

UN FILM DE BERTRAND MANDICO

AFTER BLUE

PARADIS SALE





UFO DISTRIBUTION PRÉSENTE
UNE PRODUCTION ECCE FILMS ET HA MY PRODUCTIONS

UN FILM DE BERTRAND MANDICO

AFTER BLUE

PARADIS SALE

Avec

PAULA LUNA ELINA LÖWENSOHN VIMALA PONS AGATA BUZEK MICHAËL ERPELDING

FRANCE - 2021 - 2H07 - IMAGE : 2.35 / TOURNAGE 35MM - SON : 5.1

MATÉRIEL PRESSE TÉLÉCHARGEABLE SUR UFO-DISTRIBUTION.COM

DISTRIBUTION

UFO DISTRIBUTION

01 55 28 88 95

UFO@UFO-DISTRIBUTION.COM

PRESSE

KARINE DURANCE

06 10 75 73 74

DURANCEKARINE@YAHOO.FR



SYNOPSIS

DANS UN FUTUR LOINTAIN, SUR UNE PLANÈTE SAUVAGE, ROXY, UNE ADOLESCENTE SOLITAIRE, DÉLIVRE UNE CRIMINELLE ENSEVELIE SOUS LES SABLES. À PEINE LIBÉRÉE, CETTE DERNIÈRE SÈME LA MORT. TENUES POUR RESPONSABLES, ROXY ET SA MÈRE ZORA SONT BANNIES DE LEUR COMMUNAUTÉ ET CONDAMNÉES À TRAQUER LA MEURTRIÈRE. ELLES ARPEMENT ALORS LES TERRITOIRES SURNATURELS DE LEUR PARADIS SALE...



PRESENTATION, PAR REBEKA WARRIOR

J'ai rencontré Bertrand Mandico à une soirée spiritisme. Elina Löwensohn et Vimala Pons étaient là elles aussi. Ce soir-là, nous avons parlé à de nombreuses personnalités cosmiques, tel que Dieu ou Jacques Dessange. Nous avons aussi parlé du travail de Bertrand, que je connais depuis *Les garçons sauvages*, un film surprenant, qui m'avait beaucoup marquée car les actrices ont post synchronisé leurs voix en légèrement plus grave, ce qui confère une dimension totalement surréaliste au film. Nous avons aussi beaucoup ri, bu du sang frais et imité le petit bruit des boules de poils de *Notre-Dame des hormones*, son moyen métrage mélangeant les incantations obscures au lesbianisme décadent. Le courant est tout de suite passé, et nous avons souhaité collaborer rapidement.

Il a donc réalisé un clip sur le morceau *Niemand* de KOMPROMAT, mon groupe d'EBM germanophone avec Vitalic. Bertrand s'est totalement détaché des paroles pour écrire un récit poétique et martial, inspiré de *Crash* de David Cronenberg. Il en résulte 6 minutes 30 de conversation ultra-rêvée entre des marchands de voitures, la mort (ou des marchands de mort et une voiture) et KOMPROMAT, un duo que personne n'entend. Forts de cette expérience, nous avons

continué à échanger sur nos projets musicaux, théâtraux et cinématographiques. Bertrand commençait l'écriture de *After Blue (Paradis sale)* et j'ai rapidement été amenée à lire le scénario. Du vent, du froid, des femmes, du sable, du mouillé, des salons de méta-coiffure, une nature gluante, des femmes, un univers malaisant, des femmes, des cheveux, des potions, des poils, du poison, des femmes, des chevaux, des baignoires, des peintures, des litres d'alcool, beaucoup trop de femmes et un sexe tentaculaire. Une aventure épique.

Quelques mois après, quand j'ai enfin vu le film, tout y était, en volume et en couleurs. L'imaginaire de Bertrand comme une sculpture filmée. Avec Elina, Paula et Vimala, spirites démoniaques sur le chemin de la montagne sacrée. Avec des lumières kaléidoscopiques où chaque tour nous présente une configuration nouvelle des mêmes éléments. Avec un univers sonore enregistré dans les limbes et des scènes chorégraphiées par Paradjanov et le maître du désert.

La planète Mandico (située dans le même système solaire que la planète Cocteau) est une planète où Kate Bush a un troisième œil dans la chatte et où Gucci est une grande marque de pistolet à silex.

Bertrand n'est pas affilié totalement à notre monde. Et comme moi non plus, je peux me permettre de lui décerner, pour son film *After Blue (Paradis sale)*, la plus haute distinction du monde d'à côté, le GOLDEN KARMA.

REBEKA WARRIOR

P.S. : Pour les plus pointilleux, je tiens à préciser que le générique de fin sur fond de précipités chimiques, psychédéliques et hypnotiques, digne d'un *James Bond* des seventies et accompagné par *Le goût des cendres* de KOMPROMAT, ne remet pas en cause mon objectivité.





ENTRETIEN AVEC BERTRAND MANDICO

Quand est né *After Blue (Paradis Sale)* ?

À l'origine, un projet non tourné, un scénario ancien, dix-huit ans peut-être. Un authentique western surréaliste, une quête initiatique, que devaient interpréter Katerina Golubeva, Guillaume Depardieu, Maurice Garrel (entre autres...). Le projet s'est figé et j'ai vu tristement disparaître tous ces acteurs et actrices que j'aimais. Mais je n'arrivais pas à faire le deuil de ce film.

