

LE PACTE PRÉSENTE

UN FILM DE JIM JARMUSCH

THE LIMITS OF CONTROL



ISAACH DE BANKOLÉ ★ TILDA SWINTON ★ JOHN HURT
GAEL GARCÍA BERNAL ★ ALEX DESCAS ★ BILL MURRAY
★ PAZ DE LA HUERTA ★ JEAN-FRANÇOIS STÉVENIN ★

Focus Features présente en association avec Entertainment Farm
une production PointBlank

THE LIMITS OF CONTROL

UN FILM DE JIM JARMUSCH

AVEC
ISAACH DE BANKOLÉ
ALEX DESCAS
JEAN-FRANÇOIS STÉVENIN
LUIS TOSAR
PAZ DE LA HUERTA
TILDA SWINTON
YOUKI KUDOH
JOHN HURT
GAEL GARCÍA BERNAL
HIAM ABBASS
BILL MURRAY

★ SORTIE LE 2 DÉCEMBRE 2009 ★

ÉTATS-UNIS, 2009 – DOLBY SR/SRD/DTS – 1.85 – VISA N° 123 222 – DURÉE : 1H56

DISTRIBUTION :

Le Pacte
5, rue Darcet - 75017 Paris
Tél. : 01 44 69 59 59
Fax : 01 44 69 59 47
www.le-pacte.com

PRESSE :

Jérôme Jouneaux, Isabelle Duvoisin
& Matthieu Rey
10, rue d'Aumale - 75009 Paris
Tél. : 01 53 20 01 20

Dossier de presse et photos téléchargeables sur : www.thelimitsofcontrol-lefilm.com
textes complémentaires : www.filminfocus.com/limitsofcontrol (en anglais)

*Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs*

Arthur Rimbaud

Le nouveau film de Jim Jarmusch nous invite à suivre un étranger, solitaire et mystérieux, dans son voyage à travers l'Espagne. Il est chargé d'une mission hors la-loi. Sa détermination et sa méticulosité sont sans faille. Seul son objectif l'intéresse, pourtant son périple est aussi un voyage intérieur.

Il va croiser des personnages cocasses ou étranges. Ces rencontres le mèneront à sa cible ultime.

★ Entretien avec Jim Jarmusch

Ce que l'on voit tout d'abord à l'écran, c'est une citation de Rimbaud, comme si le film se jetait à l'eau. Les strophes suggèrent que le héros s'embarque pour un grand voyage. Ce poème vous a-t-il inspiré pour *The Limits of Control*?

Je voulais effectivement que le film se jette à l'eau ou, plus précisément, que sa barque soit poussée d'un coup de pied loin de la rive. Mais je n'ai eu l'idée de faire figurer la citation à l'écran qu'une fois le film terminé. Ce n'était pas une influence première. Ce poème, «Le Bateau ivre», est pourtant une sorte de métaphore d'un dérèglement des sens, d'un mélange conscient des perceptions. La citation se fait sans doute plus pertinente à la toute fin du film, qui emprunte son titre à un essai, «The Limits of Control», écrit en 1970 par William S. Burroughs. Ce texte s'intéresse principalement au langage en tant qu'outil de pouvoir et de manipulation : «Les mots sont toujours les principaux instruments du pouvoir. Ce sont les mots qui insinuent. Ce sont les mots qui convainquent. Ce sont les mots qui donnent des ordres. Aucune machine de manipulation conçue à ce jour ne peut fonctionner sans des mots et toute machine de manipulation qui tente de le faire en s'appuyant uniquement sur une force externe ou uniquement sur la contrainte physique de l'esprit se retrouvera vite devant les limites du pouvoir.» Cela m'a conduit à réfléchir à notre perception des choses et à comment on essaie de les contrôler pour nous, mais je n'ai pas cherché à faire une adaptation de cet essai. Je n'en ai repris que le titre.

Avez-vous été inspiré par des films ? Le personnage de Tilda Swinton cite ouvertement des titres, on peut penser à Antonioni...

Pour moi, c'était plutôt : «Qu'est-ce que ça donnerait si Jacques Rivette tournait un remake du chef d'oeuvre de John Boorman Point Blank-(Le Point de non-retour, 1967) ? Ou si Marguerite Duras tournait un remake du Samouraï de Melville-?» (rires) Chez moi, inconsciemment, Antonioni n'est jamais bien loin, alors il doit probablement être quelque part ici. Mais je ne songeais pas à lui au départ. Je pensais indirectement aux films policiers européens des années 70 et 80, comme certains titres de Francesco Rosi. Ces inspirations me traversaient l'esprit, je cherchais un style plutôt qu'à imiter des films.

Le plus important sans doute a été Point Blank. Nous avons appelé notre société de production PointBlank Films. Christopher Doyle, Eugenio Caballero et moi avons étudié Point Blank de près. Pas du point de vue de son rythme mais de son style : les cadres dans le cadre, les objets vus à travers une porte ou une fenêtre ou un passage voûté, les plans qui entretiennent une confusion entre intérieur et extérieur par l'usage de surfaces réfléchissantes. Point Blank est l'adaptation d'un roman de Donald Westlake, qui vient de mourir. Il a écrit toute une série de livres sous le nom de Richard Stark. Ces romans, qui sont aujourd'hui réédités - certains préfacés par mon ami Luc Sante - sont tous des polars dont le héros s'appelle Parker. Pour des raisons juridiques, son nom a été changé en Walker dans Point Blank. C'est Lee Marvin qui l'interprète. Parker est un tueur professionnel. C'est quelqu'un qui reste toujours vraiment maître de lui-même. Quand il est sur un boulot, il ne se laisse distraire ni par le sexe, ni par l'alcool, ni par quoi que ce soit d'autre. Dans chacune de ses histoires, il y a toujours quelqu'un autour de lui qui fait une connerie. Il se retrouve à devoir débrouiller tout seul une situation chaotique qui contredit fondamentalement sa méticuleuse éthique de travail. C'est un personnage fascinant. Ces livres m'ont beaucoup influencé, même si je ne les ai pas relus. Le personnage des romans et de Point Blank était toujours lié, dans mon esprit, à ce que devait être le personnage de ce film.

Vous aviez déjà travaillé à trois reprises avec Isaach de Bankolé. Sa présence à l'écran est très forte. Avez-vous tout de suite pensé à lui ?

Oui. Dès le début de l'écriture. Depuis des années, j'avais envie de faire un film avec Isaach dans lequel il jouerait un personnage fort, tranquille et qui aurait à accomplir incognito une sorte de mission. En plus du titre et de l'envie de travailler avec Isaach sur un tel personnage, *The Limits of Control* s'est enrichi d'un tas de choses que je collectais. Pour ce film, j'étais tout le temps en train de rassembler des trucs.

Comme par exemple ?

Joe Strummer avait une résidence près d'Almería, à San Jose. Après sa mort, sa veuve Lucinda m'a dit : «Il y a une maison bizarre près de chez nous, sur la même route. Chaque fois qu'on passait devant en voiture, Joe disait : 'Il faut qu'on montre cette baraque à Jim, il va vouloir la filmer'. Mais on a oublié de te raconter ça. Alors tiens, voilà une photo de la maison que Joe voulait te faire connaître.» C'est, dans le film, la maison où on rencontre le personnage de Bill Murray.

De toutes façons j'avais déjà envie de tourner en Espagne. Mon ami de longue date Chema Prado, qui a été notre conseiller sur *The Limits of Control* et qui est directeur de la cinémathèque espagnole, a un appartement dans cet incroyable immeuble à Madrid, les Torres Blancas. Je suis allé lui rendre visite pour la première fois il y a au moins vingt ans. L'immeuble date de la fin des années 60. Je me suis toujours demandé pourquoi on n'y avait jamais tourné de films. On a finalement utilisé l'intérieur d'un des appartements, mais pas celui de Chema. Le nôtre était vide et on l'a décoré. En rassemblant toutes ces pièces du puzzle et avec Séville également en tête, j'ai commencé à imaginer tout un film en Espagne.

De plus, il se trouve que je connaissais Paz de la Huerta depuis plusieurs années. Un jour, Isaach m'a dit qu'ils avaient déjà tourné trois ou quatre films ensemble. J'ai pensé : «Pourquoi n'ai-je pas eu l'idée, moi, de les faire jouer ensemble ?» Et j'ai écrit ce rôle pour Paz.

Le scénario s'est d'abord présenté sous la forme d'une histoire de 25 pages. Je l'ai développé à mesure que nous faisons le film. C'était mon intention dès le départ : laisser les choses grandir, ne pas avoir recours à un scénario classique. Nous travaillions donc toujours en restant aux aguets, toujours prêts à remettre les choses en question ou à laisser le film nous mener dans sa direction à lui. Notre chef décorateur, Eugenio, était très ouvert à cette façon de faire, aux changements possibles. On ne se disait pas : «Voilà la scène écrite, filmons comme ça», mais «Voici une esquisse, qu'est-ce que ça évoque pour vous ? Avez-vous des idées à apporter, quoi que ce soit ?» Et Christopher Doyle est bien sûr un maître en cette matière : suivre son instinct.

Ceci était une méthode très inhabituelle pour moi. D'habitude j'ai sous la main un scénario assez solide quand je me lance. Ici, mon matériau était plus minimal, sans dialogues pour ainsi dire, au commencement. J'ai écrit les séquences dialoguées à mesure que nous avançons.

Ce n'est pas sans précédent chez d'autres cinéastes. Blake Edwards a procédé ainsi à une ou deux reprises dans sa carrière.

Wim Wenders ou d'autres se sont lancés dans des tournages avec un synopsis de deux pages. J'avais une liste de scènes et je suis resté fidèle à sa structure. C'est le cœur des scènes qui a été développé.

En écrivant mon histoire de 25 pages, je pensais aussi – j'ai déjà cité ce cinéaste – aux premiers films de Jacques Rivette où il était souvent question d'une sorte de conspiration difficile à cerner et qui prenait dans le récit des proportions envahissantes. Au terme de certains de ces films, on comprend encore moins la conspiration qu'au début, parce que tout est devenu incontrôlable.

Pour traduire l'histoire en images, pour vous figurer les plans à l'avance (si vous en avez besoin), avez-vous recours à un storyboard et à de longues recherches de décors naturels ?

