



MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA
Lion d'Argent - Grand Prix du Jury

1932  2022



MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
LA BIENNALE DI VENEZIA
Lion du Futur - Meilleur Premier Film

1932  2022

SAINT OMER

UN FILM DE ALICE DIOP

SRAB FILMS présente



KAYIJE KAGAME GUSLAGIE MALANDA VALÉRIE DRÉVILLE AURÉLIA PETIT
XAVIER MALLY ROBERT CANTARELLA SALIMATA KAMATE THOMAS DE POURQUERY

SAINT OMER

UN FILM DE
ALICE DIOP

FRANCE • 2022 • COULEUR • 2H02 • 1.85 • 5.1

AU CINÉMA
LE 23 NOVEMBRE 2022

CANDIDAT DE LA FRANCE À L'OSCAR DU MEILLEUR FILM INTERNATIONAL

Photos et dossier de presse téléchargeables sur
www.filmsdulosange.com



Rama, jeune romancière, assiste au procès de Laurence Coly à la cour d'assises de Saint Omer. Cette dernière est accusée d'avoir tué sa fille de quinze mois en l'abandonnant à la marée montante sur une plage du nord de la France. Mais au cours du procès, la parole de l'accusée, l'écoute des témoignages font vaciller les certitudes de Rama et interrogent notre jugement.



SAINT OMER ENTRETIEN AVEC ALICE DIOP

/ De quelle intuition est né ton film ?

Mes films sont toujours le fruit d'une intuition. Cette intuition grandit et devient alors une obsession tellement impérieuse que le film naît. Jamais je ne me formule "tiens, et si je m'intéressais à tel ou tel sujet". Ça vient toujours de quelque chose qui percute une histoire intime parfois longtemps indicible. Pour *Saint Omer* l'obsession vient d'une photo, publiée dans *Le Monde* en 2015. C'est une image en noir et blanc, prise par une caméra de surveillance : une femme noire, gare du Nord, pousse un bébé métisse emmitoufflé dans une combinaison. Je regarde cette photo et je me dis " Elle est sénégalaise ! " Deux jours avant, un bébé avait été retrouvé à Berck-sur-Mer, charrié par les vagues, à six heures du matin. Personne ne savait qui était cet enfant, les enquêteurs penchaient à l'origine pour une embarcation de migrants qui aurait dérivé. Mais très vite, ils avaient retrouvé une poussette cachée dans un fourré à Berck-sur-Mer, et de là, en étudiant les caméras de surveillance, ils étaient remontés à cette femme noire avec un bébé métisse. Moi je la regarde et je sais qu'elle est sénégalaise, je sais qu'elle a le même âge que moi, je la connais tellement que je me reconnais. Commence alors une obsession pour cette femme. Je n'en parle à personne, mais je suis l'enquête quasiment heure par heure, puisque tous les journaux parlent de ce bébé. Quelques jours après, on apprend qu'il s'agit bien d'une femme sénégalaise, Fabienne Kabou, et qu'elle a tué son bébé en le déposant à marée haute sur la plage. Elle vient d'avouer, j'écoute son avocate, et très rapidement la question de la sorcellerie arrive. J'apprends qu'elle est doctorante, que c'est une intellectuelle, les premiers commentaires des journalistes soulignent