Après *Les Garçons sauvages*, j'ai réveillé ce scénario en l'amenant ailleurs, sur une autre planète.

Les néo-westerns ayant largement fleuri (soit réalistes, soit post italiens), cela n'avait aucun sens pour moi de tourner un récit situé en Amérique du Nord au XIXe siècle. Je voulais tordre la référence, lui faire dire autre chose, faire muter le western vers la Fantasy. J'ai donc adapté mon western en récit de science-fiction. Et, c'est essentiel, j'ai travaillé sur une inversion du casting, qui est devenu exclusivement féminin à l'exception d'un rôle, féminin à l'origine, devenu androïde-polymorphe.

J'ai repris mon récit, sans changer les caractères des personnages, leurs interactions, leurs désirs et pulsions. Le seul ajout, d'importance, c'est la présence des morts. La vision de l'autre monde, les spectres, me semblaient indispensables pour

construire le monde des vivants avec les esprits des défunts. Morts et vivants colonisent de concert les territoires vierges.

L'inversion des genres, la greffe des styles, les nouvelles strates ésotériques, ont fait surgir une dimension résolument baroque.

Est-ce que vous voyez *After Blue (Paradis Sale)* comme un conte ?

Totalement. La première scène est d'ailleurs un emprunt aux *Mille et une nuits* : la tête dans le sable, c'est le génie qu'on sort de la bouteille jetée à la mer et qui délivre trois souhaits. Dans les *Mille et une nuits*, le génie est revanchard, exaspéré d'avoir été maltraité. Cette tension, on la retrouve dans le personnage de Kate Bush. Mais la transposition du conte au cinéma, je m'en méfie, je bois à la source du mythe sans en abuser. Le conte est trop souvent un prétexte pour charger les métaphores au détriment des rapports humains. J'ai tout fait pour éviter ce piège.

L'exception, ce serait Cocteau ?

Oui, Cocteau se réapproprie la mythologie, il la modernise, la détourne. Ce n'est pas un prétexte à l'illustration. Cocteau reste une influence majeure à l'intérieur de mon travail. Cette façon de dire vrai en usant d'artifices. D'ailleurs, la voix

humaine (Nathalie Richard) qui interroge l'héroïne tout au long du film m'a été inspirée par la voix de Cocteau dans *Orphée*. Je l'ai appelée « La Vérité ». Une notion qui m'interroge : qu'est-ce que la vérité ? Toutes les vérités sont-elles bonnes à dire ? Une espèce de jugement moral, encombrant, que l'idée de vérité impose...

Ça m'amuse de faire dialoguer la vérité avec mon héroïne.

C'est paradoxal, pour un cinéaste qui aime tant manier le faux...

Oui, mais je prends le chemin de l'artifice et du mensonge pour atteindre une certaine vérité, non frontale et non littérale. Ma vérité, c'est que je fais du cinéma, je l'assume, je ne cache pas le médium. J'affabule ouvertement avec foi. C'est tout aussi honnête, sinon plus, qu'une position de cinéma qui reconstruit la réalité. Je ne cache pas mon support et ses effets de style. Je ne fais pas croire que j'ai capté une vérité au travers d'une fiction habillée de réalisme. Le naturalisme joue davantage avec la contrefaçon que la fantaisie, car il dit être vrai. La fantaisie est captive de l'imaginaire formaté des grands studios, il est important que des auteurs s'en emparent et fassent sauter le verrou. Et explorent une notion d'entertainment expérimental.

La planète After Blue vient après une catastrophe : les terriens ont dû s'exiler, quitter la Terre, car celle-ci est malade et pourrie. C'est un conte d'actualité. Pourtant le scénario,

vous l'avez écrit, quasiment dans sa totalité, il y a dix-huit ans...

C'est la partie précisément qui n'existait pas dans la première version. C'est quelque chose qui est venu se mouler sur le scénario préexistant. La première version se passait en Amérique du Nord, terre vierge à conquérir. Le Nouveau Monde, avec ses communautés, ses petits groupes rivaux, venus de différents endroits du globe. Un récit à la Jack London, si on veut. La notion de terre pourrie, malade, est apparue comme une évidence, vu le monde où nous vivons. Un film tourné vers le passé me semblait inutile, c'est la collision entre passé et avenir qui motive mon cinéma.

Le cinéma écologique, dans son cliché, est forcément documentaire : il rend compte de la nature. Là, on est face à un film qui au contraire nous plonge dans la catastrophe écologique même, mais en imaginant une planète si invivable qu'il est préférable à ses survivants d'aller en coloniser une autre, pourtant hostile, parfois monstrueuse, parfois belle mais dangereuse.

C'est cela *After Blue* : l'après Planète bleue. C'est un point très important pour moi. Il me fallait ancrer le film dans ce qui est notre problème essentiel aujourd'hui : l'urgence climatique et ses conséquences. Tout en proposant un récit ludique trouble - ce n'est pas un film à thèse, mais une fantaisie humaine, une histoire entre une mère et une fille, perdues dans un nouveau territoire, celui des pulsions et des sensations.