Je ne fais jamais de storyboards. De plus en plus souvent, sur mes quelques derniers films, je n'utilise pas non plus de découpage écrit. Sur ce film, la recherche de décors était donc extrêmement importante. J'ai visité tous les lieux. D'abord seul, puis avec Christopher Doyle.

Il a vu les décors et nous avons commencé à discuter de comment, de façon générale, la caméra pourrait bouger, de comment l'histoire pourrait être racontée. Les décors nous apportaient de nouvelles idées. Quand il part en recherche, Christopher ne cesse de disparaître dans les ruelles de côté en prenant frénétiquement des photos. Certaines sont pour le film sur lequel il travaille et certaines sont destinées aux incroyables collages qu'il produit souvent. Son esprit ne s'arrête jamais.

Souvent nous avons des idées pour un plan. Nous tournions alors quelques images avec une caméra numérique, mais nous n'avons que rarement utilisé ces idées de plan dans le film. Plusieurs mois avant le tournage, Christopher et moi nous retrouvions régulièrement, par périodes de quinze jours, pour noter les idées qui venaient lors de nos longues, longues, longues discussions.

Nous nous connaissons depuis des années. Nous parlions souvent de notre envie commune de travailler sur un long métrage. Nous avons collaboré il y a quelques années sur un clip du groupe de Jack White, *The Raconteurs*, pour leur premier single «Steady as She Goes».

Le clip était en noir et blanc ?

Non, en couleurs avec certaines images en Super 8. Beaucoup de plans avaient été tournés avec des caméras numériques pour enfants, les toutes premières qui avaient été construites. Ça devait produire 8 images par secondes, les mouvements étaient hachés, comme un bégaiement.

Et vous en arrivez à ce film, qui déborde de couleurs et d'Espagne. Etait-ce votre projet de porter à l'écran l'Espagne que vous connaissiez et que vous voyiez autour de vous ?

Quelles que soient les sensations que vous procurent ce que vous voyez, chacun en éprouve de différentes. Tous les films sont subjectifs : tout le monde regarde et perçoit un lieu à sa manière. C'est donc un peu compliqué pour moi de vous répondre.

Sans vouloir d'une image trop saturée, nous cherchions à rendre sensibles les couleurs de chaque lieu. Nous les mettions en valeur plus par le cadre que par un procédé technique. Nous filmions sur de la Fuji pour sa colorimétrie. Christopher a écrit un texte là-dessus. Il explique par exemple comment le rouge, apposé à du vert, varie subtilement mais véritablement selon les pellicules. Et comment le regard de chacun réagit différemment, par exemple selon sa culture. Christopher et moi avons beaucoup parlé de la couleur et de son impact émotionnel.

Pendant le tournage, je me suis rendu compte que Christopher, en intérieurs, éclairait les plans en favorisant les ombres plutôt que les zones de lumière. C'était une inversion de la perception habituelle du positif et du négatif. Au Japon par exemple, où on s'assied par terre, le volume de la pièce est perçu comme un espace positif alors que les surfaces des tables et des chaises sont un espace négatif. Or, l'habitude occidentale suggère le contraire.

Il y a aussi l'idée qu'en Asie, dans un tableau qui représente un bateau au milieu de l'océan, le bateau sera souvent très petit et l'océan immense. Dans la peinture occidentale, le plus souvent l'océan est un accessoire périphérique qui entoure le bateau. Le bateau est le centre de la composition.

Avez-vous eu le sentiment d'arriver à vous perdre dans les images ?

D'une certaine manière. Nous avons tenté de garder une innocence qui nous permette d'être transportés par ce qui nous entourait, plutôt que de faire un travail purement analytique. Bien sûr, il fallait quand même se soucier que le film se tienne une fois monté. Moi, je me concentrais sur le dialogue et sur la qualité des prises avec les comédiens. Les paysages naturels du sud de l'Espagne que le personnage d'Isaach traverse représentaient quelque chose de très étrange et d'assez magique pour nous. Séville est une de mes villes du monde préférées, à chaque fois elle m'enchantait. Je me souviens de ma première visite, aux alentours de 1980 avec Fab Five Freddy. Le soir où nous sommes rentrés à New York, j'ai allumé la télévision et Orson Welles répondait à des questions dans un talk-show. On lui demandait : «Vous avez fait le tour du monde, mais quelle est votre ville préférée ?» Sans hésitation, Welles a répondu : «Séville, et haut la main !» Je crois bien qu'il est enterré là-bas, dans les environs.

C'est une ville très visuelle. Les courbes des ruelles étroites, l'architecture tout en détails... Partout sur les immeubles il y a des balcons. Leur dessous, uniquement visible depuis la rue quand on lève les yeux, sont couverts de carreaux ornés. Même les carrelages de la cage d'escalier de l'appartement dans lequel le personnage d'Isaac séjourne à Séville sont absolument extraordinaires.

Quand quelque chose tape dans l'oeil de Christopher, il est pris d'une excitation et d'un enthousiasme qui viennent de l'enfance. Ses yeux s'illuminent. C'était contagieux. D'habitude, je maîtrise beaucoup le cadre de mes films, je travaille toujours en étroite collaboration avec le directeur de la photo. Chez Christopher, il y a quelque chose de très malléable dans le travail et dans la façon de voir les choses. Je ne sais pas comment l'expliquer, mais le cadre est plus souple, moins rigide que dans mon idée à moi. Pour travailler avec lui, il était important que je me défasse un peu de ma rigidité pour laisser le directeur de la photo travailler avec moins de contraintes que, peut-être, dans mes collaborations précédentes. Christopher est un peu plus sauvage que moi quand il réfléchit aux composantes d'un plan.

Comment cela s'est-il manifesté sur le tournage ?

Souvent pour attaquer une scène, je disais «Voilà comment je la vois filmée.» Christopher ne s'intéressait qu'au premier plan. Pour les suivants, il me disait «Oh moi, j'ai pas envie de penser à ça !» Il trouvait alors une position qui souvent n'était pas exactement celle où j'aurais mis la caméra. Dans 90% des cas, c'était mieux. Christopher travaille incroyablement vite, aussi. On n'aurait jamais pu filmer *The Limits of Control* en temps voulu sans sa rapidité.

C'est-à-dire ?

On faisait en moyenne environ deux douzaines de mises en place par journées. Je crois bien qu'un jour, on en a fait 35.

D'habitude, on n'atteint ce rythme de nos jours qu'en tournant en HD...

Oui, ou qu'en étant complètement barge. On avait d'ailleurs plutôt cette impression-là. La HD nous aurait donné un film avec des éléments similaires, mais différent. Pour l'effet pictural que nous essayions de trouver, notre support était plutôt le 35 mm, avec la pellicule et les objectifs que nous avions choisis. Nous n'avons jamais pensé tourner autrement, il n'y a pas eu de comparaisons à faire.

La sensualité du support film est partout. On sent aussi quelque chose de l'ordre du «jamais plus je ne reverrai ce lieu», pas seulement pour le personnage d'Isaach de Bankolé qui avance inexorablement, mais aussi pour le film tout entier qui le suit. Avez-vous tous été sensibles à cela ?

Christopher et moi disions plutôt : «C'est la première fois que je vois ça.» C'est la même idée que «jamais plus je ne reverrai», mais énoncée à l'envers. Oui, nous avons tout à fait conscience de cela, parce que pour nous ce film parle de regard. Souvent on se disait qu'on espérait créer quelque chose de sensuel pour les spectateurs. Qu'après avoir quitté la salle, leur regard sur les choses, les objets, même s'il est furtif, soit en quelque sorte nouveau. Leur regard sur une banale tasse de café posée sur une table, leur regard sur la lumière qui bouge dans une pièce sombre où ils sont installés... William Blake est une de mes idoles. L'imagination était sa religion à lui. C'est la plus grande des forces qui soient données aux hommes : le pouvoir d'imaginer, que ce soit dans le domaine scientifique ou dans toute autre forme d'expression.

Le regard de chacun sur le monde, la conscience qu'on en a, tout cela est subjectif. Chaque individu peut faire le choix d'éviter de se soumettre aux contrôles qui ont été mis en place et perpétrés à notre détriment. Le sens des choses, notre perception des images doivent rester les nôtres.

Les scènes au musée semblent montrer le héros en train de suivre ce processus.

Il se rend là-bas et ne choisit qu'un seul tableau par visite. Moi, quand quelque chose m'émeut, cela me dépasse très vite. L'idée ici, c'était qu'il voie tout ce qui l'entoure de la même façon qu'il regarde de la peinture. C'est ainsi qu'il voit la fille nue qui nage dans la piscine. Dans une scène, on a des poires posées dans une assiette et j'ai voulu qu'à l'image cela ressemble à un tableau. La façon dont il compare la Tour d'or à une carte postale... Et même les paysages qui défilent par la fenêtre quand il voyage dans le train.

Ses visites au musée et son travail, c'est la même chose. Les frontières sont floues pour lui, il n'y en a peut-être pas.

Voilà. Pour moi, de son point de vue à lui, c'est la même chose. C'est son modus operandi, c'est le fonctionnement de sa sensibilité vis-à-vis du monde. Pour lui, la réalité est arbitraire. Il le dit d'ailleurs, vers la fin du film. C'est un point de vue également exprimé dès le début par le personnage créole. On considère généralement le cinéma comme un art surtout visuel. Mais la sensibilité de ce personnage s'étend aussi à sa perception des sons. Il gratte la guitare, il réagit au passage des hélicoptères... Le son et la musique sont toujours extrêmement importants pour moi, peut-être plus encore dans *The Limits of Control* que dans mes autres films.

Favorisez-vous l'intuition et l'imagination sur l'analyse quand vous réalisez ? Et en tant que spectateur ?

Complètement. Plutôt que d'intellectualiser, pourquoi ne pas laisser le film déferler sur vous ? Quels que soient les sentiments que vous procurent vos yeux et vos oreilles, ils sont à vous seul. Les autres spectateurs éprouveront autre chose.

Il y a des gens dont je respecte infiniment le travail et dont la force est l'analyse, plus que l'intuition. Je n'ai pas cette force.