son QI exceptionnel de 150, pourtant elle justifie son geste en parlant d'un maraboutage par ses tantes au Sénégal... Pour moi, quelque chose ne colle pas. Je me demande pourquoi tout le monde insiste sur le fait qu'elle parle extrêmement bien, après tout elle parle comme une universitaire... Dès les premiers mots qui tentent de faire son récit, j'entends tout un impensé, se mettent en place une mécanique connue, une somme de projections de la presse et des médias sur cette femme. Le procès a lieu en juin 2016, et je décide d'y aller. Je n'en parle à personne. Je ne m'explique pas cet acte fou qui consiste à aller au procès d'une femme qui a tué son bébé métisse de quinze mois, alors même que je suis également la jeune mère d'un enfant métisse. J'en parle quand même à mes producteurs, qui ont, eux, l'intuition qu'un film se cherche. Je débarque à Saint-Omer, une ville du Nord complètement dévastée, où seule les affiches de campagne de Marine Le Pen ne sont pas déchirées. Comme le personnage de Rama au début du film, je traverse la ville de la gare jusqu'à l'hôtel. En marchant je sens des regards sur moi, des gens à la fenêtre me dévisagent, des gens dans la rue se détournent, ma valise fait un bruit énorme sur les pavés. Je me sens en danger parce qu'en voyant quel type de blancs me regardent, je comprends que je suis le miroir de leur déclassement. Je suis une femme noire, habillée comme une parisienne, qui traîne une valise, et qui est là, dans cette ville dévastée, exposée à ces blancs déclassés... Cette image de thriller ou de film d'angoisse est quelque part dans le film. En tout cas j'ai travaillé à partir de cette première sensation. Dans la chambre d'hôtel je commence à penser à cette femme et là, je sens la présence de Fabienne Kabou qui hante la chambre.



Je suis face à mon point limite, à une part de moi-même qui me fait peur : mon obsession inavouable pour cette histoire... Ce qui a rendu aussi le film très concret, c'est que j'ai été obsédée par le rituel documentaire de la justice. Le dernier jour du procès, je me suis rendu compte que cette petite fille avait été nommée. Plus que nommée, sa plainte avait été déposée quelque part, elle avait été vue...

/ Elle est née une deuxième fois parce qu'avant elle était dans les limbes ?

Sa naissance est un acte de justice. On a posé un acte de justice sur tout ce qu'elle a vécu, sur l'entièreté de sa vie, pas seulement sur le meurtre commis par sa mère. On lui a rendu justice. C'est quelque chose qui m'a bouleversée. Je me suis vue en tant que petite fille à qui on pouvait rendre justice, pour toute ma vie et toute l'histoire de ma mère. Ce jour-là, quand l'avocate a raconté le vrai rêve que Fabienne Kabou avait fait, avec la petite fille qui vient se loger dans sa robe d'avocate, elle a dit qu'elle avait compris que Fabienne Kabou lui demandait de porter non pas que sa voix mais aussi la voix de sa petite fille. Je me suis effondrée en larmes. Une journaliste qui avait suivi le procès depuis le début et était enceinte de six mois, pleurait, elle aussi, à côté de moi... C'est là que j'ai compris que j'allais faire ce film, qui serait pour nous toutes, pour les petites filles que nous avons été, un acte de justice. C'est comme cela que j'ai imaginé l'histoire d'une femme enceinte qui assiste au procès. Tout le film est né ce moment-là, dans la confrontation des larmes de deux femmes, une femme noire et une femme



blanche, nous qui pleurons pour quelque chose de différent mais aussi quelque chose de commun.

/ Le titre de ton film précédent, *Nous*, désigne aussi cette question de l'universel.

Oui, et au fond c'est la question de tous mes films : offrir au corps noir la possibilité de dire l'universel. J'ai intuitivement toujours su qu'il l'était, mais politiquement cela ne me semble pas encore accepté. Notre intimité n'est pas encore tout à fait considérée comme pouvant parler à l'intimité de l'autre. J'ai l'impression que ce dialogue n'est pas envisagé. L'échange ne se fait que trop rarement dans ce sens-là. Or moi, je me suis toujours reconnue chez des femmes blanches et des hommes blancs, j'ai pleuré sur *Anna Karenine*, et *Madame Bovary*, " c'est moi " aussi. Le premier film qui m'a convaincue de ce que j'ai toujours su, à savoir que le corps noir pouvait porter l'universel, c'est *35 Rhums* de Claire Denis. Tout d'un coup je voyais des acteurs noirs traversés par une question qui n'avait rien à voir avec celle de leur négritude, sans que ça fasse débat, et ça m'a bouleversée.