Il y a une tradition dans la science-fiction. Il y a souvent deux veines : des films qui passent leur temps à vous expliquer savamment les possibles évolutions des sciences et des technologies, souvent très alambiquées ; et ceux qui posent d'emblée le contexte, « la terre a subi ceci ou cela ». Et tout va découler de cette faillite, l'aventure se déploie ensuite. C'est cette veine SF qui me passionne le plus. *Soleil Vert*, de Richard Fleischer, qui dès le générique pose son postulat en cinq minutes. C'est aussi la première partie de l'œuvre littéraire de J.G. Ballard : ses nouvelles et ses romans tels que *Sécheresse*, *La Forêt de cristal* ou *Le Vent de nulle part* qui relève de la science-fiction écologique. Mais je n'ai pas voulu, contrairement à ce qu'a fait Fleischer avec génie dans *Soleil Vert*, aller dans une imagerie de catastrophe.

J'ai voulu quelque chose de plus abstrait, qui passe par des témoignages. Je ne voulais pas être pollué par la Terre à l'état terminal, je me contente de l'évoquer. J'ai foncé directement sur la seconde planète.

Pourquoi ?

Par peur que les images de la terre en train de mourir ne datent trop le film. J'ai préféré ces portraits de femmes avec des poils dans le cou, qui parlent dans leurs langues d'origine. C'est d'ailleurs la seule partie en son direct du film.

La seconde planète se nomme After Blue. Votre film est donc une planète ?

Oui. De la même façon que le précédent, *Les garçons sauvages*, était une île.





Et puis After Blue, ça renvoie aussi à une théorie scientifique, qui dit que la couleur bleue serait la dernière chose qu'on voit quand on meurt. On atteindrait la mort en étant inondé de bleu. Qu'est-ce qu'il y a, après le bleu ? A quoi ressemble le monde des morts ?...

Si le bleu est la couleur de la mort qui vient, cela induit forcément sur la lumière du film, ses couleurs dominantes, celle que vous allez fabriquer avec votre chef opératrice, Pascale Granel ?

Tout devient étrange, forcément. Je voulais incarner cet univers de science-fiction en premier lieu, en créant une sensation de couleurs qui n'existent pas, puisque nous sommes sur une autre planète. Avec Pascale Granel, nous avons donc travaillé sur un dérèglement permanent des couleurs, comme si le vent d'After Blue était porteur de couleurs mouvantes au fil des séquences. Nous avons joué avec des combinaisons de dominantes, comme celle de la plage, par exemple, mêlant les magentas au doré. Tout le film est travaillé ainsi. Chaque séquence a son nuancier, qui accompagne l'état intérieur des personnages. Je suis synesthète, j'ai mis en scène la vision que j'ai du monde et des émotions.

Ce travail là est fait en post-production, à l'étalonnage ?

Non, dès la prise de vue. Dès même la construction des décors par l'équipe emmenée par Toma Baquéni. Les optiques décentrées, des

filtres utilisés devant la caméra comme les projecteurs. Même chose dans la concertation des costumes, avec ma costumière Pauline Jacquard. Zora, que joue Elina Löwensohn, a une tenue dans les gris et les bruns soutenue par un pull très coloré dont la couleur évolue en fonction des décors. C'est un changement flagrant, qui s'harmonise avec les dominantes de chaque séquence. Ce qui veut dire que la transformation des couleurs des costumes fonctionne de façon organique et non pas comme une erreur de script ? Oui. C'est un parti pris non académique. C'est une approche sensitive et organique, qui suit sa propre logique. Je la suis et elle favorise la cohérence interne des séquences.

Au son, vous créez un ensemble assez inquiétant, avec énormément de couches. On perçoit tout à la fois des voix réenregistrées, mixées parfois comme en retrait, une musique qui raconte quelque chose en totale indépendance avec le récit, et des sons, des bruits plutôt, qu'on a du mal à reconnaître, des sons de bêtes ou d'insectes peut-être, des sons issus du vivant, mais un vivant post-apocalyptique...

Le son direct me ramène à la trivialité de la réalité, qui me plombe. J'ai besoin d'un son expressionniste. Au fil du montage, je réenregistre les actrices. Je redirige pendant la prise, je réenregistre avec une qualité de son studio que je spatialise ensuite. En studio, elles peuvent se permettre de nuancer encore plus leurs voix, chose impossible

ou très chronophage dans la prise directe. La refonte du jeu ne me gêne pas le moins du monde. Au contraire. Ça permet de tenter des positions de voix contradictoires par rapport au corps. J'enregistre aussi des souffles d'actrices, qui viennent s'ajouter à la partition. Chacune double sa respiration, de façon exagérée. On est dans la salive, l'air qui rentre dans le corps comme un instrument organique. Cette couche est ensuite contenue, sculptée, chorégraphiée même.

Vient ensuite le bruitage, très organique aussi. Des sons détournés. J'adore participer à cela, avec ma bruiteuse Éléonore Mallo. Il y a beaucoup de sons buccaux. C'est une méthode qu'on retrouve dans les derniers Miyazaki, que j'adore, où les sons sont quasiment chantés. Bon, je ne sais pas si je dois le révéler, mais je double aussi les chevaux ! Et toutes les créatures, aussi.... (rires). Il y a également des sons électroniques trafiqués, des bruits détournés.