Sur l’affiche de film qu’on aperçoit furtivement apparaît le personnage de Tilda Swinton, qui est cinéphile. Voulez-vous suggérer que tout le monde peut être le héros de son propre film, ou de son propre tableau ?

La logique derrière cette affiche est plutôt onirique. C’est aussi une sorte de clin d’oeil. Il y a d’autres petites choses comme ça, comme la scène où le personnage de Tilda dit apprécier, au cinéma, les moments où les personnages s’asseyent et ne se disent rien, alors qu’elle est là, face au personnage d’Isaach, assise à ne rien dire. Dans ces moments-là, on signifie clairement qu’on est au cinéma. Mais les gens peuvent interpréter tout ça à leur façon.

Regarder un film, c’est voir quelque chose pour la première et peut-être la dernière fois.

Le cinéma est vraiment proche de la musique, car la musique en se déroulant vous impose son propre temps, son propre paysage mouvant. Ce n’est pas comme regarder un tableau, ce n’est pas comme lire un livre. Le cinéma et la musique vous prennent pour vous emporter. Il y a quelque chose dans les films qui se développe dans votre inconscient, qui suscite vos émotions dans le moment et qui est fondamentalement musical.

Dans ce rapport entre le cinéma et la musique, dans *The Limits of Control* votre monteur Jay Rabinowitz est une fois de plus votre conseiller musical.

Nous sommes heureux de travailler ainsi depuis quelques films.

C’est pour toujours ?

Sans doute, tant que je travaille avec Jay. Sur ce film comme sur Broken Flowers, il s’agit de musiques qui existent déjà. Mais ce n’est que dans la salle de montage que Jay et moi voyons ce qui fonctionne et à quel moment.

Vous ne prévoyez donc pas votre musique à l’avance ?

J’ai un dossier de musiques qui me semblent convenir, en termes d’atmosphère, à chaque film et qui m’ont inspirées avant le tournage. C’est moi qui choisis les disques, il n’y a donc pas de «music supervisor» à proprement parler. Stacey Smith s’occupe des droits. Jay est particulièrement doué quand il s’agit de faire entrer un morceau dans une séquence, ou de couper dans un enregistrement quand je dis par exemple : «J’aime le début et la fin, mais je ne veux pas de ce bout-là au milieu.»

Qu’est-ce qu’il y avait comme musique dans votre dossier, cette fois-ci ?

Quand j’écrivais *The Limits of Control*, j’imaginai déjà utiliser des morceaux de Boris et de Sunn O))), ainsi que de Earth et de The Black Angels. J’ai fait des CD à Christopher Doyle pour qu’il puisse écouter Boris. On pourrait placer Boris dans la catégorie métal/psychédélique/musique bruitiste, mais ils sont tellement originaux...

Et puis le superbe Adagio du quintette à cordes en do majeur de Schubert. Je l’adore depuis toujours et je voulais l’incorporer.

Pour le troisième élément principal de la trame musicale du film, je me suis mis à faire des recherches sur différents styles de flamenco. L’un deux, le flamenco peteneras, m’a beaucoup touché. Étrangement, c’est un genre tabou chez la plupart des musiciens de flamenco et des gitans. Pour des raisons compliquées, c’est pour eux une musique qui porte malheur. C’est du flamenco lent, c’est un peu comme leur blues. Souvent ça parle de mort, de tragédie, d’amour perdu. Le morceau de peteneras que nous avons choisi pour le film s’intitule «El que se tenga por grande». Ses paroles se retrouvent aussi dans le dialogue du film.

A Madrid, quand Christopher, Eugenio et moi avons vu La Truco, j’ai su que je n’avais pas besoin de chercher plus loin notre danseuse de flamenco. Elle nous a complètement épatés. Quand je lui ai raconté qu’il était question de tai-chi dans le film, elle m’a répondu qu’elle donnait des cours de «flamenco tai-chi». Il s’agit plus de lents mouvements des mains que de taper des pieds. Elle a suivi ce style pour notre séquence de peteneras, en collaboration avec le chanteur Talegón de Córdoba et le guitariste Jorge Rodriguez Padilla.

Nous avons aussi un petit extrait de «(Por Compasión:) Malagueñas» de Manuel El Sevillano, enregistré dans les années 20 sur un cylindre de cire. Le personnage de John Hurt y fait référence, mais c’est le personnage d’Isaach qui l’entend, à travers une fenêtre ouverte, allongé sur un lit à Séville.

Il n’y a donc aucune musique originale ?

Pour les scènes au musée et quelques autres petits passages, nous ne trouvions pas de musique que nous puissions monter de façon satisfaisante. Alors notre groupe Bad Rabbit (Carter Logan, Shane Stoneback et moi) avons enregistré quelques morceaux originaux de batterie/guitare électrique psychédélique. Bad Rabbit travaille actuellement à un nouveau disque, pas de la musique de film mais plutôt du rock psychédélique «trance». En tant que réalisateur, j’ai le sentiment de souvent plutôt réagir comme un musicien. J’aime prendre une guitare, produire quelques sons et voir où ils me mènent, plutôt que d’écrire quelque chose et de mémoriser ce que je joue. C’est ainsi que j’essaie de réaliser mes films. Les personnages sont toujours pour moi le cœur du film, plus que l’intrigue. Les comédiens sont les instruments de musique qui portent l’émotion. Les histoires sont finalement secondaires.

Vous avez déjà travaillé avec plusieurs comédiens de *The Limits of Control*, pas seulement Isaach.

Oui, j’écrivais avec Isaach, Bill Murray et Tilda Swinton en tête, et Paz aussi. J’imaginai John Hurt. Et j’ai écrit les personnages des deux types à l’aéroport pour Alex Descas et Jean-François Stévenin. Quand les comédiens donnaient leur accord, j’écrivais ou je réécrivais pour eux.

Tilda Swinton est toujours complètement transformée dans vos films !

(rires) Tilda est pour moi un objet de fétichisation ! J’aime la transformer, et elle sait vraiment bien s’adapter à cela. C’est une personne exceptionnelle. J’espère bien avoir d’autres tours dans mon sac pour elle, à l’avenir.

Et Bill Murray semble perdre toute trace d’orgueil d’acteur dans les films qu’il tourne avec vous. Est-ce quelque chose dont vous discutez ensemble, de ne pas lui faire faire du «Bill Murray» ?

Mais il fait cela dans d’autres films, pas seulement avec moi. En tout cas, nous n’en parlons pas. Dans nos conversations, Bill et moi tournons toujours autour du personnage, pour l’affiner. Ce dont je suis certain, c’est que Bill est un de nos plus grands comédiens. Pourtant il charrie cette lourde étiquette : «Bill Murray, génie comique». Les gens le prennent pour un amateur. Il est à se tordre de rire quand il s’y prête. Mais il sait aussi être extrêmement subtil. J’essaie toujours de lui faire jouer cette corde, parmi toutes celles qu’il a à son arc.

Vous répétez beaucoup avec les acteurs ?

Je n’aime pas répéter des scènes qu’on va tourner, à moins que les comédiens ne le demandent. Je préfère parler avec eux ou répéter des scènes qui ne seront pas dans le film, pour nous aider à trouver le personnage. On peut alors lancer la caméra et ils peuvent devenir leur personnage sans trop avoir rabâché les mêmes situations.

Sur *The Limits of Control*, nous avons répété la scène avec Bill. Sa chorégraphie est un peu

complexe : c'est le seul moment du film où on commence avec une caméra immobile ou sur rails pour continuer à l'épaule. C'est une rupture de style. Et puis on a ces lumières dans le décor, dures et laides, pas du tout harmonieuses comme dans le reste du film.

Aussi, Bill n'avait jamais rencontré John Hurt, qu'il idolâtre. Comme moi, d'ailleurs. Il est arrivé à Séville pour déjeuner avec John et moi. Bill a interrogé John sur sa méthode. John a répondu : «Moi, je suis comme un violoniste. Vous me donnez une partition, je ne cherche pas à la changer, je ne veux pas la réécrire. Je cherche à jouer ce qui est écrit et je veux l'interpréter du mieux que je peux.» Bill et John étaient descendus dans le même hôtel. Ils ont fini par prendre leur petit-déjeuner ensemble tous les matins. Ils sont devenus amis. Et puis Bill est venu me voir pour me dire : «Ecoute, j'ai discuté avec John de cette scène et je voudrais vraiment la répéter exactement telle qu'elle est écrite.» Bill ne s'était jamais beaucoup écarté du texte sur Broken Flowers, mais nous n'avions pas répété les dialogues. Cette fois, je crois qu'il avait envie de travailler différemment.

Il faut parler de Youki Kudoh, avec laquelle vous avez travaillé pour la dernière fois il y a... 20 ans !

C'était amusant de la retrouver. Youki Kudoh est une comédienne merveilleuse, une très belle femme et une très belle personne. Le clin d'oeil, c'est que dans Mystery Train elle était déjà à bord d'un train et qu'ici je l'ai remise dans un train.

La plupart du temps, les acteurs repartaient assez vite après leur arrivée sur le tournage. Pour moi, c'était compliqué émotionnellement, car je m'attache tellement à eux... C'était dur, quand Youki est partie, parce qu'elle n'avait été là que quelques jours.

Avez-vous le sentiment que *The Limits of Control* traite plus particulièrement, dans votre filmographie, de comment on s'engage – un peu ou bien beaucoup – dans sa propre vie ? Comment être présent, et dans l'instant. Comme *Dead Man*, par exemple ?

Je ne suis pas quelqu'un de croyant. Mais avec Dead Man et, auparavant, un film que Mika Kaurismäki a tourné en Amazonie et sur lequel j'ai travaillé (Tigrero : A Film That Was Never Made, 1994), j'ai commencé à m'ouvrir à certaines philosophies. Au bouddhisme en tout cas, non pas d'une manière disciplinée mais du point de vue de la philosophie. Cela a touché quelque chose en moi. La base, c'est que tout dans l'univers est une seule chose unique, et que la seule chose que nous ayons, c'est le moment présent. Il y a un festival du film bouddhiste à Los Angeles et je suis très heureux qu'ils y aient programmé Dead Man, Ghost Dog et Broken Flowers.