/ Qu'est-ce que ce film mettait en jeu sur un plan existentiel pour toi ?

J'y allais à reculons. Ce film est très organique, très intime à bien des endroits, même si j'ai mis beaucoup d'énergie à affirmer le contraire, à savoir que Rama, ce n'est pas moi, ce qui est vrai, en partie, mais comme toute fiction, elle est nourrie par des choses qui m'appartiennent, qui appartiennent à mon vécu, à des émotions connues. Maintenant que le film est

fini, je suis plus tranquille avec l'idée de l'assumer et je considère que c'était pour moi nécessaire de le faire, tant intimement que politiquement d'ailleurs. Dans ma nécessité de raconter l'histoire de ces femmes, il y avait la volonté d'inscrire leur silence, de réparer leur invisibilité. C'est aussi l'un des projets politiques du film. Et puis de dire de quelles mères on est faits, de quel bagage, de quel héritage, de quelles douleurs... À partir de quel silence, du néant de l'exil, leur exil, le néant de la vie de nos mères, le néant de leurs larmes, le néant de leur violence, on a tenté de composer nos propres vies... C'est à la fois tenter de répondre à des questions auxquelles toutes les femmes se confrontent, tout en parlant spécifiquement d'un des aspects de l'histoire de l'immigration. Comment, nous, femmes noires françaises, nous sommes devenues mères à partir de ces mères-là.

/ Comment est-ce que tu as conçu ce récit d'un point de vue esthétique ?

Le récit, c'est d'inscrire cette peau, ces corps à un endroit où ils sont encore peu visibles. C'est ça le contemporain : passer du hors champ au centre de

l'image, mais avec une puissance esthétique. Pour moi, la question esthétique du film est politique. Ces corps ont peu été filmés, ces femmes ont rarement été vues, et je veux leur offrir le cinéma, comme un espace où on ne peut plus se soustraire à leur regard, sans pour autant que cela soit trop stylisé. Les premières références que j'ai envoyées à Claire Mathon, la cheffe opératrice du film étaient des tableaux. Je crois que nous tournions autour de l'idée d'inscrire la pictorialité de ces corps-là dans l'histoire du cinéma. Il y avait *La Ferronnière* de Léonard de Vinci, certains tableaux de Rembrandt, des modèles noirs peints par Cézanne, et puis un tableau qui m'a beaucoup frappé au MET, *Grape Wine*, d'Andrew Wyeth, le portrait d'un vagabond noir, peint comme aurait pu l'être un tableau de Titien.

/ Tu parlais de justice, et de l'avocate qui veut rendre justice à cet enfant. Tu ne crois pas qu'il y a un lien entre la justice et la question esthétique de la justesse ?

Complètement ! Parce que la justesse, comme la justice, nous rendent notre complexité. Je ne supportais pas la manière dont Fabienne Kabou



était commentée dans un certain nombre de médias, je sentais une volonté d'en faire une figure de victime, de donner à son geste une explication simpliste, presque folklorique : le maraboutage, ce qui atténuait toute sa violence, tout son feu, toute sa colère, toute sa révolte, toute sa laideur. Pour moi c'est une puissante Médée, et pas la pauvre immigrée bafouée. Ce récit-là ne lui restitue pas sa puissance, y compris ce qu'elle a de plus obscur et violent, que je ne juge pas, mais que je voulais lui rendre. Pour moi, la justesse et la justice c'est de lui rendre — et de nous rendre — notre complexité. J'ai rarement vu filmée, écrite, racontée la complexité d'une femme noire. On est toujours lissées dans un regard bien-pensant, enfermées dans le regard de ceux qui ont le droit de faire à notre place notre propre récit.

/ Pourquoi ce regard blanc est-il incapable de voir cette complexité ?