Puis, pour les sons d'ambiances, il y a un vent fétiche, qui souffle dans tous mes films. Je voudrais pouvoir le changer, mais je n'y arrive pas : mon image a besoin de ce vent pour s'envoler. Et sur *After Blue*, par moments, c'est un grand vent de romantisme. Avec Pierre Desprats, le musicien, on a travaillé en amont. J'ai donc pu tourner et regarder les rushes avec la musique en tête. Mais ensuite, on a aussi démonté ses partitions, placé une montée musicale là où elle n'était pas prévue initialement. Plus qu'une situation, la musique reflète

les états intérieurs au même titre que les décors et la lumière. Tout cela n'est pas théorique : c'est un cheminement sensitif et organique, au service des personnages. Et de leurs troubles.

Ce travail semble titanesque. Vos durées de montage image et sons, de mixages, sont hors-normes ?

Non, vingt semaines de montage image et son avec Laure Saint-Marc et George Cragg. On commence déjà à travailler le son au fil du montage image. Puis une dizaine de jours de pré-mix, mais très préparé. Tout ça est fait dans un studio garage équipé, celui de mon mixeur historique, Simon Apostolou. Je n'aime pas les grands auditoriums. Avec mon économie, je préfère garder une approche artisanale, tout en combinant nouveaux outils et autres détournés (nous travaillons avec plus de 100 pistes). Cette méthode nous donne plus de temps et de liberté, ce que mon producteur Emmanuel Chaumet a parfaitement compris, en nous laissant faire sans nous contraindre à l'académisme. Nous créons nos bandes sons comme si nous enregistrons un disque, en mêlant une énergie punk à un lyrisme cold wave.

Le son post-synchro renvoie à la tradition italienne...

Ou américaine. Et aux débuts de la Nouvelle Vague. Par exemple, je préfère la dynamique des Truffaut en post synchro au son direct. Chez Fellini, les sons sont chorégraphiés. L'industrie a choisi de

mille raisons : le son direct rassure les producteurs, les équipes aussi, notamment parce qu'on n'a pas besoin de convoquer à nouveau les actrices et acteurs. Du coup, le choix de la post synchro totale a été abandonnée, sauf pour les blockbusters. Cette méthode m'ouvre des horizons de jeu que le son direct n'autorise pas. En revanche pour l'image, je déteste les fonds verts et la post production qui en découle, donc j'utilise la rétro projection directe numérique. L'acteur est pris dans la performance, quelque chose de profondément cinématographique. Cela peut sembler désuet, après tout c'est la plus vieille technique de trucage du cinéma, celle utilisée par Keaton dans *Le caméraman*. Ce qui est amusant, c'est que toutes les nouvelles productions SF de Disney utilisent la néo-rétro numérique écran de leds. Spielberg le premier a déclaré que le fond vert allait disparaître d'ici dix ans. Comme beaucoup, il ne peut plus supporter de travailler avec ce procédé, déprimant pour l'équipe comme pour les acteurs perdus dans un monde abstrait.

***After Blue (Paradis Sale)* donne le sentiment d'un film très découpé...**

Il est très articulé, composé de plans séquences et de nombreux fondus enchaînés. C'est l'un de mes films les moins découpés. Il a totalement été pensé pour les mouvements de caméra 35mm Scope. Comme d'habitude, je suis à la caméra, ma chef op travaille la lumière, règle les questions techniques, mais je tiens à cadrer moi-même, tout en dirigeant, à voix haute s'il le faut. Nous avons

tourné en Aquitaine, cinq semaines en décors naturels travaillés in situ et deux semaines en studio à Brive-la-Gaillarde. Les conditions météo-rogiques furent d'une grande intensité : beaucoup de vent, des pluies diluviennes, le froid, la boue...

Revenons au propos du film : les humains s'en vont coloniser *After Blue* (cette colonisation ne nous est pas racontée) mais avec pour principe qu'il faut se décoloniser de toutes les erreurs qui ont tué la terre : se décoloniser des écrans, des chimies, et au final pas d'hommes...

L'absence d'hommes n'est pas ici une question décoloniale. Il n'y a plus d'hommes sur *After Blue* car un virus local y tue les humains nés hommes. Mais sinon, il n'y a rien de dangereux, ni de vénéneux sur cette planète, elle n'est pas sauvage, ni hostile. Elle a une rudesse toute relative. C'est une planète bénédiction sans habitants à l'arrivée des femmes et sans prédateurs potentiels. N'y vivent que des créatures hybrides. Donc les hommes restent sur terre, ils existent toujours, puisqu'on utilise du sperme terrien pour l'insémination, il y a aussi des transits très régulés entre les deux planètes. Pour justifier ce monde au féminin, j'ai imaginé un virus dévastateur, n'épargnant que les « porteuses d'ovaires ». J'ai donc conçu une fable écologique, l'idée d'une terre nouvelle, des humaines qui colonisent un territoire vierge, en vivant comme au XIXe siècle sur une planète, sans dangers, en vivant dans des micro communautés, par pays, en exploitant à minima les ressources de la planète. Mais le seul



venin pour l'humain étant l'humain, sans distinction de sexe ni de genre, la dérive est inévitable...

Un virus qui s'en prend aux hommes, c'est binaire...

