissent trop hâtivement. Je me sens très en phase avec Nadav Lapid, un ami et collaborateur très proche, qui était aussi consultant sur mon scénario. Son langage cinématographique radical et innovant ne cesse de m'interpeler, de me questionner et de m'inspirer.

En y réfléchissant bien, je dirais qu'on peut diviser le cinéma israélien, et peut-être le pays lui-même, en deux camps : ceux qui veulent changer la réalité, qui se battent pour résister aux dictats du conformisme, et ceux qui souhaitent que rien ne bouge. Cette division se remarque aussi bien dans les thèmes des films, que dans leur langage cinématographique. Évidemment je me sens proche du camp des dissidents...

Vous avez un nouveau projet ?

Cette année, je m'apprête à tourner mon second long-métrage de fiction, *Le soldat disparu*. L'histoire est celle d'une jeune recrue qui déserte l'armée et qui, en rentrant chez lui, se rend compte que tout le monde le croit kidnappé par les forces ennemies. Il envisage alors de renoncer à son identité, et de disparaître à jamais, en tournant le dos à sa vie et à tous les gens qu'il connaissait auparavant.

Entretien réalisé par Ariel Schweitzer, mai 2021.



BIOGRAPHIES

DANI ROSENBERG

Dani Rosenberg a fait ses études à l'École de Cinéma Sam Spiegel de Jérusalem. Ses courts-métrages ont reçu de multiples prix et ont été sélectionnés dans de nombreux festivals, y compris à la Cinéfondation de Cannes, en compétition courts-métrages à la Berlinale, au Festival International du court-métrage de Clermont-Ferrand et d'Oberhausen, au FIPA de Biarritz, aux Hot Docs et au Festival International du Film Documentaire d'Amsterdam. Il a aussi créé les séries à succès *Queens* et *Milk and Honey* (qui a été adapté en Allemagne et acheté par la chaîne de télévision britannique Channel 4). Dani Rosenberg a également co-réalisé le documentaire *Zohar, le retour* et a récemment adapté *Un dieu de vengeance* pour l'un des principaux théâtres d'Israël, le théâtre Cameri de Tel-Aviv. *La mort du cinéma et de mon père aussi* est son premier long-métrage.

FILMOGRAPHIE

LA MORT DU CINEMA ET DE MON PERE AUSSI - Long-métrage

LE JOUET ROUGE - Court-métrage

DON QUICHOTTE A JERUSALEM - Court-métrage

BEIT AVI - Moyen-métrage

SUSYA (co-réalisateur) - Court-métrage

ZOHAR, LE RETOUR (co-réalisateur) - Documentaire

FENCE, PART OF THE BORDER PROJECT - Court-métrage

MILK AND HONEY - Série TV, 13 épisodes Roni Kuban (Asaf Edelstein)



RONI KUBAN (ASAF EDELSTEIN)

Né en 1979 près de Tel-Aviv, Roni Kuban a suivi des études d'écriture et scénario à l'École de Cinéma Sam Spiegel de Jérusalem. Il est également l'un des journalistes les plus renommés d'Israël, particulièrement connu pour ses interviews dans son talk-show télévisé « Un rendez-vous avec Roni Kuban » (Pgisha Im Roni Kuban). A la fois réalisateur et scénariste, ses émissions télévisées et ses documentaires ont remporté de nombreuses récompenses à l'international, parmi lesquelles des prix de l'Académie de Télévision Israélienne gagnés trois années de suite. Son apparition dans *La Mort du cinéma et de mon père aussi* est son premier grand rôle au cinéma.

MAREK ROZENBAUM (YOEL EDELSTEIN)

Marek Rozenbaum est un des plus prolifiques producteurs israéliens avec à son actif plus d'une quarantaine de fictions, de documentaires, de séries télévisées et de co-productions internationales primées et connues à l'international. Il a également réalisé les deux films *L'investigation* (2000) et *Lirkod* (2006) et a joué de nombreux rôles au cinéma et à la télévision. Marek Rozenbaum est le Président du Comité de Direction du Film et de la Télévision à l'Institut Israélien pour l'Export et Président par intérim de l'Académie de Cinéma et de Télévision Israélienne. Avant cela, Marek Rozenbaum a occupé pendant six ans le poste de Président de l'Association Israélienne des Producteurs de Films et de Télévision où il demeure membre du conseil.

INA ROSENBERG (NINA EDELSTEIN)

Née à Bucarest en 1955, Ina Rosenberg a immigré en Israël avec sa famille en 1960. Elle est la mère du réalisateur Dani Rosenberg. Ingénieur en construction civile, son rôle dans *La Mort du cinéma et de mon père aussi* est sa première apparition au cinéma.

NOA KOLER (ZOHAR EDELSTEIN)

Noa Koler est l'une des actrices les plus renommées en Israël. Elle a joué dans de nombreux films au cinéma et à la télévision, y compris dans *Srugim* et *Milk & Honey*. Elle a entre autre reçu le Prix de la Meilleure Actrice décernée par l'Académie de Télévision Israélienne pour son rôle dans *Laavor* et *Hakir* de Rama Burshtein. Elle est membre de la compagnie de théâtre Gesher depuis 2007.





LISTE ARTISTIQUE

Yoel Edelstein - **MAREK ROZENBAUM**

Asaf Edelstein - **RONI KUBAN**

Nina Edelstein - **INA ROSENBERG**

Zohar Edelstein - **NOA KOLER**

NATAN ROSENBERG

SABINA ROSENBERG

Sabina Edelstein - **RUTH FARHI**

Gideon Edelstein - **URI KLAUZNER**

ÉQUIPE DU FILM

Réalisé par **DANI ROSENBERG**

Écrit par **DANI ROSENBERG, ITAY KOHAY**

Produit par **STAV MERON, DANI ROSENBERG, CAROL POLAKOFF**

Co-Producteur **EDGARD TENEMBAUM**

Avec la participation de **FILMS BOUTIQUE**

Image **DAVID STRAGMEISTER**

Montage **NILI FELLER, GUY NEMESH**

Musique **YUVAL SEMO**

Casting **MAYA KESSEL**

Décors **VERA GRINBLAT**

Costumes **RACHEL BEN DAHAN**

Maquillage **ZIV KATANOV**

Mixage **ZOHAR CHEPPA**

Design sonore **NEAL GIBBS**

Étalonnage **YOAV RAZ**

Consultant scénario **NADAV LAPID**

Distribution **NOUR FILMS**