J'ai eu parfois l'impression que la complexité de Fabienne Kabou n'était pas vue. Elle a souvent été enfermée dans des stéréotypes, et on a fait des gorges chaudes sur sa soi-disant manière de parler français. Je ne pouvais pas m'empêcher de voir une forme d'impensé raciste dans cette obsession de la qualifier en permanence. C'est signifiant, car ma propre capacité à articuler ma pensée a très souvent suscité le même étonnement admiratif et depuis toujours cet étonnement me renseigne sur l'interlocuteur qui m'en fait la remarque. Moi, si on me parle d'une femme noire doctorante qui travaille sur Wittgenstein, ça ne me surprend pas que son langage soit délié. Mais dans le même temps, je me rends bien compte qu'une femme noire comme Fabienne Kabou a été trop peu écoutée, trop peu visible, trop peu en dialogue avec ceux pour qui une femme noire, par expérience, c'est surtout une femme de ménage, qui s'exprime peu, à côté de laquelle ils passent ou vivent sans vraiment la voir. Des femmes comme Fabienne Kabou, je passe ma vie à interagir avec elles, ce sont mes amies universitaires, professeures de lettres, journalistes, etc. La langue de Kabou ne m'impressionne pas. J'arrive en revanche à voir comment elle la performe,



précisément pour ne pas coller à cette image de femme « noire » comme elle se figure qu'on la regarde.

/ Elle blanchit sa langue ?

Elle l'utilise comme une arme contre les autres, et contre elle-même, au fond. Je n'ai jamais entendu quelqu'un parler comme ça ! La matière documentaire du film, c'est cette langue, c'est la langue de Fabienne Kabou. Parfois je ne comprenais même pas moi-même ce qu'elle disait : "j'étais dans une gangue sclérosante et anesthésiante" dit-elle, je ne savais pas ce que ça voulait dire ! Fabienne Kabou avait une jouissance de la langue et un besoin d'être écoutée, d'être vue, de faire, par cette langue, son propre récit d'elle-même qui venait contredire ce qu'on aurait pu dire d'elle, et lui résister.

D'ailleurs, je dois avouer que la Fabienne Kabou que compose Guslagie Malanda est beaucoup plus humaine. La vraie Fabienne Kabou était une statue gelée qui jouissait de l'effet produit par sa manière de parler. J'arrive au procès, pensant avoir en face de moi une bouleversante Médée, et je me retrouve devant une femme sans aucun remords, sans aucun affect, d'une très grande froideur, j'ai l'impression d'avoir face à moi une psychopathe ! Tout d'un coup ma lecture mythologique de son acte, "sublime, forcément sublime", pour citer Duras, s'effondre. Parce que le fantasme de la reconnaissance s'effondre devant le monstre, je ne peux plus me voir en elle, me penser à travers elle, qui ne me donne pas accès à son humanité. Alors je me demande ce que je fais là, pourquoi tout ce

chemin, pourquoi m'être projetée en elle ? J'avoue que je suis allée aussi au procès en fantasmant sur la dimension lyrique de son acte. J'avais lu un article du Monde où la journaliste Pascale Robert Diard avait écrit "elle a déposé sa fille sur la plage", pour moi elle l'avait métaphoriquement rendue à la Mer, offerte à une « mère » plus accueillante, en fait elle l'a noyée ! C'est ça l'implacabilité des faits ; mais cet attrait pour ce geste quasi romanesque, à mes yeux, m'a inconsciemment aidée à masquer l'obsession personnelle, inavouable, qui me lie à cette histoire tragique. Paradoxalement c'est la confrontation entre cette première lecture lyrique et la réalité documentaire du vrai procès qui m'a aidé à penser ma mise en scène et le point de vue que j'ai sur cette histoire. Dans mon film la mise en scène remplace la dimension lyrique ce qui permet d'accéder à l'histoire, de la nettoyer de son caractère sordide, inaudible, impensable, c'est la mise en scène qui permet de regarder au creux de cette histoire et d'en tirer une plus grande connaissance, une plus grande compréhension de nous-mêmes, de lui pardonner, de pardonner à toutes les mères, à toutes nos mères. C'est l'histoire de Rama qui permet de faire cela, dans l'identification qu'elle permet au spectateur. Sans elle, sans ce personnage fictif, cela n'aurait été que le récit d'un fait divers banal et tragique et le film pas mieux qu'une version cinématographique de *Faites entrer l'accusé*.