Non, unilatéral, et forcément déséquilibré. En faisant le choix arbitraire d'un virus qui s'attaque aux individus nés hommes dans mon récit, comme d'autres attaquent principalement les plus vieux ou les plus fragiles et épargnent les plus jeunes et bien-portants. En dépeignant un monde amputé, déséquilibré, je prends le parti d'être dans un univers unilatéral et de jouer avec cette donne qui me contraint à réduire mon champs de représentation des individus. Mon monde idéal est celui qui contient la présence de tous les agenres et la fluidité absolue. Le fait qu'il soit restreint dans *After Blue* me sert de prétexte pour styliser l'univers que je dépeins, et offrir à des actrices des rôles non conventionnels.

Parmi mes actrices, il y a d'ailleurs l'artiste trans-genre Franky Gogo qui joue un des personnages principaux de la communauté du village. Il y a aussi la réminiscence du livre *Les guérillères* de Monique Wittig, que j'aime beaucoup et dont j'ai pu constater, après coup, l'influence inconsciente.

Pourquoi ce choix du monde exclusivement féminin ?

Comme je le disais, d'abord pour pouvoir offrir à des actrices un éventail des rôles, des positions dans la hiérarchie sociale que les récits classiques n'accordent que rarement aux femmes. Le dominant

et le dominé existent toujours, mais la domination patriarcale tombe d'elle-même. Les micro-communautés reproduisent des groupes par pays, mais fractionnés : j'ai imaginé des villages, avec leur tribu. Sans doute pour garder une échelle humaine. Je n'ai pas reconstitué une société regroupée sur une mégalopole. J'ai cherché la quintessence du western, avec des villes ramenées à une rue principale, avec un saloon, un commerce, un shérif, un patriarche ou un maire, plus éduqué, qui a valeur de chef de tribu. C'est donc surtout un choix artistique et politique. Le film raconte l'histoire simple d'une adolescente marginalisée qui a la possibilité d'exaucer trois souhaits, et qui va effacer ceux qui l'empêchent d'être. Elle va faire l'apprentissage du désir, de la pulsion, du regret, de l'empathie et va découvrir le monde des esprits, et que pour regarder vers l'avenir, il faut savoir voir et entendre les morts.

On a donc en tout et pour tout une plage, différentes cavernes, et un désert, ou du moins un espace à conquérir, en ruine. Avec chaque fois une tribu différente, des rencontres, et un récit qui avance de stations en stations...

Exactement, sous forme de récit picaresque. Avec des différences entre elles, pas seulement d'humeur. Roxy (Paula Luna) est une native d'*After Blue*, elle n'a pas connu la terre. Sternberg (Vimala Pons) ou Zora (Elina Löwensohn) ont toutes deux vécu sur terre.

Parlons des noms : Kate Bush, Sternberg...

Le second, j'aurais dû l'appeler Von Sternberg. C'est le cinéaste auquel je peux me référer entre tous, pour son esprit baroque, la façon dont il enferme ses personnages dans un décor fabriqué. Et pour celui que joue Vimala Pons, qui a une certaine stature, imposante, Sternberg ça lui allait bien. Mais il y a aussi du Leonor Fini en elle... Sternberg est le personnage le plus ambigu, à la fois généreuse et jalouse, libre et dépendante, flamboyante et brisée. Comme ses modèles. Roxy, c'est pour Roxy Music. Il y a quelque chose en elle de très libertaire, très « pop music ». Et Kate Bush, c'est encore une référence directe. Leur sonorité me plaît. Pour moi ces noms, Roxy et Kate Bush, fonctionnent ici comme des résidus de la pop culture. Ils ont la même valeur, si on veut, que la Statue de la Liberté sur la plage dans *La Planète des singes*. Des traces dans un monde d'après, en ruine. Les noms sont restés, mais on a oublié ce qu'ils signifiaient.



Vous utilisez aussi des noms de marques du luxe pour désigner des objets telles que des armes...

Oui, les armes servent à se protéger entre pionniers des oppositions possibles. Et j'ai imaginé que les grandes marques du luxe se sont immédiatement mises à les fabriquer, il fallait bien que les marques survivent elles-aussi (rires) ! Donc, elles portent ironiquement des noms de couturiers emblématiques.

Comment se dessine le rapport mère/fille dans le film, entre Zora et sa fille Roxy ?

La relation mère/fille est le moteur du film, leurs désirs, leurs espoirs, leurs blessures, leurs désillusions, qui se croisent sans cesse avec les incompréhensions inhérentes aux différences d'âges.



On a d'un côté une mère qui est désireuse d'être intégrée dans sa communauté. Ce n'est pas simple pour elle, car ses origines sociales sont un obstacle. De plus, la communauté lui fait endosser la responsabilité de sa fille à l'origine d'un malheur, même si donc derrière le prétexte de la faute impardonnable, on devine une exclusion très ancienne. Kate Bush pourrait l'aider à se venger de cela, mais non : Zora porte en elle le refus de la vengeance. Et de l'autre côté, il y a sa fille Roxy qui est « juste » désireuse de vivre sans entraves et de découvrir. *After Blue* est un anti « revenge movies ». La vengeance est un vieux ressort du cinéma d'action, curieusement jamais remis en question. Ici, on contourne la vengeance, on ne l'assume pas. N'est-ce pas plus héroïque de ne pas vouloir se venger ?

