

the hunter

شکارچی

un film de Rafi Pitts





PRESSE

Makna presse

Chloé Lorenzi - Audrey Grimaud

177, rue du Temple 75003 Paris / 01 42 77 00 16
info@makna-presse.com / www.makna-presse.com

DISTRIBUTION

SOPHIE DULAC DISTRIBUTION

16, rue Christophe Colomb 75008 Paris

Michel Zana : 01 44 43 46 00

PROMOTION / PROGRAMMATION PARIS

Eric Vicente : 01 44 43 46 05

evicente@sddistribution.fr

Vincent Marti : 01 44 43 46 03

vmarti@sddistribution.fr

PROGRAMMATION PROVINCE / PÉRIPHÉRIE

Olivier Depecker : 01 44 43 46 04

odepecker@sddistribution.fr

STOCK PUBLICITE

Distribution Service à Sarcelles

Tél. : 01 34 29 44 00 / Fax : 01 39 94 11 48

STOCK COPIES

DS Sarcelles (GRP, Nord, Est), DS Lyon

DS Marseille, CAMC Bordeaux

Sophie Dulac Distribution, Twenty Twenty Vision et Film Produktion GMBH présentent

the شکارچی hunter un film de Rafi Pitts



Iran-Allemagne / 92 min / 1.85 / dolby digital SRD / visa n° 126 218

SORTIE LE **16 FÉVRIER 2011**

Photos et dossier de presse disponibles sur le site :
<http://www.makna-presse.com> / www.sddistribution.fr

Synopsis

Téhéran 2009.

Ali, récemment libéré de prison, est veilleur de nuit dans une usine.

Il vit à contretemps de sa femme et sa fille.

Lorsqu'elles disparaissent dans les émeutes qui secouent la ville,

Ali devient le chasseur, poursuivant froidement de sa haine

un ennemi insaisissable, caché au cœur des villes aussi bien qu'en lui-même.



ENTRETIEN AVEC RAFI PITTS

***The Hunter* est votre cinquième long métrage en tant que réalisateur. Mais aviez-vous aussi prévu de tenir le rôle principal ?**

Au départ, j'avais trouvé un acteur que j'aimais beaucoup, mais un écorché vif, un garçon pas évident, qui du coup convenait bien pour jouer Ali, le personnage principal. Quand mon producteur a présenté le scénario pour demander l'autorisation de tourner en Iran – et je tiens toujours à cette demande, car je veux ensuite que mes films soient vus par tous dans le pays, y compris et surtout ceux qui ne sont pas d'accord avec moi –, il a été très difficile de l'obtenir : six mois d'allers-retours entre le bureau de censure et la production. À ma grande joie, j'ai fini par obtenir cette autorisation, sans doute parce que dans ce temps qui a précédé les élections présidentielles (printemps 2009) la censure prévoyait une possible ouverture du pouvoir et le retour de certaines libertés. Sur cette autorisation, sont inscrits les noms du producteur, du réalisateur, du chef opérateur et des acteurs principaux. Déjà, pendant les repérages, je cherchais aussi – sans le trouver – un acteur de remplacement, au cas où le mien me lâche. Et au premier jour de tournage, il arrive avec six heures de retard. Là, je vois dans le regard du producteur la possibilité, si une telle situation se répète, d'un tournage interrompu avant de commencer. Mais engager un autre acteur à ce stade du film signifiait pour moi de devoir repasser devant le bureau de censure, attendre et espérer un autre certificat avec le nom du nouvel acteur... Il me fallait donc trouver dans mon équipe qui pourrait tenir le rôle : peut-être cet acteur que j'avais prévu dans le rôle du policier, mais trop jeune, ou celui qui devait jouer l'officier... Finalement, de peur que le film ne se fasse pas et parce que mon nom était déjà sur la liste validée par la censure, je me suis décidé à passer aussi devant la caméra en me disant que, même raté à cause de ce choix obligé, au moins l'histoire que je voulais raconter existerait. Faire ce film était une nécessité, hors de question que j'y renonce, quitte à ce que ce soit le dernier.

Et comment a été l'expérience ?