/ Tu as pensé au genre des films de procès ?

Oui, un peu, il y a bien sûr *La Vérité* de Clouzot. Le personnage incarné par Bardot m'a aidée pour inventer cette Laurence Coly située entre Fabienne Kabou et la comédienne Guslagie Malanda. Mes références étaient aussi beaucoup littéraires, *Souvenirs de la cour d'assises* d'André Gide, *De sang-froid* de Truman Capote, *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère. Ce qui m'a intéressée dans cette littérature de non fiction, c'est qu'elle dépasse la littéralité du fait divers. Dans *Saint Omer* le fait divers est, consommé, digéré, recraché à travers le prisme de mon histoire intime et de ce projet politique qui consiste à raccrocher les histoires de ces femmes à la mythologie qui ne leur a jamais été

offerte, à la tragédie qui vient révéler quelque chose de nous-mêmes, de moi et du spectateur. Bien sûr tout ça provient d'une histoire vraie, d'une matière documentaire, mais ce que permet la fiction c'est d'en faire quelque chose qui n'a plus à voir avec l'histoire d'une seule d'une femme, mais avec notre histoire à toutes. Cela a été au cœur de nos échanges avec mes deux co-scénaristes, Amrita David, qui a par ailleurs monté tous mes films, et Marie Ndiaye. On a commencé avec Amrita à monter en quelque sorte, sur le papier, les minutes du procès et c'est à partir de cette première mouture que nous avons sollicité Marie, pour qu'elle nous accompagne dans la construction d'une fiction qui s'est tissée autour de cette matière.

/ Sur le plan de la mise en scène, est-ce que tu vois une frontière entre la fiction et le documentaire ?

Tous mes films sont à l'endroit de la frontière entre les deux. J'ai tenté de performer un rapport à la vérité documentaire, pas seulement en reprenant le texte du procès, mais aussi à travers la mise en scène. J'ai recréé un procès, non pas dans la salle

du vrai procès, mais dans la salle d'à côté, qui est devenue un décor de cinéma. J'en ai fait une salle avec ces boiseries qui disaient quelque chose de politique : cette femme noire jugée dans une petite ville de province mais qui incarne symboliquement la République. Placer cette femme-là dans un faux décor de cinéma, avec des fausses boiseries, à l'intérieur du vrai tribunal, c'était une manière de créer un cadre pictural et politique. Les spectateurs étaient des vrais spectateurs de la ville, les comédiens interprétaient un texte documentaire, dans une réalité documentaire rejouée, il n'y avait pas d'"Action !", pas de "Coupez !". On a tourné dans la continuité, ce qui veut dire que les comédiens revivaient le procès. Donc c'est le mélange de quelque chose d'extrêmement stylisé — le cadre —, d'extrêmement mis en scène — la temporalité des plans — avec quelque chose de totalement documentaire : la manière de filmer et d'enjoindre les acteurs à convoquer une émotion très documentaire. Je ne leur ai donné que peu d'intentions de jeu : je les ai confrontés à ce texte et je leur ai proposé de le traverser, de le jouer dans la vérité de l'instant.



Photo © LAURENT LE CRABE

J'ai choisi des acteurs qui sont pour la plupart des acteurs de théâtre, comme Valérie Dréville, qui joue la présidente du tribunal. Le rapport au moment présent est très important dans le film, très théâtral au fond. Il y a eu un moment très beau durant le tournage. Valérie Dréville, s'est soudain arrêtée en pleine prise, bouleversée par le texte, elle s'est mise à pleurer. Elle s'en est excusée. Moi j'avais vu, au moment où elle le jouait, que ce texte, qu'elle savait documentaire, racontait à ce moment précis quelque chose venu percuter autant l'actrice que la mère et la fille qu'elle est aussi. Je lui ai dit que cette émotion-là, non prévue, incontrôlée, appartenait au film. La direction d'acteurs était à cet endroit-là, c'est ce que j'ai attendu de chacun des comédiens. Qu'ils jouent avec le souterrain de leur propre histoire.