Si je ne suis pas bouddhiste pratiquant, j'essaie tout de même, pour suivre cette philosophie, de pratiquer le tai-chi et le qi-gong. C'est d'ailleurs quelque chose qui fait partie du film. Quand le personnage d'Isaac fait du tai-chi pour se recentrer, je ne mets pas de son. C'est le sentiment qu'on éprouve quand on fait du tai-chi ou du yoga ou n'importe quelle autre forme de méditation qui implique la respiration et les mouvements du corps. Tout autour de soi disparaît. On se concentre sur les mouvements, on est dans l'instant.

Y a-t-il beaucoup de sons d'ambiance dans le film ? On ne dirait pas.

Il y en a pas mal, mais c'est un paysage sonore très délicat. J'avais déjà travaillé avec notre «sound designer» Bob Hein et notre mixeur Dominick Tavella. Nous cherchions à donner une certaine richesse au son du film, sans marteler les oreilles du public. Qu'on puisse se demander : «Ai-je bien entendu ceci ?» ou «Ai-je remarqué cela ?» La discrétion des effets est peut-être une bonne chose.

Les dialogues récurrents, les situations qui reviennent : voulez-vous nous rappeler que tout ceci est en fait l'histoire d'un homme qui fait un travail, quotidiennement ?

C'est plutôt que les scènes reviennent comme une variante l'une de l'autre : prendre le train, aller au musée... Christopher et moi avons discuté de la beauté des variations. Elles font partie de l'expression artistique : Bach utilise certains thèmes encore et encore en ne les variant que très peu, et c'est très beau. C'est aussi toute l'histoire de la peinture et des arts visuels. Raconter une histoire, c'est jouer des variations, sans limites. Même chose dans la pop, dans la mode, en architecture... Le dialogue qui est surtout répété dans le film, c'est bien sûr les codes qui permettent au personnage d'Isaac d'identifier son contact. La même situation revient régulièrement, mais jamais avec la même personne ni dans le même lieu. Il lui faut toujours ramener son interlocuteur à parler du boulot. Et puis ils se séparent et ne se reverront probablement jamais.

Nous avons essayé de construire ces autres personnages, de montrer ce qui les intéresse et de dévoiler ainsi leur personnalité. Ce que chacun dit au personnage d'Isaac fait partie de la progression du film vers le dialogue final. A la fin, il devient un personnage plus actif. Auparavant il était plutôt un réceptacle, il se considérait comme un professionnel. Cependant même la fin du film est une métaphore.

Puisque vous connaissez Isaac et que vous travaillez avec lui depuis si longtemps, diriez-vous que ce film a fait progresser votre amitié ?

C'est un comédien et un type incroyable. Nous sommes amis – je m'en rends compte en vous parlant – depuis 25 ans. J'ai presque l'impression que notre amitié et nos collaborations devaient naturellement nous mener à ce que nous avons fait aujourd'hui, à ce qu'il porte sur ses épaules tout un film d'une façon aussi intense. Il y a quelques années, Isaac m'avait donné deux petites photos d'identité de lui, prises à 24 heures d'intervalle. Sur la première, il portait une barbe. Puis il s'était rasé, il s'était fait prendre en photo le lendemain et on aurait dit quelqu'un d'autre ! Dans Night on Earth, je lui avais mis un sparadrap sur le front. Cela modifiait la plastique si singulière de son visage.

Une des grandes choses que j'ai toujours adoré chez lui en tant que comédien, c'est qu'il n'a pas besoin qu'on lui donne de grandes choses à faire. Il sait être humain dans des actions très minimes. On lit en lui comme dans un livre. Il est capable d'exprimer tant de choses d'un simple froncement de sourcil ou d'un plissement des lèvres. J'avais envie de filmer ça.

La démarche et les mouvements d'Isaac peuvent faire preuve d'une fantastique élégance animale et tout à la fois exprimer tant de choses. Le langage de son corps dégage une grande force altière. Dans The Limits of Control, il fait s'exprimer son personnage en semblant ne rien faire.

C'est pour cela qu'il est si impressionnant quand il devient laconique et brusque avec le garçon de café.

Ça, ça vient de lui. Une fois, il y a des années, j'étais dans un café avec lui et il a commandé deux expressos. Le serveur lui a apporté un double expresso. Isaac s'est mis à l'engueuler en français. C'était toute une affaire. Je lui ai dit : «Dis donc, tu les veux vraiment, tes deux expressos !» Il m'a répondu : «Je sais ce que je veux, je lui ai dit ce que je veux et c'est ça que je veux.» Jamais je n'ai oublié.

Traduit de l'anglais par Harold Manning

★ Rencontre avec les productrices ★ Stacey Smith et Gretchen McGowan

Tourner ce film en Espagne représentait-il un pari logistique ?

Gretchen McGowan : Nous avons tourné au nord, au sud, à l'est et à l'ouest. Presque partout à travers le pays, sauf à Barcelone. J'ai déjà travaillé dans des endroits compliqués comme la Jordanie, le Vietnam ou le Costa Rica. Mais ici, la société de production que nous avons utilisée sur place, Calle Cruzada à Madrid, nous a aidé à faire traverser le pays à toute notre équipe sans effort. Dans chaque lieu de tournage, ils ont su trouver d'excellents collaborateurs techniques.

Stacey Smith : En termes de logistique, c'est le plus complexe de tous les films de Jim auxquels j'ai participé. Ses tournages sont plutôt plus restreints et moins peuplés. On n'a pas l'habitude d'aller tourner dans des aéroports ou dans des gares. On ne voit pas d'hélicoptère, d'habitude, dans un film de Jim Jarmusch ! Ce jour-là d'ailleurs, on n'en croyait pas nos yeux.

Gretchen McGowan : C'était le seul hélicoptère noir disponible dans toute l'Espagne. On a dû le faire venir du Pays Basque.

Les comédiens se sont déplacés depuis les quatre coins du monde pour se retrouver en Espagne. Comment ça s'est passé ?

Stacey Smith : Gael García Bernal était en préparation d'un film qu'il allait réaliser et il jouait au théâtre...

Gretchen McGowan : Ça, c'était un peu l'angoisse. Mais on s'est débrouillés pour que ça se fasse.

Stacey Smith : Tilda Swinton s'est absentée pour aller recevoir un Oscar et puis elle est revenue tourner. On a fait la fête avec elle, c'était génial !

Gretchen McGowan : Et Bill Murray a été extrêmement généreux avec nous. Il avait deux scènes que nous devions tourner dans deux villes distinctes. Il est resté avec nous pendant les dix jours entre les deux tournages. Il passait ses journées à faire du vélo autour de Séville, il venait nous voir sur le plateau de temps en temps pour suivre comment ça avançait.

Stacey Smith : Ils ont tous fait le maximum pour être avec nous. John Hurt a été exceptionnel. Alex Descas et Jean-François Stévenin ont failli être retenus par une grève à Paris. Hiam Abbass, c'est simple, toute l'équipe était amoureux d'elle.

Gretchen McGowan : Pauvre Luis Tosar ! Sa scène avait été tournée la première semaine. Mais Jim a décidé qu'il souhaitait tourner un autre plan avec lui, dans la rue. Il a donc dû garder sa moustache pendant des semaines avant qu'on puisse revenir pour retourner avec lui.

Stacey Smith : Et nous ne pouvions avoir le wagon du train que pendant une journée pour y tourner toute la séquence de Youki Kudoh, y compris la mise en place des écrans verts par le responsable des effets spéciaux. C'était une dure journée et Youki a vraiment été adorable.

Gretchen McGowan : Les trains sont parfois plus difficiles à coordonner que les comédiens ! Sur ce film, on a tourné dans trois différents trains en marche et dans trois gares. L'itinéraire que suit le personnage d'Isaach de Bankolé dans le film, nous l'avons suivi logistiquement. On a commencé à Madrid, on est partis pour Almería et San Jose pour finir à Séville.

Isaach était-il délibérément écarté des autres comédiens ?

Stacey Smith : Jim ne dicte pas les choses, généralement. Il préfère laisser le comédien décider s'il préfère rester dans son personnage entre les prises. Mais Isaach restait de son côté, en tout cas pendant les jours de tournage. Il était logé dans un appartement, séparé du lieu où l'équipe et le reste de la distribution

résidaient. C'était son choix, pour construire son personnage. Mais nous faisons des répétitions, et donc il a rencontré tous les acteurs avant qu'ils n'arrivent sur le plateau. Jim a répété chaque duo d'acteurs.

Gretchen McGowan : Nous avons eu la chance d'avoir Isaach avec nous pendant deux semaines avant le début des prises de vues, pour qu'il puisse répéter avec Jim et se familiariser avec les lieux.

Stacey Smith : Ce qui est intéressant dans le personnage d'Isaach, c'est qu'il prend au sérieux tout autant les périodes où il attend que celles où il exécute une mission.

Les répétitions ont duré longtemps ?

Stacey Smith : Pour Jim et Isaach ensemble, probablement une semaine. Autrement, pour chaque duo, en général une journée ou une demi-journée.

Avez-vous suivi Jim et Christopher Doyle dans leurs voyages de recherches pour les décors ?

Stacey Smith : J'y suis allée une fois et Gretchen aussi. Mais très souvent, pour les décors naturels en dehors de Madrid, nous devons nous fier à des photographies ou à de très brèves incursions.

Gretchen McGowan : Très vite, Jim et Christopher sont tombés amoureux des deux décors principaux autour desquels ils ont organisé le tournage. Les Torres Blancas – ces tours d'appartements cylindriques à Madrid – s'appellent ainsi parce qu'il était prévu qu'elles soient recouvertes de marbre blanc... mais il n'y avait plus d'argent.

Stacey Smith : L'ami de Jim a un appartement dans ces tours, que Jim a visité. C'est là qu'il a toujours imaginé le pied-à-terre à Madrid du personnage d'Isaach.

Gretchen McGowan : Le tableau que l'on voit dans le musée, cette vue de Madrid, c'est en fait celle qu'on peut admirer depuis les Torres Blancas. Il y a vraiment une piscine sur le toit. L'autre décor avec lequel Jim a écrit le scénario en tête, c'est la maison américaine dans le désert. Il a travaillé à partir de photos qu'il avait vues.