Très douloureuse. Mais j'aime aussi tourner dans l'urgence, le risque, quand il n'est pas possible de "calculer", c'est-à-dire d'assurer le film, et qu'au contraire il faut "l'arracher". Quand j'étais enfant en Iran, à l'âge de onze ans [Rafi Pitts est né en 1967], j'ai fait le mur pour suivre une manifestation populaire contre le régime du Shah. Soudain, la police a tiré, la foule s'est mise à courir en tous sens, quelqu'un s'est effondré à cinquante mètres de moi, touché par une balle, j'ai couru jusqu'à la maison et je n'ai jamais rien dit de cet événement à ma mère. Car ce fut un événement que de découvrir en moi ce goût du risque, l'excitation du danger. Des années après, j'ai toujours besoin pour tourner et tout donner au film de sentir que des forces jouent contre lui, qu'il est menacé de ne pas se faire ou de ne pas arriver au bout. L'accident, le danger obligent à travailler dans la spontanéité, si bien que depuis *Sanam* (2000), encore plus pour le Ferrara (*Abel Ferrara : Not Guilty*, 2003), et chaque fois davantage, je mets le film en danger ou je prends le pari d'un film

“J’avais envie d’exciter ma génération”





“impossible”, risquant ce à quoi je tiens le plus au monde. Il y a une phrase qui dit : “la chance vient de la rencontre entre la préparation et le hasard”. C’est dans cet état d’esprit que je me suis jeté à l’eau pour *The Hunter*. Je repense à un plan dans le film, le premier qu’on a tourné, où Ali, mon personnage, rentre chez lui après son travail de nuit, regarde à droite, à gauche, ne trouve personne et va se faire à manger. Là, je cherche en fait mon comédien... pas besoin de jouer autre chose, pas besoin de surjouer ou de me donner d’autre indication d’acteur, juste jouer en quelque sorte la vraie situation de ce premier jour. Mais au départ du plan, j’étais derrière la porte et j’attendais un signal de l’équipe, quand l’équipe, elle, attendait de moi un signal... Il n’y avait personne pour dire : “Action !”. J’ai fini par dire : “Son ?”, “Oui !”, “Caméra ?”, “Oui !”, “Action !”, et j’entre.

Quand tu joues et que tu réalises, personne sur le plateau ne peut plus te dire si une prise est bonne, surtout dans un pays où la tradition du comédien est plus proche de Bollywood que de l’Europe, où toute la culture iranienne tend plus vers les larmes que vers une douleur intériorisée. Or, je cherche plus à atteindre le réel que la fantaisie. Si bien qu’il fallait chaque fois trouver une motivation réelle pour m’assurer de la qualité de mon jeu dans la prise. D’autant que je ne regardais presque pas les rushes, pas plus que je ne laisse les acteurs les regarder. Je confiais la vérification technique à mon chef opérateur et j’évitais ainsi de vouloir me corriger, de vouloir jouer davantage ou, au contraire, de céder à la vanité. Bon ou mauvais acteur, je préservais ma spontanéité et je ne touchais pas à la part d’imprévu.

Mais, et c’est pour cela que je parlais d’une expérience douloureuse, jouer ainsi contraint à puiser en soi des sensations tristes qui correspondent à des situations tragiques, ainsi dans la scène de dialogue entre Ali et l’officier du commissariat : le souvenir de l’annonce de la mort d’un proche et ma réaction, c’est-à-dire mon absence de réaction ce jour-là, puis soudain ma réaction avec quatre jours de retard. Comme Ali qui avance sans s’effondrer, mais chargé comme une bombe prête à exploser. Dès le scénario, le souvenir de ces expériences nourrissait l’écriture.

Et comment préservez-vous de l’imprévu dans votre direction des autres acteurs ?