/ Qu'est-ce que tu as changé au texte du procès ?

Le passage sur les chimères lors de la plaidoirie interprétée par Aurélia Petit. Évidemment pour l'ensemble des dialogues, tout est remonté, retravaillé, mais tout est vrai. Sur le plateau je ne disais pas « Action ! ». Je ne supportais pas qu'il y ait le cinéma devant moi. Parce que pour moi, dans le cinéma de fiction, on construit un plan après l'autre. Moi, ce qui m'intéresse c'est ce qu'il y a entre deux plans. Je me souciais peu de ce qui était prévu. Ce qui peut être assez problématique par rapport au dispositif au sein duquel se fabrique habituellement la fiction. J'ai tourné ce qui était devant moi, dans le direct du réel. Nous avons inventé un dispositif à l'intérieur duquel le réel et la fiction se sont mélangés, sans forcément que je puisse ou ne veuille le maîtriser. C'est une

chance d'avoir pu faire ce film avec Claire, parce que son travail montre à quel point elle a été réceptive à cette façon de faire. On rentrait dans les plans dans un glissement très lent du réel vers la fiction. On ne prévenait pas forcément les figurants, ni les comédiens, on commençait à filmer et tout à coup le réel était épaissi par une intensité particulière, les actrices rentraient très naturellement dans le texte, dans le jeu. J'ai peu découpé les plans. Nous avons filmé la manière dont les actrices se laissaient dépasser par ce qui se passait, par le texte. Je n'ai pas dirigé Guslagie. Je l'ai laissée entrer dans l'état de possession qu'elle n'a jamais quitté. Pendant un mois elle n'est jamais sortie de son personnage Laurence Coly, qu'elle a totalement réinterprété. Quand Amrita recevait les rushes, elle voyait bien que la Laurence Coly que jouait Guslagie n'était pas celle qu'on avait écrite. Et ce n'était pas grave. La seule chose que j'ai faite, c'est de lui offrir un espace bienveillant d'où elle puisse convoquer ses fantômes. Pareil pour Kayije, pour la scène où Rama pleure dans sa chambre d'hôtel, je me suis assise face à Kayije et j'ai commencé à toucher mon ventre, alors elle aussi a commencé à toucher son ventre, et elle est entrée en moi ! Elle a joué une scène que j'avais vécue quand j'étais enceinte, mais que je ne lui avais pas racontée. C'était fou. On était toutes les deux dans une sorte de transe. Ce tournage a été une expérience qu'on a vécue collectivement, comme un charme. ■

Propos recueillis par Hélène Frappat



LISTE ARTISTIQUE

Rama - **Kayije KAGAME** · Laurence Coly - **Guslagie MALANDA** · La Présidente - **Valérie DRÉVILLE** · Maître Vaudenay - **Aurélia PETIT** · Luc Dumontet - **Xavier MALY** · Avocat général - **Robert CANTARELLA** · Odile Diatta - **Salimata KAMATE** · Adrien - **Thomas DE POURQUERY** · La mère de Rama - **Adama Diallo Tamba** · Les sœurs de Rama - **Mariam Diop, Dado Diop**