Le film est traversé de références, de citations. Certains le rapprochent même de Tarantino. Ca me semble un contre sens, dans la mesure où j'ai l'impression que si vous convoquez une mémoire cinéophile, c'est pour aussitôt la faire muter, en déplacer les définitions, et non pas pour l'embaumer. Donc ma question est : que faites-vous de votre mémoire cinéophile ?

Mémoire cinéophile, ou plus largement mémoire pop. C'est important car la culture pop, au cinéma, mais aussi en art, en littérature, en musique, m'autorise de facto à jouer à croiser des esthétiques et des grammaires cinématographiques différentes. Le western italien

m'intéresse surtout lorsqu'il y a dilatation de situations, dans les scènes de duel par exemple. Mais la dilatation ici nous emmène ailleurs : à un baiser par exemple... Amorcer des codes, les déplacer sur autre terrain, opérer par greffes, mais une greffe qui aurait déjà germé, déjà donné des fleurs, et de greffe en greffe on arrive à un prototype que j'espère inédit. Je fais cohabiter les différentes poches qui composent mon propre univers. Je ne peux pas arriver en disant « J'ai inventé un monde. » et faire semblant de n'avoir jamais rien vu de ma vie. J'assume les références car elles me constituent, et les cohabitations que je tente sont risquées, elles sont tout sauf évidentes, c'est cette prise de risque qui me motive. L'imaginaire n'a de valeur que s'il y a mise en danger et dépaysement.

Vous vous positionnez comme un enfant gavé de culture underground ?

Oui. Porté par un appétit non hiérarchisé, d'ailleurs. Je ne m'interdis rien, pas même de longs détours par la culture dite « noble », classique. Gustave Moreau, Joris Karl Huysmans, Richard Corben, une photo dans un vieux Zoom des années 80, les travaux ultra contemporains, des photos Instagram, tout cela dialogue en permanence dans mes recherches, dans mes goûts, et resurgit dans les films, tout naturellement. Pour autant, la référence est une arme qui peut être dangereuse à manier. J'ai un problème quand on ne voit que l'esthétique, ou quand seule l'identification, la reconnaissance fonctionne,

comme un jeu, et prend toute la place. Elle doit indiquer quelque chose qui va vers le texte. L'esthétique doit éclairer le fond. Je tisse des références qui d'habitude ne se parlent pas, mais qui une fois tressées ensemble, soutiennent le propos et portent les actrices. Les plonger dans un bain de sensations, les magnifier et travailler leurs personnages par la métamorphose. Si après, l'esthétique les fige, ou alors les entraîne dans l'outrance, le film rate son but, puisque ce qui est recherche, c'est la justesse des sentiments, leurs nuances, la poésie, en fait. Paola, Vimala, Elina, toutes véhiculent en elles des figures complexes : petite fille, petit garçon, femme pure ou arrogante, elles peuvent passer de la flamboyance à la mélancolie.

Dans vos films, comme par hasard, il faut souvent déterrer quelque chose pour que l'action commence, à la façon de l'or qui va exciter toutes les convoitises. Votre SF ne vient jamais du ciel, mais de la terre, ou de ses fruits.

Absolument. Avec cette différence entre *Les garçons sauvages* et *After Blue (Paradis Sale)*, c'est que le premier était végétal. Celui-ci est minéral.

Comment inscrivez-vous ce film dans votre filmographie qui est, il faut le rappeler, composée de nombreux courts et moyens métrages, et de seulement deux longs métrages en deux décennies ?

J'ai la sensation depuis peu que je suis en train de faire une trilogie. *Les Garçons sauvages* serait le Paradis, *After Blue (Paradis Sale)* serait le Purgatoire. Et l'Enfer, ce sera *Conan*, que je m'apprête à tourner cet automne. Des mondes au féminin et des figures démoniaques les rapprochent. À ce titre, mais à ce titre seulement, *After Blue (Paradis Sale)* est le second long métrage d'une trilogie.

Propos recueillis à Paris le 25 août 2021 par Philippe Azoury.



BERTRAND MANDICO

Diplômé du CFT Gobelins, il conçoit plusieurs films animés ou il explore différentes techniques. Il délaisse rapidement l'animation pour se consacrer au cinéma « live action ». Créant des univers crépusculaires, il travaille les matières cinématographique et narrative en revisitant les genres. Ses courts, moyens et longs métrages sont tournés exclusivement sur support pellicule.

Récompensé et sélectionné dans de nombreux festivals (*Boro In the Box*, *Living Still Life*, *Ultra Pulpe*, *The Return of Tragedy*), il réalise son premier long métrage en 2017, *Les garçons sauvages* (Prix Louis Delluc 2018, Grand Prix de la Compétition Européenne, Brussels International Film Festival 2018, Prix Mario Serandrei, Mostra de Venise 2017, Semaine de la critique). Il réalise en 2021 *After Blue (Paradis Sale)* son second long métrage.

Les recherches de Bertrand Mandico sont polymorphes (textes, photos, dessins, assemblages). Il réalise des films musicaux pour des artistes de la musique électro dont M83 et Kompromat. Il s'est aussi lancé depuis neuf ans dans une série de films courts *20+1 (21 ans)* avec l'actrice Elina Lowensohn, travaillant sur le rapport fictionnel actrice/cinéaste. Il co-signe deux manifestes cinématographiques : *International Incoherence* (2012), *Flamme* (2018) et prépare actuellement plusieurs projets de longs métrages, ainsi qu'une série TV fantastique. Il est actuellement en montage de *Conan La Barbare* dont il vient d'achever le tournage.