Comme je tourne avec des acteurs non professionnels pour la plupart, je ne leur donne jamais à lire le scénario, ils découvrent leur sort au fur et à mesure, ils ne connaissent pas non plus le nombre de jours de tournage. Je m’efforce aussi, pour les aider, de tourner le plus possible en respectant la chronologie de l’histoire. Et puis, je ne les fais jamais répéter ensemble. Sinon, je tue la vie sur le plateau. Je travaille avec chacun, séparément, et tous se disent leurs dialogues pour la première fois au moment où l’on tourne. C’est ma façon de les aider, en préservant pour eux cette “première fois” qui est aussi celle de leurs premières expressions, de leurs premières réactions. Je dis parfois à un acteur qu’il y a deux types de réalisateurs : celui qui lui dira quelle doit être son expression dans une scène où le comédien tombe amoureux (la joie, un immense sourire, des yeux grands ouverts...). Et puis celui qui ne sait pas à quoi on peut bien

ressembler quand on tombe amoureux. Dans cette seconde approche, on peut seulement supposer que l'amoureux regarde alors intensément l'objet de son amour, comme un chasseur sa proie. Donc, je demande d'abord au comédien ce qu'il a comme voiture. Par exemple, une Ford Mercury comme la voiture de *The Hunter*. Alors, je lui dis de jouer cette scène d'amour comme s'il devait mesurer du regard cette femme de haut en bas et savoir ainsi si ce corps pourrait entrer dans le coffre de sa voiture. Ce regard-là suffit puisque le spectateur, qui suit le scénario, pense ou désire déjà que cet amour existe.

A voir *The Hunter*, on est frappé par la part préméditée du film, sa mise en scène, son souci presque graphique de la composition des plans. Cette précision était-elle présente dès le scénario ou est-ce que le film s'est fait ou refait en partie pendant le tournage ?

Je vis le cinéma comme très proche de l'écriture. Une écriture visuelle. Les points et les virgules, ça existe au cinéma, les phrases aussi même si on appelle cela des séquences. Et c'est dans cet état d'esprit que j'écris, toujours seul, le scénario de tournage : où sera la caméra ? En mouvement ou fixe ? Plan large ? C'est la part de construction du film. De même avec le chef opérateur, que je vois, comme les comédiens, presque tous les jours pendant des semaines avant le tournage et pour lui dire ma vision du film. Sur le tournage, je n'aurai plus ce temps, seulement le temps de lui dire "gros plan" ou "plan large", et lui saura déjà de quoi je lui parle. Si bien que même face à l'imprévu, il connaît mon écriture. Cela dit, je n'amène pas mon découpage sur le tournage pour rester attentif au paysage, aux alentours, comme soudain le brouillard dans la scène de la poursuite. Et je peux faire le plan large que je voulais tout en accueillant le brouillard. De même, tel plan serré ou en mouvement est déjà prévu, mais pour aller à la rencontre de l'imprévu des visages. L'imprévu est partout sur un tournage dès qu'il faut se débrouiller avec la réalité, que ce soit pour filmer un personnage ou un bout d'autoroute comme dans la scène du coup de fusil sur la voiture de police.

Justement, comment réalise-t-on en Iran une telle scène où, "de sang froid", un homme abat deux représentants de l'ordre ? Et comment réalise-t-on un plan aussi spectaculaire au beau milieu du trafic d'une ville comme Téhéran ?

C'était une scène écrite et découpée. Mais en vrai, c'est compliqué de bloquer une autoroute... Si bien qu'on tourne comme on chasse un gibier : la voiture de police qui avance, trois voitures de la production derrière pour occuper les trois voies et "couvrir" le corps du policier abattu pendant un temps très court. Cette scène du meurtre a été tournée sur l'autoroute construite pour célébrer les trente ans de la révolution islamique en Iran, si bien que dans la réalité du tournage, j'avais dix minutes pour tuer ces policiers et une demi-heure seulement d'autorisation pour toute la séquence. Mais toute l'équipe était incroyablement motivée et, surtout, excitée par l'interdit de la séquence à filmer. Et en effet, y a-t-il eu beaucoup de policiers tués dans l'histoire du cinéma iranien ?





Cette séquence, au milieu du film, est aussi le seul moment où le rapport de force et d'échelle s'inverse entre le personnage et l'ordre social, la seule fois où Ali domine la situation et n'est pas réduit à un petit point dans les rues de Téhéran ou à un animal traqué dans la forêt. Là, il se prend pour Dieu, avec un pouvoir de vie et de mort dans ses mains, il se donne "un permis de tuer" et il tire sur deux uniformes. Plus tard, deux autres uniformes viendront le hanter dans la forêt.