LISTE TECHNIQUE

Réalisation **Alice DIOP** · Scénario **Alice DIOP, Amrita DAVID, Marie NDIAYE** · Directrice de la photographie **Claire MATHON (A.F.C)** · Montage **Amrita DAVID** · Son **Dana FARZANEHPOUR, Josefina RODRIGUEZ, Lucile DEMARQUET, Emmanuel CROSET** · 1^{ère} assistante mise en scène **Barbara CANALE** · Scripte **Mathilde PROFIT** · Casting **Stéphane BATUT** · Décors **Anna LE MOUËL** · Costumes **Annie MELZA TIBURCE** · Maquillage & Coiffure **Élodie Namani CYRILLE, Marie GOETGHELUCK** · Direction de production **Rym HACHIMI, Paul SERGENT** · Régie générale **Emma LEBOT** · Post-production **Bénédicte POLLET** · Production déléguée **SRAB FILMS (Toufik AYADI, Christophe BARRAL)** · Coproducteurs **ARTE FRANCE CINÉMA, PICTANOVO HAUTS-DE-FRANCE** · Diffuseurs **ARTE FRANCE, CANAL+, CINÉ+** · Partenaires **CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE, FONDS IMAGES DE LA DIVERSITÉ - L'AGENCE NATIONALE DE LA COHÉSION DES TERRITOIRES, RÉGION ÎLE-DE-FRANCE, PICTANOVO** avec le soutien de **LA RÉGION HAUTS-DE-FRANCE, COFINOVA 18, INDÉFILMS 10, RÉGION NOUVELLE AQUITAINE, CICLIC-RÉGION CENTRE-VAL DE LOIRE** · Distribution France **LES FILMS DU LOSANGE** · Ventes internationales **WILD BUNCH INTERNATIONAL**

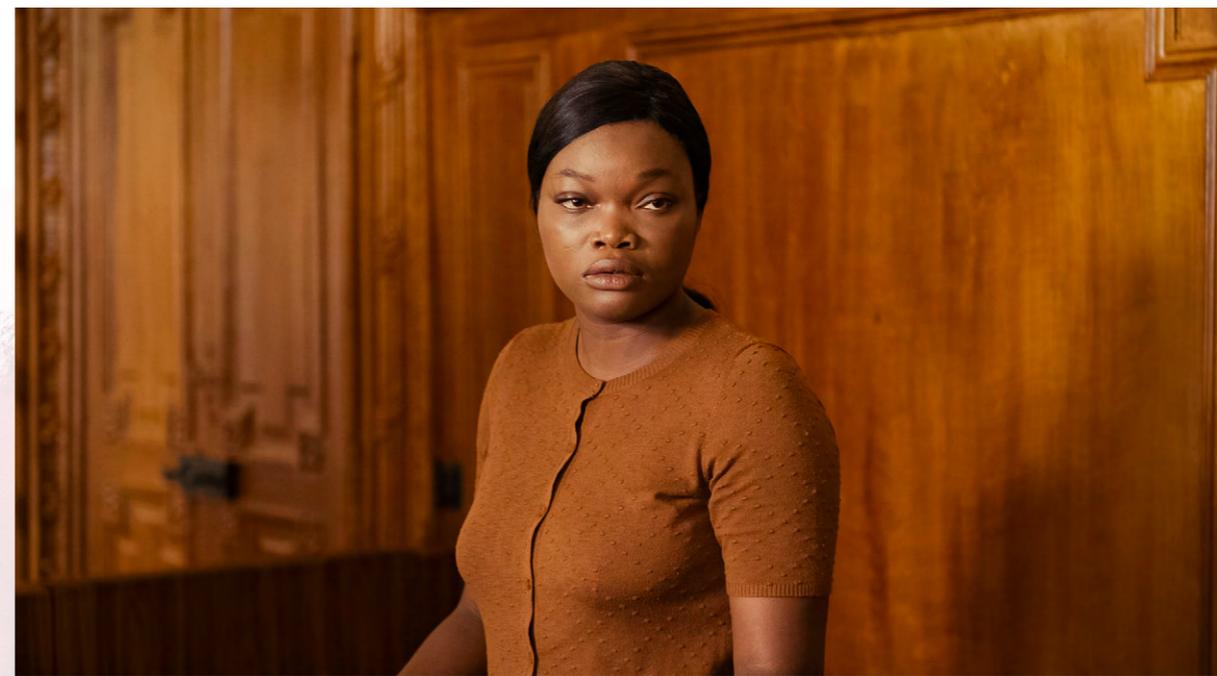


KAYIJE KAGAME

Après avoir intégré l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre de Lyon en jeu (*72^{ème} promotion*), Kayije Kagame est repérée par Bob Wilson et participe au Watermill International Summer Program Residency à Long Island.