CONAN LA BARBARE - EN PRÉPARATION
AFTER BLUE (PARADIS SALE) - (127' - 2021)
ULTRA PULPE (36' - 2018)
LES GARÇONS SAUVAGES (110' - 2017)
DEPRESSIVE COP (12' - 2016)
SOUVENIRS D'UN MONTREUR DE SEINS (10' - 2016)
Y'A-T-IL UNE VIERGE ENCORE VIVANTE ? (9' - 2015)
NOTRE DAME DES HORMONES (30' - 2014)
PREHISTORIC CABARET (10' - 2013)
S... SA... SALAM... SALLAMMO (11' - 2012)
BORO IN THE BOX (42' - 2011)
LIVING STILL LIFE (17' - 2012)
LIF OG DAUDI HENRY DARGER (12' - 2011)
SA MAJESTE PETITES BARBES (10' - 2010)
MIE, L'ENFANT DESCEND DU SONGE (11' - 2009)
IL DIT QU'IL EST MORT (18' - 2008)
ESSAI 135 (5' - 2007)
TOUT CE QUE VOUS AVEZ VU EST VRAI (5' - 2006)
LE CAVALIER BLEU (11' - 1998)



DEVANT LA CAMERA



PAULA LUNA

Paula Luna décide à 18 ans de quitter seule l'Allemagne pour rejoindre Paris. Lors d'un casting sauvage elle rencontre Bertrand Mandico qui lui confie le rôle principal de son deuxième long métrage *After Blue (Paradis Sale)* aux côtés de Vimala Pons et d'Elina Löwensohn. Quelques mois après, son chemin croise celui de Peter Brook et Marie-Hélène Estienne : elle rejoint alors la troupe du Tempest Project pour interpréter le rôle de Miranda. Son parcours particulier d'autodidacte continue à la télévision française avec *La Meute* réalisé par Sofia Alaoui.

ELINA LÖWENSOHN

Elina Löwensohn est une actrice cosmopolite née en Roumanie, américaine et vivant en France. Elle débute sa carrière au début des années 90, sur la scène théâtrale et pour le cinéma indépendant new yorkais. Elle est remarquée dans les films les plus célèbres de Hal Hartley *Simple Men* et *Amateur* et dans *Basquiat* de Julian Schnabel. Elle joue également dans des films plus « mainstream » comme *La liste de Schindler* de Spielberg. Au milieu des années 90, elle commence à vivre en France, et joue dans *Sombre* de Philippe Grandrieux, *La Vénus Noire* de Abdellatif Kechiche, *Lourdes* de Jessica Hausner, à nouveau chez Hal Hartley dans *Fay Grimm*, ou encore *La guerre est déclarée* de Valérie Donzelli ou *Un Long Dimanche de Fiançailles* de Jean-Pierre Jeunet. Sa rencontre et sa collaboration avec le réalisateur Bertrand Mandico marquent un tournant dans son parcours depuis 2010. Avec Mandico, elle imagine une série de films et de créations polymorphes, explorant la mise en abyme de la relation réalisateur-actrice, les derniers en date étant *Ultra Pulpe*, *Les garçons sauvages* et *After Blue (Paradis Sale)*.





VIMALA PONS

Artiste de cirque et actrice, Vimala Pons a pour première formation le sport et la guitare classique. Elle entame ensuite des études d'Histoire de l'Art, puis d'Histoire du Cinéma avant d'intégrer en classe libre, le Cours Florent et d'enchaîner sur des formations au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris au Centre National des Arts du Cirque. Depuis 2013, elle évolue à travers le jeune cinéma indépendant et le cinéma d'auteur, tels que Antonin Peretjatko, Bertrand Mandico, Sébastien Betbeder, Thomas Salvador, Christophe Honoré, Benoit Jacquot, Jacques Rivette, Alain Resnais, Philippe Garrel, Bruno Podalydes, Paul Verhoven, Stéphane Demoustier, Lucie Borleteau... Parallèlement, Vimala Pons et Tsihaka Harrivel mettent en scène depuis 2010 des spectacles performatifs de cirque. Après *De Nos jours (Notes on the Circus)*, ils créent en 2017, *GRANDE*, un spectacle de cirque contemporain qu'ils jouent pendant trois ans. En 2020, elle publie *Mémoires de l'Homme Fente*, un livre audio de 52mn (Editions Transcachette Tapes). Elle écrit et prépare son prochain spectacle, un solo, *Le Périmètre de Denver*, ainsi qu'un EP, *Eusapia Klane* (Wariorecords et Kythibong), prévu en février 2022.