Avez-vous rencontré beaucoup de coopération, en Espagne ? Vous fallait-il fermer des rues à la circulation ?

Gretchen McGowan : C'est comme travailler à Londres, tant que vous vous organisez à l'avance, les gens sont très coopératifs. Il faut obtenir les autorisations très en amont, en particulier avec la RENFE pour les trains. On ne peut pas improviser.

Stacey Smith : Nous n'avons pas vraiment vidé les rues. Pour les scènes à la terrasse du café, on pouvait assez bien maîtriser la circulation sur la place. Ça me fait penser que le garçon de café qui a un peu de mal avec la commande d'Isaac est interprété par Oscar Jaenada, un comédien très célèbre en Espagne, qui a remporté un Goya.

Gretchen McGowan : Oui, et notre équipe n'arrivait pas à croire qu'Oscar Jaenada jouait un garçon de café ! Il a été absolument adorable. Jim l'avait rencontré pendant une soirée à Madrid et lui avait demandé d'apparaître dans le film. Il a écrit ces petites scènes entre Oscar et Isaach après avoir rencontré Oscar.

Stacey Smith : En Espagne, on ne peut pas fermer les rues à la circulation comme à New York. Les gens dans la rue étaient très polis et respectueux. Mais nous ne pouvions pas modifier la circulation. Pour le son, cela a représenté une sorte de défi.

Gretchen McGowan : Vers la fin de notre planning, nous savions que Séville allait être envahie, pour Pâques.

Stacey Smith : Pendant toute la semaine qui précède Pâques, il y a toute une série de défilés dans les rues. Nous n'avions donc pas un moment à perdre. Dépasser le planning ne serait-ce que d'un jour était hors de question.

Gretchen McGowan : Pendant le tournage à l'aéroport, nous ne pouvions pas non plus dépasser d'une seconde le temps qui nous était alloué. Mais, après le 11 septembre, c'était assez extraordinaire d'avoir ne serait-ce que l'autorisation de tourner dans un aéroport.

Stacey Smith : La Commission madrilène pour le Cinéma nous a aidés. L'ami de Jim, Chema Prado, qui dirige la Filmoteca de Madrid a permis que beaucoup de portes s'ouvrent pour nous. Et le musée, le Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, a été épatant. C'était un peu tendu pour nous, mais ils avaient des gardiens pour nous aider, et notre équipe a été très attentive et respectueuse. Nous n'avions pas emmené d'éclairages.

Et les séquences dans l'avion ?

Gretchen McGowan : Au moment de descendre vers le sud, nous avons loué un avion et nous avons aussi tourné dedans.

Stacey Smith : L'avion a fait double usage. Il a transporté l'équipe et il a servi de décor. Cela nous a fait économiser un jour de tournage.

Avez-vous tourné en studio ?

Gretchen McGowan : A Séville seulement, pour les scènes fortes de la fin. Le décorateur Eugenio Caballero avait reconstitué les intérieurs dans un des anciens immeubles de l'Exposition Internationale.

Stacey Smith : C'est en fait le sous-sol d'un des grands halls d'exposition. Tout le reste dans le film, ce sont des décors naturels retravaillés par le décorateur.

On est tenté de penser que tout était déjà là et n'attendait que votre arrivée.

Stacey Smith : C'est tout le génie d'Eugenio.

Pour vous, quels sont les points communs de *The Limits of Control* avec les films précédents de Jim, et lesquels ?

Stacey Smith : Je dirais que la figure du voyageur en terre étrangère traverse tous ses films. Sur le style, ce film est sans doute plus proche de *Dead Man*. Pour l'histoire, ce serait plutôt *Ghost Dog*.

Gretchen McGowan : Les éléments de mystère sont familiers. Et bien sûr il y a du café et des cigarettes.

... Des expressos et des cigarettes !

Gretchen McGowan : Exactement ! Deux expressos. Dans des tasses séparées.

★ Les comédiens

ISAACH DE BANKOLÉ (SOLITAIRE)

Avec *The Limits of Control*, c'est la quatrième fois en presque vingt ans que Isaach de Bankolé joue dans un film de Jim Jarmusch, après *Night on Earth*, *Ghost Dog : La Voie du samouraï* et *Coffee and Cigarettes*.

L'acteur, né en Côte d'Ivoire de parents béninois, collabore aussi depuis de nombreuses années avec Claire Denis (*Chocolat*, *S'en fout la mort* et tout récemment *White Material*). Il a été fait Chevalier de la Légion d'Honneur le 2 juillet 2008. En 1987, il a obtenu le César du Meilleur espoir pour son rôle de faux marabout dans *Black mic mac* de Thomas Gilou.

Isaach de Bankolé fut découvert par un réalisateur dans les rues de Paris alors qu'il entamait des études pour devenir pilote d'avion. Titulaire d'une maîtrise de mathématiques à Jussieu, il intègre ensuite le cours Simon.

Il a travaillé dans le monde entier avec des metteurs en scène de toutes nationalités. Parmi ses films importants : *Les Keufs* de Josiane Balasko, *Taxi Boy* d'Alain Page, *L'Arbalète* de Sergio Gobbi, *Vanille-fraise* de Gérard Oury, le téléfilm *Heart of Darkness* de Nicolas Roeg, *La Maison de lave* de Pedro Costa, *The Keeper* et *The Killing Zone* réalisés par Joe Brewster, *La Fille d'un soldat ne pleure jamais* de James Ivory, *Otomo* de Frieder Schlaich, *Bàttu* de Cheick Oumar Sissoko, *Homework* de Kevin Asher Green — un film qu'Isaach de Bankolé a aussi produit et qui a remporté le Prix du Jury au Slamdance Film Festival —, *From Other Worlds* de Barry Strugatz, *Manderlay* de Lars von Trier, *Miami Vice* de Michael Mann, *Casino Royale* de Martin Campbell face à Daniel Craig en *James Bond*, *5up 2down* de Steven Kessler — qu'Isaach de Bankolé a coproduit —, *The Guitar* de Amy Redford, *Bataille à Seattle* de Stuart Townsend, *The Fifth Patient* de Amir Mann et le film de Julian Schnabel maintes fois récompensé *Le Scaphandre et le papillon*.

On a pu le voir sur scène dans *Quai Ouest*, *Le Retour au désert* et *Dans la Solitude des champs de coton*, trois pièces de Bernard-Marie Koltès mises en scène par Patrice Chéreau ainsi que dans *Martin Luther King* ou *La Force d'aimer*. Il a tourné en France et en Afrique avec le spectacle *Ma vie dans la brousse des fantômes*, créé en Avignon et mis en scène par Guy Lenoir. A New York, Isaach De Bankolé a joué aux côtés de Lili Taylor dans la pièce de Wallace Shawn *Aunt Dan and Lemon*.

Récemment, il est apparu en guest star dans la 7e saison de la série *24 heures chrono*.

Isaach de Bankolé a réalisé un documentaire retraçant la tournée de la chanteuse de jazz Cassandra Wilson en 1998 en Australie et en Nouvelle- Zélande. Il a écrit et s'apprête à tourner *The Last Shower*, un conte mystique africain inspiré de sa vie à New York.

ALEX DESCAS (CRÉOLE)

The Limits of Control est le sixième film dans lequel Alex Descas partage l’affiche avec Isaach de Bankolé après No Problem, un des sketches de Coffee and Cigarettes de Jim Jarmusch, L’Arbalète de Sergio Gobbi, Taxi Boy d’Alain Page, Les Keufs de Josiane Balasko et S’en fout la mort de Claire Denis, film pour lequel Alex Descas a reçu le Prix Michel Simon et une nomination pour le César du Meilleur espoir masculin. Les deux acteurs ont également joué ensemble sur la scène du théâtre de la Bastille dans Martin Luther King ou La Force d’aimer.

Alex Descas poursuit une longue collaboration avec Claire Denis avec laquelle il a tourné 35 Rhums, L’Intrus, Trouble Every Day, Nénette et Boni, J’ai pas sommeil, et Vers Nancy, segment du film Ten Minutes Older-The Cello. Il a tourné aussi à plusieurs reprises avec Olivier Assayas, dans Irma Vep, Fin août début septembre ou Boarding Gate. En 1999, il a incarné Mobutu dans Lumumba de Raoul Peck. On pourra voir Alex Descas prochainement dans Persécution de Patrice Chéreau.

Au théâtre, Alex Descas a joué dans L’île des esclaves de Marivaux dans une mise en scène d’Irina Brook, Le Traitement au Théâtre National de Chaillot dans une mise en scène de Nathalie Richard et dans Passions secrètes au Théâtre Montparnasse, mise en scène de Patrice Kerbrat.

JEAN-FRANÇOIS STÉVENIN (FRANÇAIS)

Jean-François Stévenin a débuté sa carrière il y a plus de 40 ans en tant qu’assistant réalisateur pour Alain Cavalier, François Truffaut, Jacques Rozier, Jacques Rivette et Barbet Schroeder.

Parallèlement à cette activité, il passe devant la caméra et apparaît pour des seconds rôles dans Out 1 : Noli me tangere et Out 1: Spectre de Jacques Rivette, L’Enfant sauvage, Une Belle fille comme moi, La Nuit américaine et surtout L’Argent de poche de François Truffaut qui lance sa carrière d’acteur. On le retrouve ensuite dans Barocco d’André Téchiné, Le Pont du Nord de Jacques Rivette, Les Chiens de guerre de John Irvin, A nous la victoire de John Huston, Passion de Jean-Luc Godard, Y a-t-il un Français dans la salle ?, Noir comme le souvenir et Le Deal de Jean-Pierre Mocky, Une chambre en ville de Jacques Demy - un film pour lequel Jean-François Stévenin est nommé pour le César du Meilleur second rôle masculin -, Les Patriotes d’Eric Rochant, Olivier, Olivier d’Agnieszka Holland, À vendre et La Repentie de Laetitia Masson, Le Pacte des loups de Christophe Gans et L’Homme du train de Patrice Leconte.

Jean-François Stévenin est également scénariste et réalisateur de trois films dans lesquels il joue : Le Passe-montagne, qui a obtenu le prix FIPRESCI de la Critique au Festival de Venise, Double Messieurs et Mischka, prix France Culture du cinéaste français au festival de Cannes en 2003.