Et le bureau de censure a autorisé le scénario de tournage de *The Hunter* avec cette séquence-là écrite et découpée ?

À la condition, pour eux, qu'il soit clair dans mon film qu'Ali est devenu fou, à la condition que son acte ressemble à celui d'un déséquilibré. Qu'à aucun moment, son geste ne passe pour politique. Mais le cinéma est une merveille en ce sens que quoi que tu fasses, la réalité du tournage se retrouve dans l'image. Comme dans les films de Cassavetes, très préparés et où la chaleur dégagée par l'équipe se retrouve sur la pellicule tellement la séparation était mince entre le tournage et la vie du groupe. Ici, la réalité entre autrement : après tout, c'est la faute de la censure iranienne si *The Hunter* est aussi un film politique. Si l'autorisation de tournage avait été délivrée plus tôt, le film aurait été commencé et terminé plus tôt, fini avant les élections, avant la réélection d'Ahmadinejad (juin 2009) et les manifestations qui ont suivi, avant les émeutes. Fini avant que je n'écoute la radio, tous les matins, en allant sur le lieu de tournage dans ma voiture verte. Au lieu d'être séparés, événements et tournage sont devenus synchrones si bien que, forcément ou naturellement, quelque chose de l'événement passe dans le film, se retrouve à l'image, dans les sons de la rue, dans l'interprétation de l'intrigue par le spectateur, dans les situations et les atmosphères. Un film doit toujours être un objet en mouvement, il ne faut jamais vouloir le figer.

Et vous, comment voyez-vous Ali ? Est-ce un homme qui cherche à se venger ou à mourir ? Est-il fou ou devient-il l'expression d'un véritable engagement face à une situation intolérable ?

Quand je faisais le film sur Abel Ferrara, qui est aussi un film de chasseur tellement l'homme est imprévisible, insaisissable, je disais au cadreur dans les rues de New York : "À deux heures !", "À trois heures !" comme un pilote qui repère sa cible, et je me sentais déjà de l'autre côté de la frontière, sur la pellicule moi aussi. Cette fois, je me retrouve dans mon film par la force des choses, à mon tour je suis chassé par moi-même. Je suis déjà fragile, déjà inquiet, dans l'état d'Ali, pas besoin de jouer ou d'imaginer une psychologie au personnage, sinon je l'enferme dans une interprétation et je m'enferme avec lui en jouant cette interprétation. De plus, comme *The Hunter* a été un tournage surveillé de très près, avec une personne de la censure constamment présente pour vérifier que je ne sortais pas du scénario, et que cette situation m'énervait, j'avais tout ce qu'il me fallait dans la réalité pour me mettre dans un certain état de tension : il me suffisait, au moment de tourner, de lui demander de se mettre dans mon champ de vision ou à côté du chef opérateur.

Mais Ali a-t-il le choix ? A t-il jamais un choix ? Dans un entretien, vous citiez une expression un peu énigmatique de Frank De Curtis, le producteur de Ferrara : “the mouse and the maze”, “la souris et le labyrinthe”. Cette phrase vous a hanté au point de devenir un guide pour réaliser *C’est l’hiver* (2006). Mais est-ce qu’elle ne convient pas aussi à *The Hunter* ?

Absolument. La souris, c’est le chasseur chassé. Et qui est “the hunter” ? Le personnage principal ? Le pouvoir ? Le cinéaste ? Le dernier personnage du film ? Le labyrinthe, c’est, par exemple, Téhéran, mais aussi bien Los Angeles, New York ou n’importe quelle grande ville.

Le film sur Ferrara était déjà un indice fort, citer Cassavetes aussi, et à voir *The Hunter* on est souvent traversé par le souvenir de plusieurs films américains : par exemple, *Macadam à deux voies* de Monte Hellman, *Sudden Impact* d’Eastwood, même *Carlito’s Way (L’Impasse)* de De Palma... Est-ce l’énergie de ce cinéma américain qui vous intéresse ?