AGATA BUZEK

Agata Buzek est l'une des actrices polonaises les plus renommées. Elle a reçu de nombreux prix, dont la récompense Shooting Star à la Berlinale. Au théâtre, elle a travaillé avec les plus grands metteurs en scène polonais, et depuis 2015, elle est associée au théâtre de Krzysztof Warlikowski. Elle a joué dans plusieurs de ses représentations au Théâtre Nowy à Varsovie mais aussi à Paris au Théâtre de l'Odéon (2016 – *Phèdre(s)* avec Isabelle Huppert) et à l'Opéra Garnier (2021 – *Iphigénie en Tauride*). Elle fait ses débuts au cinéma en 1997. En 2002, elle joue dans *Zemsta (La vengeance)* réalisé par Andrzej Wajda. Elle a participé à de nombreuses productions internationales dont *La ronde de nuit* de Peter Greenaway et *Dans la tourmente* de Marleen Goris avec Emily Watson. Elle a collaboré à deux reprises avec Anne Fontaine dans *Les innocentes* et *Blanche comme neige* et avec Claire Denis dans *High Life*.



BANDE ORIGINALE DE PIERRE DESPRATS

After Blue (Paradis Sale) scelle une collaboration avec Pierre Desprats commencée sur *Les garçons sauvages* et prolongée sur des formats courts tels que *Ultra Pulpe*, *Dead flash*, etc...

Nous avons pour ce film travaillé en amont du tournage, pour construire une première trame musicale liée au scénario et à mes intentions, trame qui m'a accompagné tout au long du tournage.

Ces musiques ont ensuite été remaniées au montage, revisitées, démontées, réorchestrées pour qu'elles puissent inonder et porter les images.

Ce mille-feuilles musical originel a été nourri par de nombreuses influences, parfois contradictoires :

musiques de westerns italiens, musique expérimentale polonaise, cold-wave et new-wave etc...

La direction musicale était simple mais extrêmement arbitraire : être toujours au service des états intérieurs des personnages pour parvenir à créer une bande originale, généreuse, habitée et inspirée.

Le morceau de Kompromat qui conclut le film me semblait avoir été créé pour *After Blue (Paradis Sale)*, tant il colle au récit et le conclut à merveille. J'ai eu le plaisir de réaliser un clip pour le groupe, et avec *Le goût des cendres* en conclusion d'*After Blue (Paradis Sale)* nous prolongeons notre histoire d'amour et d'amitié.

BERTRAND MANDICO

À l'occasion de la sortie du film, UFO Éditions publie un vinyle de la musique originale dont voici la track-list. Deux de ces morceaux font l'objet d'une édition promotionnelle en vinyle 7 pouces.

DISQUE A - AFTER BLUE

A1 - AFTER BLUE FOREVER (TITRE PRÉSENT SUR LE DISQUE 7 POUCES)

A2 - KATAJENA BUCHOWSKI

A3 - FLEAU

A4 - RUE SANS JOIE

A5 - YOU SHOULD SEE THOSE HORSES

B1 - LES MONTAGNES NOUS REGARDENT

B2 - LE PLANCHER ECARLATE

B3 - LE CHEVAL VOILE

B4 - REVEIL DE HYENE

B5 - COMMUNAUTE DE CHIENNES

B6 - BIEN VIVANTE

B7 - STERNBERG, PEINTRE

DISQUE B - PARADIS SALE

C1 - OLGAR 2

C2 - DECRIS LÀ MOI

C3 - LUXIOL

C4 - ENFOUI

C5 - ELECTRIC HORSES

C6 - DUEL AU VERMEIL

D1 - PARADIS SALE (TITRE PRÉSENT SUR LE DISQUE 7 POUCES)

D2 - MY BEAUTIFUL PAUL SMITH

D3 - RASE SOUS LA PEAU

D4 - L'ÉTERNEL RETOUR

D5 - NOS MORTES

À ces compositions originales s'ajoutent trois morceaux additionnels : *Love Without End* OST de Liao Qing, *L'adagio en sol mineur* de Tomaso Albinoni et *Le goût des cendres* de Kompromat.



ZORA ELINA LÖWENSOHN ROXY PAULA LUNA STERNBERG VIMALA PONS KATE BUSH AGATA BUZEK
OLGAR 2 MICHAËL ERPELDING CHIARA MARA TAQUIN LUZ CLAIŢA CLAVARON
IVRESSE CLAIRE DUBURQ CLIMAX ANAÏS THOMAS KIFFER PAULINE LORILLARD VALERIA DELPHINÉ CHUILLOT
MÈRE DE KATE TAMAR BARUCH SŒUR DE KATE CAMILLE RUTHERFORD
SÉVERINE ALEXANDRA STEWART LA VÉRITÉ NATHALIE RICHARD

SCENARIO ET RÉALISATION BERTRAND MANDICO
DIRECTRICES DE PRODUCTION MATHILDE DELAUNAY, LOUISE HENTGEN
RÉGIE BENJAMIN GOMARD SCRIPTE LAURE SAINT MARC
CHEFFE OPÉRATRICE PASCALE GRANEL 1ER ASSISTANTE RÉALISATION CAMILLE FLEURY
MONTAGE LAURE SAINT MARC ET GEORGE CRAGG
MUSIQUE PIERRE DESPRATS DIRECTRICE DE CASTING KRIS DE BELLAIR
DÉCORS TOMA BAQUENI COSTUMES PAULINE JACQUARD
MAQUILLAGE BÉNÉDICTE TROUVÉ COIFFURE ANTOINE MANCINI
MIXAGE SIMON APOSTOULOU BRUITAGES ÉLÉONORE MALLO
PRODUCTEUR EMMANUEL CHAUMET PRODUCTEUR ASSOCIÉ PHILIPPE RICHARD