On a pu aussi voir Jean-François Stévenin dans de nombreux courts métrages et à la télévision, récemment dans la série Mafiosa sur Canal Plus. Au théâtre, il a joué en 2009 L’Anniversaire d’Harold Pinter dans une mise en scène de Michel Fagadau.

LUIS TOSAR (VIOLON)

L’acteur espagnol Luis Tosar a remporté deux Goya pour Les Lundis au soleil (avec Javier Bardem) de Fernando León de Aranoa et Ne dis rien de Icíar Bollaín (avec Laia Marull). Pour ce film, il a aussi reçu entre autres récompenses celle du Meilleur acteur aux festivals de San Sebastián et de Seattle. Il avait aussi été en 2000 nommé pour le Goya du meilleur espoir masculin dans le film de Icíar Bollaín Flores de Otro Mondo.

Parmi ses autres films importants : El Último peldaño de José Manuel Quiroga — qu’il a co-produit —, Inconscientes de Joaquín Oristrell, Visionnaires et La Vida que te espera de Manuel Gutiérrez Aragón — film pour lequel il a reçu une nomination aux European Film Awards en 2005 —, Cargo de Clive Gordon, Sans nouvelles de Dieu de Agustín Díaz Yanes, Mes chers voisins de Álex de la Iglesia, Celos de Vicente Aranda ou El lápiz del carpintero de Antón Reixa.

Luis Tosar est aussi très connu en Espagne grâce aux séries TV Mareas Vivas et Xabaxira del Xabaráin Club. Sa popularité s’est encore élargie grâce à son rôle de méchant dans Miami Vice de Michael Mann, film dans lequel joue aussi Isaach de Bankolé. Il vient de prêter sa voix au film d’animation O Apóstolo d’Enrique Otero dont la sortie est prévue en Espagne en 2010.

Luis Tosar est scénariste, producteur et acteur du court-métrage As Xoias de Señora Bianconero.

Au théâtre, il a joué dans Hamlet de William Shakespeare mis en scène par Lino Braxe, La Ménagerie de verre de Tennessee Williams mis en scène par Agustín Alezzo et Le dîner de cons de Francis Veber mis en scène par Paco Mir.

PAZ DE LA HUERTA (FEMME NUE)

Paz de la Huerta a déjà partagé l’affiche avec Isaach de Bankolé dans Homework de Kevin Asher Green qui a remporté le Prix du Jury au Slamdance Film Festival, dans Sup 2down de Steven Kessler et dans The Guitar de Amy Redford, avec Saffron Burrows.

Née à New York, elle débute au cinéma alors qu’elle est encore adolescente. Après L’Objet de mon affection de Nicholas Hytner, elle tourne avec Deborah Kara Unger dans Luminous Motion de Bette Gordon.

Lasse Hallström lui offre alors le rôle qui la révèle au public, dans L’oeuvre de Dieu, la part du diable, avec Tobey Maguire, Charlize Theron et Michael Caine.

Après l’université, elle a étudié à l’Actors Studio dans la classe de Marcia Haufrecht. On a pu la voir dans des films de studios comme Le Temps d’un automne d’Adam Shankman avec Shane West et Mandy Moore, ainsi que dans des productions indépendantes comme Chelsea Walls d’Ethan Hawke, Fierce People de Griffin Dunne, Rick de Curtiss Clayton, Choke de Clark Gregg et Nail Polish de Jane Ainsbinder avec Alexandra Lydon.

Elle apparaîtra dans le nouveau film très attendu de Gaspar Noé, Soudain le vide.

TILDA SWINTON (BLONDE)

Tilda Swinton a déjà joué pour Jim Jarmusch dans Broken Flowers aux côtés de Bill Murray et a récemment partagé l'affiche avec George Clooney et John Malkovich dans Burn After Reading de Joel et Ethan Coen.

Elle a remporté l'Oscar et le BAFTA pour Michael Clayton de Tony Gilroy, ainsi que des nominations aux Screen Actors Guild Awards et aux Golden Globes.

Née en Ecosse, Tilda Swinton s'est fait connaître du grand public pour ses rôles dans Bleu profond de Scott McGehee et David Siegel (d'après le roman d'Elizabeth Sanxay Holding) et dans Orlando de Sally Potter (d'après Virginia Woolf). Dès 1985, Tilda Swinton a collaboré avec le cinéaste Derek Jarman sur huit longs métrages, dont Caravaggio, War Requiem et Edward II qui lui valut le Prix d'Interprétation féminine au Festival de Venise en 1992.

Elle a participé à des projets cinématographiques particulièrement variés : deux films de Lynn Hershman-Leeson, Conceiving Ada et Teknolust (où elle interprète quatre rôles), Female Perversions de Susan Streitfeld, Love is the Devil de John Maybury, Mondes possibles de Robert Lepage, La Plage de Danny Boyle, Vanilla Sky de Cameron Crowe, Adaptation de Spike Jonze, Young Adam de David Mackenzie, deux films avec Keanu Reeves : Thumbsucker de Mike Mills et Constantine de Francis Lawrence, L'Homme de Londres de Béla Tarr, les deux «blockbusters» d'Andrew Adamson Le monde de Narnia, Julia de Erick Zonca pour lequel elle a remporté le Evening Standard Award et a été nommée aux César, ainsi que L'Étrange histoire de Benjamin Button de David Fincher, pour lequel elle a été désignée Meilleure comédienne dans un second rôle par le London Film Critics Circle.

YOUKI KUDOH (MOLÉCULES)

Youki Kudoh a déjà été la vedette du film de Jim Jarmusch Mystery Train, un rôle qui lui a valu une nomination aux Independent Spirit Awards.

Elle est depuis longtemps parmi les comédiennes et chanteuses les plus connues au Japon, où elle a enregistré de nombreux albums. Son premier rôle important était dans Taifû kurabu (1985) de Shinji Sômai.

Ses films majeurs sont Heaven's Burning de Craig Lahiff avec Russell Crowe, La Neige tombait sur les cèdres de Scott Hicks avec Ethan Hawke, Mémoires d'une geisha de Rob Marshall et Rush Hour 3 de Brett Ratner avec Jackie Chan et Chris Tucker.

Pour Picture Bride de Kayo Hatta, dans lequel Youki Kudoh partage l'affiche avec Cary-Hiroyuki Tagawa et Tamlyn Tomita, elle a été nommée aux Satellite Awards ainsi qu'aux Japan Film Critics Awards en tant que meilleure comédienne internationale de l'année.

Pour son rôle dans Sensô to seishun de Tadashi Imai, elle a reçu le prix de la Meilleure actrice au Hochi Film Festival, a remporté le Japan Film Critics Award ainsi que le 34e Blue Ribbon Award de la meilleure comédienne. On lui a décerné l'équivalent japonais de l'Oscar de la meilleure comédienne.

JOHN HURT (GUITARE)

John Hurt est un des comédiens les plus connus et aux talents les plus multiples de Grande-Bretagne. Ses rôles ont marqué les spectateurs sur les écrans et les scènes du monde entier depuis plusieurs décennies.

Après une scolarité dans le Kent et à Lincoln, il travaille comme régisseur au théâtre du Lincoln Repertory. Il continue ses études à la St. Martin's School de Londres. Il obtient une bourse pour entrer au Conservatoire de la Royal Academy of Dramatic Art (RADA). Sa carrière de comédien est lancée.

Il débute sur les planches du West End en 1962 et remporte l'année suivante le Prix de la Critique du meilleur nouveau talent, pour Les Nains d'Harold Pinter. De Pinter, il crée encore Le Gardien avant d'interpréter L'Ombre d'un franc-tireur de Sean O'Casey, Travesties de Tom Stoppard pour la Royal Shakespeare Company, Un mois à la campagne de Tourgueniev, Afterplay de Brian Friel et La dernière bande de Samuel Beckett. Cette pièce sera également filmée pour la télévision par Atom Egoyan.

John Hurt a été nommé aux Oscars à deux reprises, pour ses rôles dans Midnight Express d'Alan Parker et Elephant Man de David Lynch, deux films pour lesquels il remportera un BAFTA. Pour Midnight Express il recevra le Golden Globe.

En 1984, c'est pour trois films qu'il recevra le prix du Meilleur acteur décerné par The Evening Standard : The Hit de Stephen Frears, 1984 de Michael Radford et Champions de John Irvin. Parmi les douzaines de films auxquels il a participé : Un Homme pour l'éternité de Fred Zinnemann avec Paul Scofield, L'Etrangleur de la place Rillington de Richard Fleischer, Alien - Le Huitième passager de Ridley Scott, The Field de Jim Sheridan avec Richard Harris, le court métrage de John Boorman Two Nudes Bathing, les trois films de Michael Caton-Jones Scandal, Rob Roy et Shooting Dogs, Amour et mort à Long Island et Mister Cash de Richard Kwietniowski, Indiana Jones et le Royaume du crâne de cristal de Steven Spielberg ainsi que Dead Man, sa première collaboration avec Jim Jarmusch.

GAEL GARCÍA BERNAL (MEXICAIN)

Comédien depuis l'enfance dans son pays natal, le Mexique, Gael García Bernal fait dans Amours chiennes ses débuts dans un long métrage de cinéma. Le film d'Alejandro González Iñárritu est nommé aux Oscars. La performance de Gael García Bernal est remarquée dans le monde entier avant d'être couronnée par un Ariel (l'Oscar mexicain) aussi bien que par un Silver Hugo au Festival International de Chicago.

Avec son ami de longue date Diego Luna, il partage l'affiche de Et... ta mère aussi ! (Y Tu Mamà También) d'Alfonso Cuarón. Les deux camarades obtiennent ensemble le prix Marcello Mastroianni à Venise. Il tient ensuite le rôle-titre du film de Carlos Carrera Le Crime du père Amaro. Il reçoit le Silver Goddess Award du Meilleur acteur de la part de la critique mexicaine.