Je voulais faire un western néoréaliste. Qui dit western, dit les États-Unis, mais le western au sens large : un film anglais comme *Get Carter* (Mike Hodges, 1971) est une sorte de western. Sans compter les films auxquels *The Hunter* fait référence : les scènes d’autoroute de *Targets* de Bogdanovich (1968) qui, elles, renvoient à l’assassinat de Kennedy. Et si je pensais à *Targets* au moment de l’écriture du scénario, c’était parce que je voulais faire un film excitant, que les jeunes en Iran aient envie de le voir, dans un pays que je sentais sur le bord d’exploser. J’avais envie d’exciter ma génération. J’ai vécu en Angleterre dans les années 80 au moment des Punks et du “No future”, et je me disais en imaginant *The Hunter* que ce “No future” continuait en Iran aujourd’hui, là où 70% de la population a moins de trente ans et s’interroge sur le sens de cette révolution islamique survenue il y a trente ans. D’où la photographie des gardiens de la révolution sur des motos, qui ouvre le film et date justement du début des années 80. D’où aussi sur cette image, la musique de Rhys Chatham (*Guitar Trio*, 1977) dont je trouvais qu’elle avait la même rage que celle des jeunes Iraniens maintenant, cette rage que je ressens aussi en moi ou que j’ai senti dans mon équipe.

Depuis la révolution, les États-Unis sont les ennemis jurés de ceux qui gouvernent l’Iran, et vice versa. Le paradoxe, c’est que ma génération a été élevée avec les images du cinéma américain, de Ford aux films des années 70. J’ai rencontré John Wayne en Iran, je l’ai vu en persan. Même aujourd’hui, *Les Raisins de la colère* ou des westerns continuent de passer à la télévision : Ford dans l’Iran d’Ahmadinejad... Même l’architecture de Téhéran ressemble incroyablement à Los Angeles, au point que les Iraniens ont surnommé leur ville “Teherangeles”...

À un moment, je voulais tourner deux fois le même scénario de *The Hunter* : une fois à Téhéran et une fois à Los Angeles. Les tourner l’un après l’autre mais en miroir, et les sortir en salles en même temps pour que chaque spectateur qui verrait une version devienne curieux de voir l’autre. Idéalement, c’était une façon d’ouvrir un dialogue entre populations, de provoquer chacun par-delà son territoire. Il y aurait eu d’un côté les émeutes sanglantes, de l’autre la mort d’une femme et de son enfant qui traversaient la frontière mexicaine. Il faut dire que Bush était encore président quand j’écrivais le scénario. Mais c’était trop compliqué de faire les deux films.

D'où cette image fixe au début du film qui combine et rassemble des forces contraires : des motards de la révolution islamique qui semblent copier *Easy Rider*, un drapeau américain peint au sol avec beaucoup de soin pour mieux rouler dessus et le salir...

J'ai grandi avec cette image paradoxale, cette photo de Manoocher Deghati, et je la trimbale partout depuis l'âge de quatorze ans. J'ai voulu mettre une pause, un noir, entre cette image et le premier plan parce que trente ans les séparent. Et je voulais pour tout mon film ce que réussit cette image : faire que chaque plan et chaque séquence contiennent plusieurs couches ou plusieurs lignes, qu'une image n'ait pas qu'un sens et un seul. Avec le son aussi, et au montage encore, tenter la même chose. Selon que vous voyez ou revoyez *The Hunter*, vous pouvez penser que le film est linéaire ou qu'Ali, dès le premier plan, a déjà perdu sa femme et son enfant. Je veux donner au spectateur le choix de regarder l'histoire comme il le veut. Dans le cinéma que j'ai aimé, j'ai toujours eu le choix de l'histoire.

Passée la musique du générique début, ce sont surtout les sons du film qui deviennent sa musique, au point qu'on pourrait presque parler d'une partition de sons.