Auteure de performances, de pièces sonores, de films ou encore d'installations, sa pratique s'étend sans frontières à travers les arts. Elle prépare actuellement son prochain projet scénique et cinématographique **INTÉRIEUR VIE / INTÉRIEUR NUIT** co-réalisé avec Hugo Radi.

SAINT OMER de Alice Diop est le premier long métrage dont elle interprète le rôle principal. ■



GUSLAGIE MALANDA

Guslagie Malanda est révélée au cinéma en 2014, dans le film de Jean Paul Civeyrac **MON AMIE VICTORIA**, dans lequel elle interprète le rôle principal de Victoria, aux côtés notamment de Pascal Greggory.

En 2021, elle a tourné sous la direction d'Alice Diop, dans son film **SAINT OMER**, où elle campe le rôle de Laurence Coly, accusée d'avoir tué sa fille de quinze mois en l'abandonnant sur une plage du nord de la France.

Guslagie est également diplômée d'Histoire de l'art, et a exercé plusieurs années en tant que commissaire d'exposition indépendante. ■



ALICE DIOP

Alice Diop est une scénariste et réalisatrice française née en 1979. Après des études d'histoire et de sociologie visuelle à l'université Panthéon Sorbonne, elle devient réalisatrice de documentaires. Plusieurs de ses courts et moyens métrages sont sélectionnés et primés en festivals, comme **LES SÉNÉGALAISES ET LA SÉNÉGAULOISE** (2007), **LA MORT DE DANTON** (2011), mais aussi **LA PERMANENCE** (2016) et **VERS LA TENDRESSE** (2016), César du Meilleur Court Métrage en 2017. Son long-métrage documentaire **NOUS** (2022) remporte le Prix du Meilleur Documentaire de la Berlinale ainsi que le Prix du Meilleur Film de la Section Encounters du festival en 2021. **SAINT OMER** est le premier long-métrage de fiction d'Alice Diop. ■

LONGS MÉTRAGES

2022 • **Saint Omer** - Long métrage

Sélection officielle Festival de Venise 2022

2022 • **NOUS** - Documentaire

Prix du Meilleur Documentaire Berlinale 2021, Prix du Meilleur Film - Section Encounters Berlinale 2021

2016 • **LA PERMANENCE** - Documentaire

Prix de la compétition Française/ Cinema du réel 2016, Étoile de la SCAM 2017

COURTS ET MOYENS MÉTRAGES

2016 • **VERS LA TENDRESSE** - Documentaire

César du Meilleur Court-Métrage 2017, Grand Prix France du Festival de moyen métrage de Brive 2016, Prix INA creative 2016, Prix du Public Meilleur Court-Métrage Français au Festival International de Films de Femmes, Prix du Jury Jeune et Prix du Jury Documentaire au Festival Silhouette (Paris) 2016, Prix Ciné +

2011 • **LA MORT DE DANTON** - Documentaire

Prix des bibliothèques au Cinéma du Réel 2011, Grand Prix du Festival du film d'Éducation 2011, Étoile de la SCAM 2012

2007 • **LES SÉNÉGALAISES ET LA SÉNÉGAULOISE** - Documentaire

2006 • **CLICHY POUR L'EXEMPLE** - Documentaire

2005 • **LA TOUR DU MONDE** - Documentaire



PRESSE : RENDEZ-VOUS

75 rue des Martyrs - 75018 Paris

VIVIANA ANDRIANI : 06 80 16 81 39 • viviana@rv-press.com

AURÉLIE DARD : 06 77 04 52 20 • aurelie@rv-press.com

www.rv-press.com

DISTRIBUTION : LES FILMS DU LOSANGE

7/9 Rue des Petites écuries - 75010 Paris

distribution@filmsdulosange.fr • www.lesfilmsdulosange.com