Gael García Bernal est ensuite la vedette de Carnets de voyage de Walter Salles, La Mauvaise éducation de Pedro Almodóvar, The King de James Marsh, La Science des rêves de Michel Gondry, Blindness de Fernando Meirelles, Babel de Alejandro González Iñárritu et de Mammoth de Lukas Moodysson avec Michelle Williams. On le verra prochainement dans Pedro Páramo.

Gael García Bernal et Diego Luna joined se sont associés avec Pablo Cruz pour créer la société de production Canana. Rudo y Cursi, écrit et réalisé par Carlos Cuarón et qui rassemble les deux comédiens est d'ores et déjà un des plus grands succès de l'histoire du cinéma mexicain. Canana a aussi produit le premier film de Gael García Bernal, Déficit.

HIAM ABBASS (FEMME AU VOLANT)

Hiam Abbass est née à Nazareth, mais c'est à Paris qu'elle a débuté comme comédienne au cinéma. On a pu la voir dans les longs métrages Haïfa de Rashid Masharawi, Ali, Rabia et les autres d'Ahmed Boulane, Fais-moi des vacances de Didier Bivel, Satin rouge de Raja Amari, Paradise Now de Hany Abu-Assad, Free Zone et Désengagement d'Amos Gitai, Munich de Steven Spielberg et La Nativité de Catherine Hardwicke. Aussi, dans des films comme Babel d'Alejandro González Iñárritu, Munich ou La Nativité, elle a été consultante et «coach» pour des enfants ou des comédiens non-professionnels. Hiam Abbass a été remarquée pour sa performance dans The Visitor de Thomas McCarthy avec Richard Jenkins.

Elle a joué à deux reprises pour le réalisateur Eran Riklis, dans La Fiancée syrienne et Les Citronniers. Ce dernier film lui a valu de très nombreux prix d'interprétation dans le monde entier.

Elle a réalisé deux courts métrages, Le Pain (dans lequel elle joue) et La Danse éternelle (qu'elle a aussi écrit). Elle est également une photographe accomplie. On l'a vue récemment dans Amerika de Cherien Dabis et elle sera en décembre dans Persécution de Patrice Chéreau. Pour Julian Schnabel elle interprètera prochainement Hind Hussein dans Miral.

BILL MURRAY (AMÉRICAIN)

Bill Murray a déjà été dirigé par Jim Jarmusch dans la partie de Coffee and Cigarettes intitulée «Delirium» et, bien sûr, dans Broken Flowers.

Pour son interprétation du personnage de Bob Harris dans Lost in Translation de Sofia Coppola, il a reçu le Golden Globe, le BAFTA, l'Independent Spirit Award ainsi que les prix du Meilleur comédien décernés par la critique de New York, de Los Angeles et de Chicago. Il a également été nommé par la Screen Actors Guild et pour les Oscars.

Le rôle d'Herman Blume dans Rushmore de Wes Anderson lui a valu les récompenses de Meilleur acteur dans un second rôle décernées par le New York Film Critics Circle, la National Society of Film Critics et la Los Angeles Film Critics Association. Il a également été couronné par l'Independent Spirit Award.

Né à Chicago, Bill Murray y commence sa carrière d'acteur dans la troupe d'improvisation Second City. Il rejoint la distribution de la deuxième saison du show télévisé Saturday Night Live sur NBC. En tant que co-scénariste du show, il partage peu après un Emmy Award collectif.

Bill Murray est le héros d'Un jour sans fin (Groundhog Day) de Harold Ramis, film considéré par les cinéphiles du monde entier comme la meilleure comédie américaine des années 90. Quelques années auparavant, il faisait une apparition inoubliable dans Tootsie de Sydney Pollack, un film largement considéré comme la meilleure comédie américaine des années 80.

Il débute à l'écran devant la caméra d'Ivan Reitman dans Arrête de ramer, t'es sur le sable (Meatballs), et continue sa collaboration avec le réalisateur sur Les Bleus (Stripes) et les deux SOS Fantômes. Parmi ses autres films on peut citer Le Golf en folie ! (Caddyshack), Where the Buffalo Roam d'Art Linson, Le Fil du rasoir de John Byrum, Fantômes en fête (Scroodge) de Richard Donner, Quoi de neuf, Bob ? et La Petite boutique des horreurs de Frank Oz, Mad Dog and Glory et Sex Crimes de John McNaughton, Ed Wood de Tim Burton, Kingpin de Peter et Bobby Farrelly, L'Homme qui en savait trop peu de Jon Amiel, Broadway 39ème rue de Tim Robbins, Hamlet de Michael Almereyda, ainsi que La Famille Tenenbaum, La Vie aquatique et A bord du Darjeeling Limited de Wes Anderson. Il prête sa voix au nouveau film de ce dernier, Fantastique Maître Renard.

Bill Murray a écrit un livre, «Cinderella Story : My Life in Golf».

★ Equipe technique

JIM JARMUSCH (SCÉNARISTE ET RÉALISATEUR)

Né à Akron dans l'Ohio, Jim Jarmusch vit et travaille à New York.

Filmographie : Permanent Vacation (1980), Stranger than Paradise (1984), Down by Law - Sous le coup de la loi (1986), Mystery Train (1989), Night on Earth - Une nuit sur terre (1991), Dead Man (1995), Year of the Horse (1997), Ghost Dog, la voie du Samouraï, Coffee and Cigarettes (2003), Broken Flowers (2005) et le court métrage INT. TRAILER. NIGHT (2002), qui fait partie du film Ten Minutes Older - The Trumpet.

STACEY SMITH (PRODUCTRICE)

Stacey Smith a commencé sa carrière à Wall Street où elle s'occupait de financements pour le cinéma et la télévision par câble.

Depuis la sortie de Year of the Horse (avec Neil Young et Crazy Horse) il y a douze ans, elle travaille aux côtés de Jim Jarmusch. Elle a produit son film précédent, Broken Flowers (avec Bill Murray), pour Focus Features.

Elle a été directrice de post-production sur Ghost Dog, productrice associée du court métrage INT. TRAILER. NIGHT. (avec Chloë Sevigny) et co-productrice de Coffee and Cigarettes (avec, entre autres, Isaac de Bankolé et Bill Murray).

Elle dirige actuellement la société de production de Jim Jarmusch.

GRETCHEN MCGOWAN (PRODUCTRICE)

Gretchen McGowan est actuellement responsable de la production pour Goldcrest à New York, la nouvelle antenne de la compagnie londonienne spécialisée dans la post-production et les ventes internationales. Goldcrest développe trois ou quatre projets entre 5 et 15 millions de dollars de budget par an.

Elle a été co-productrice de Coffee and Cigarettes de Jim Jarmusch, et récemment du documentaire de Jon Hart et Matthew Kaufman American Swing sur le club new-yorkais Plato's Retreat. Elle a assuré la direction de la production du film Merchant-Ivory The City of Your Final Destination.

Pendant quatre ans chargée de la production chez HD Net Films, elle y a développé une quinzaine de films dont Bubble de Steven Soderbergh, Redacted de Brian De Palma, Fay Grim de Hal Hartley, The Architect de Matt Tauber, Broken English de Zoe Cassavetes, Diggers de Katherine Dieckmann ainsi que les documentaires Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson et Enron : The Smartest Guys in the Room d'Alex Gibney (nommé à l'Oscar).

Elle a débuté comme directrice de la production sur des longs métrages indépendants comme Heavy de James Mangold, Buffalo 66 de Vincent Gallo, Two Girls and a Guy de James Toback, The Citizen de Jay Anania, American Psycho de Mary Harron ou Séries 7 de Daniel Minahan (qu'elle a aussi coproduit).

JON KILIK (PRODUCTEUR DÉLÉGUÉ)

Jon Kilik est un des principaux producteurs indépendants new-yorkais. En tant que tel il a collaboré avec de très nombreux auteurs. Avec Stacey Smith, il a produit Broken Flowers de Jim Jarmusch.

Producteur de Babel d'Alejandro González Iñárritu, il a été personnellement nommé aux Producers Guild of America Awards et aux Oscars. En plus de Meilleur film, Babel a été nommé pour 6 Oscars et a remporté le Golden Globe du meilleur film.

Il a produit 13 longs métrages de Spike Lee. Leur association remonte à Do the Right Thing, dont la première mondiale a eu lieu au Festival de Cannes en 1989. Suivirent, entre autres, Mo' Better Blues, Malcolm X, Clockers, He Got Game, La 25e heure, Inside Man - L'Homme de l'intérieur et Miracle à Santa Anna.

Jon Kilik a produit deux films réalisés par Tim Robbins, La Dernière marche (Oscar de la meilleure actrice pour Susan Sarandon) et Broadway 39e rue (Cradle Will Rock), présenté à Cannes en 1999, avec, entre autres vedettes, Bill Murray.

Il a également produit trois films de Julian Schnabel : Basquiat (avec Jeffrey Wright dans le rôle de Jean-Michel Basquiat), Avant la nuit, qui a valu au comédien Javier Bardem une nomination à l'Oscar, et Le Scaphandre et le papillon qui a remporté deux Golden Globes et a été nommé quatre fois à l'Oscar.

Parmi les autres films qu'il a produits, on peut citer Il était une fois le Bronx de Robert DeNiro, Pleasantville de Gary Ross, Pollock d'Ed Harris, Skins de Chris Eyre et Alexandre d'Oliver Stone.

CHRISTOPHER DOYLE, H.K.S.C. (DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE)

Christopher Doyle a signé l'image de nombreux grands films internationaux récents.

Né à Sydney, sa passion pour les cultures asiatiques se développe dès l'enfance par la découverte de la littérature japonaise. A 18 ans, il s'engage dans la marine marchande et traverse le monde pendant deux ans. Il se fixe en Israël avant de partir pour l'Inde où il s'occupe de forages pétroliers. A Taiwan, il apprend le chinois. Malgré son manque d'expérience, le réalisateur Edward Yang lui confie l'image de Hai tan de yi tian (That Day, on the beach). Après un prix de la meilleure photo à l'Asia-Pacific Film Festival en 1983, Christopher Doyle devient chef-opérateur professionnel.

Il a depuis tourné 50 films. Sa longue collaboration avec Wong Kar-wai lui a valu trois Hong Kong Film Awards, pour Nos années sauvages, Les Cendres du temps et Les Anges déchus ainsi que trois Golden Horse Awards, pour Les Cendres du temps, Happy Together et In the Mood for Love. Le directeur de la photo et le réalisateur ont aussi collaboré sur Chungking Express, le court métrage La Main (segment du film Eros) et 2046, qui a obtenu le Prix de la Meilleure image décerné par le New York Film Critics Circle.

Christopher Doyle a également participé à Lao niang gou sao (Soul) de Kei Shu, Noir et blanc de Claire Devers, Temptress Moon de Chen Kaige, Psycho et Paranoid Park de Gus Van Sant, Liberty Heights de Barry Levinson, Le Chemin de la liberté et Un Américain bien tranquille de Phillip Noyce, et Hero de Zhang Yimou.

Ses images fixes ou animées sont exposées dans les galeries du monde entier. Ces dernières années, il a collaboré avec de nombreux artistes sur des projets pour les biennales de Venise ou de Sydney. Il a publié plusieurs ouvrages sur sa conception personnelle et professionnelle du regard et de l'image en mouvement.

Christopher Doyle a déjà collaboré avec Jim Jarmusch sur le clip des Raconteurs «Steady as She Goes».

Il a réalisé, co-écrit et signé l'image du long métrage *Away with Words* qui a été présenté à Cannes en 1999.

JAY RABINOWITZ, A.C.E. (MONTEUR ET CONSEILLER MUSICAL)

Jay Rabinowitz est depuis longtemps un collaborateur régulier de Jim Jarmusch. Il a déjà travaillé sur *Broken Flowers*, *Coffee and Cigarettes*, *Ghost Dog* (trois films sur lesquels il était aussi conseiller musical), *Year of the Horse* (qui lui a valu une nomination aux American Cinema Editors Awards), *Dead Man*, *Night on Earth* et sur le court métrage *INT. TRAILER. NIGHT*.

Parmi les autres films qu'il a montés, on peut citer *I'm Not There* de Todd Haynes, le premier film réalisé par Mark Webber *Explicit Ills*, *Et l'homme créa la femme* (*The Stepford Wives*) de Frank Oz, *8 Mile* de Curtis Hanson, *When Pigs Fly* (Lilly ou la vengeance d'une ombre) de Sara Driver, *Clean, Shaven* de Lodge Kerrigan, *Nuit noire* (*Mother Night*) de Keith Gordon, *Affliction* de Paul Schrader, le court métrage *Richard Lester!* de Stacy Cochran, *Big Bad Love* d'Arliss Howard (sur lequel Jay Rabinowitz a également monté la musique), le téléfilm de R. Less Howard *La véritable histoire de Dawn Anna* et *Bomb the System* d'Adam Bhalal Lough.

Son montage image et musique de *Requiem for a Dream* de Darren Aronofsky a été récompensé par la Online Film Critics Society et la Phoenix Film Critics Society, qui a également récompensé son montage de *The Fountain* pour le même réalisateur.

Pour Barry Levinson et Tom Fontana, il a monté de nombreux épisodes des séries télévisées *Oz* et *Homicide*. Jay Rabinowitz a aussi travaillé avec le grand photographe Robert Frank sur son film *Last Supper*.

Il monte actuellement *The Tree of Life*, le nouveau film de Terrence Malick.

EUGENIO CABALLERO (CHEF-DÉCORATEUR)

Auteur des décors du *Labyrinthe* de Pan de Guillermo del Toro, Eugenio Caballero a remporté l'Oscar ainsi que l'Ariel, l'Art Directors Guild Award et le prix de la Los Angeles Film Critics Association.

Né à Mexico, il a étudié l'histoire de l'art et l'histoire du cinéma à Florence, en Italie. Puis la scénographie à l'Instituto Nacional de Bellas Artes de Mexico.

Il débute en tant que décorateur sur des films publicitaires. Il a depuis collaboré à plus d'une vingtaine de longs métrages, dont *Rudo y Cursi* de Carlos Cuarón avec Gael García Bernal et Diego Luna, *Esperanza* et ses saints d'Alejandro Springall, *Seres humanos* de Jorge Aguilera, *Zurdo* de Carlos Salcés, *Asesino en Serio* d'Antonio Urrutia, *Resident Evil : Extinction* de Russell Mulcahy ainsi que *Investigations* et *Rabia* de Sebastián Cordero.

Il collabore toujours régulièrement au théâtre et à l'opéra.

BORIS (MUSIQUE)

Le groupe Boris s'est formé au début des années 90, à une époque où le Japon s'ouvrait au rock expérimental et où se créait une scène qui permettait de fructueux échanges d'idées. Chacun des quatre membres était déjà musicien dans d'autres groupes. Boris s'est formé pour que ces musiciens puissent créer ensemble.

Parmi leurs influences, on trouve The Melvins et Earth. En 1996, Boris sort son premier album, *Absolutego*, suivi bientôt par 16 nouveaux disques, dont des collaborations avec les artistes japonais de musique bruitiste Merzbow et le duo américain de guitare drone-metal Sunn O))) pour l'album *Altar* (ou *Alter*).

Sous le nom de «BORIS», ils jouent sur scène et enregistrent des albums de heavy rock comme *Pink*. Sous l'appellation «boris» (en minuscules), leur musique d'ambient soundscape est plus expérimentale, par exemple dans l'album *Feedbacker*. La musique retenue pour *The Limits of Control* appartient à ces deux directions.

Depuis 2008, Boris se produit en live avec le guitariste Michio Kurihara (qu'on pouvait entendre dans leur album de 2006 *Rainbow*). Le dernier album du groupe est *Smile*, et oriente les expérimentations drone du groupe dans une direction originale plus mélodique.

Ecrit et réalisé par JIM JARMUSCH
Produit par STACEY SMITH GRETCHEN McGOWAN
Producteur délégué JON KILIK
Directeur de la photographie CHRISTOPHER DOYLE, H.K.S.C.
Montage JAY RABINOWITZ, A.C.E.
Décors EUGENIO CABALLERO
Musique BORIS
Sound Designer ROBERT HEIN
Costumes BINA DAIGELER
Distribution des rôles ELLEN LEWIS
Distribution LE PACTE

Solitaire ISAACH DE BANKOLÉ
Créole ALEX DESCAS
Français JEAN-FRANÇOIS STÉVENIN
Serveur OSCAR JAENADA
Violon LUIS TOSAR
Femme nue PAZ DE LA HUERTA
Blonde TILDA SWINTON
Molécules YOUKI KUDOH
Guitare JOHN HURT
Mexicain GAEL GARCÍA BERNAL
Femme au volant HIAM ABBASS
Américain BILL MURRAY
Deuxième Américain HECTOR COLOMÉ
Serveuse Club Flamenco MARIA ISASI
Hôtesse de l'air NORMA YESSENIA PALADINES
Gosses dans la rue ALEXANDER MUÑOZ BIGGIE
CRISTINA SIERRA SÁNCHEZ
PABLO LUCAS ORTEGA
Danseuse Flamenco LA TRUCO
Chanteur Flamenco TALEGÓN DE CÓRDOBA
Guitariste Flamenco JORGE RODRIGUEZ PADILLA

★ Musiques ★

“FEEDBACKER”

Composé et interprété par Boris
Avec l'aimable autorisation de Boris

“ADAGIO DU QUINTETTE A CORDES EN DO MAJEUR, D.956 DE SCHUBERT”

Interprété par Mstislav Rostropovich, Melos Quartet
Avec l'aimable autorisation
de Deutsche Grammophon GmbH
Sous licence d'Universal Music Enterprises

“N.L.T.”

Composé et interprété par Sunn 0))) et Boris
Avec l'aimable autorisation de Southern Lord Recordings

“DAFT PUNK IS PLAYING AT MY HOUSE”

Composé par James Murphy
Interprété par LCD Soundsystem
Avec l'aimable autorisation de DFA Records
Sous licence exclusive de Capitol Records
Sous licence EMI Film & Television Music

“YOU ON THE RUN”

Composé et interprété par The Black Angels
Avec l'aimable autorisation de Light in the Attic Records

“BLOOD SWAMP”

Composé et interprété par Sunn 0))) et Boris
Avec l'aimable autorisation de Southern Lord Recordings

“EL QUE SE TENGA POR GRANDE”

Traditionnel
Interprété par Talegón De Córdoba, La Truco
et Jorge Rodríguez Padilla

“OMENS AND PORTENTS 1: THE DRIVER”

Composé par Dylan Carlson
Interprété par Earth et Bill Frisell
Avec l'aimable autorisation de Southern Lord Recordings

“FUZZY REACTOR”

Composé par Boris
Interprété par Boris avec Michio Kurihara
Avec l'aimable autorisation de Boris et Michio Kurihara

“ ”

Composé et interprété par Boris
Avec l'aimable autorisation de Boris

“MOON DUST”

Composé et interprété par Bill Doggett
Avec l'aimable autorisation
d'Unlimited Media GmbH/Setco Inc.

“FAREWELL”

Composé et interprété par Boris
Avec l'aimable autorisation de Boris et Southern Lord Recordings

“POR COMPASION: MALAGUEÑAS”

Traditionnel - Interprété par Manuel El Sevillano
© 2003 Fonotrófon S.L., Séville

“SAETA”

Interprété par La Macarena (voix)
Enregistré à Séville au début des années 50
Avec l'aimable autorisation de The Alan Lomax Archive

“EL QUE SE TENGA POR GRANDE”

Traditionnel
Interprété par Carmen Linares
Avec l'aimable autorisation d'EMI Music Spain
Sous licence d'EMI Film & Television Music

NO LIMITS NO CONTROL

Musique supervisée par **JAY RABINOWITZ**

Musique additionnelle interprétée par **JIM JARMUSCH, CARTER LOGAN et SHANE STONEBACK**

Enregistrée et mixée par **SHANE STONEBACK**

TABLEAUX

LE VIOLON (1916) de Juan Gris

DESNUDO (1922) de Roberto Fernández Balbuena

MADRID DESDE CAPITAN HAYA (1987-1994) d'Antonio López

GRAN SABANA (1968) d'Antoni Tàpies

TOURNE EN ESPAGNE

Copyright © 2008 PointBlank Films Inc. Tous droits réservés.

Le Pacte