Je pense souvent à la phrase de Bresson : "Un son évoque toujours une image, une image n'évoque jamais un son". Partant de ce principe, le son est un scénario, et je souris quand des spectateurs me disent qu'il n'y a pas beaucoup de dialogues dans mon film. Pour moi, au contraire, il y a beaucoup de dialogues, peut-être pas dans les sous-titres. Si on écoute attentivement la scène de tir sur l'autoroute qu'on évoquait tout à l'heure, on entend très au loin et tout le long le son des vagues de la mer. Si le son m'intéresse autant, c'est parce qu'il est un dialogue universel, il se passe de sous-titres. C'est un dialogue direct entre le film et le spectateur. Et un son s'adresse aux spectateurs de tous les pays.

Propos recueillis par Bernard Benoliel (Juillet 2010)



QUELQUES INFORMATIONS **SUR L'IRAN**

Population de près de 70 millions d'habitants dont 70 % a moins de 30 ans, ce qui fait de l'Iran **un des pays les plus jeunes de la planète**.

Ainsi, la majorité de la population actuelle n'était pas encore née lors de la Révolution de 1979, et est trop jeune pour se souvenir de la guerre Iran-Irak (septembre 1980/août 1988). Il découle de cette situation démographique un véritable et profond conflit de génération entre la société iranienne (ces 70 % de moins de 30 ans) et ses instances dirigeantes (qui, elles, font partie des 30% des plus de trente ans) pour qui la guerre est devenue leur raison d'être (elles ont participé à la Révolution Islamique et se sont battues dans une guerre sanglante où 1 million d'Iraniens ont perdu la vie).

Selon Amnesty International, il reste 18 pays dans lequel **la peine de mort est appliquée**. Les cinq premiers pays appliquant cette peine représentent l'écrasante majorité des cas. L'Iran se classe deuxième avec au moins 388 exécutés répertoriés en 2009 (source Amnesty International), derrière la Chine (plusieurs milliers), et devant l'Irak (au moins 120), l'Arabie Saoudite (69) et les États-Unis (52)

Selon Reporters Sans Frontières, en 2010, il reste 35 journalistes emprisonnés en Iran qui se situe désormais au seuil du **"trio infernal"** (Erythrée, Corée du Nord, Turkménistan) des pays les plus répressifs en matière de liberté de la presse. C'est aussi l'un des pays qui contrôlent avec le plus de fermeté les réseaux internet (par le blocage des sites, blogs et réseaux sociaux), n'hésitant pas à **incarcérer les internautes** pour des propos tenus sur la toile (par exemple, Shiva Nazar Ahari, bloggeuse et militante des droits de l'homme). Après l'élection de juin, plus de cent journalistes ont été arrêtés et près d'une cinquantaine ont été contraints à l'exil. Par ailleurs, douze journaux ont été suspendus, et des milliers de pages Internet ont été bloquées.

Depuis juin 2009, nous pouvons constater un véritable **démantèlement des instances officielles régissant l'industrie du cinéma** (pour la plupart s'affichant avec le mouvement vert) par le régime de Mahmoud Ahmadinejad. La quasi-totalité des dirigeants a été remplacée.

Pour les cinéastes, la situation devient des plus précaires, en particulier autour de cette Nouvelle Vague de réalisateurs, **plus critiques sur la condition de l'homme en Iran**, comme Bahman Ghobadi, Mohsen Amiryoussefi, ou Rafi Pitts. Ainsi, très récemment, Jafar Panahi, cinéaste reconnu qui aurait dû faire partie du jury du dernier Festival de Cannes 2010 et a été invité en tant que président du prochain Festival de Berlin 2011, vient de se voir **condamner à 6 ans de prison ferme et 20 ans d'interdiction de travail** pour un projet de film qu'il n'a même pas pu tourner. Il n'est pas le seul, car au même moment, le réalisateur Mohammad Rassoulouf écopait de la même sentence pour "soutien à l'opposition". **La liberté des cinéastes, déjà fragile auparavant, disparaît désormais complètement.**

The Hunter est le dernier film dont le tournage a été autorisé avant ce remaniement. Il est **un des films les plus controversés du moment en Iran** (et bien évidemment interdit), mais il a pu **se soustraire à la censure** grâce aux troubles causés par les résultats des élections de Juin 2009, et s'échapper jusqu'à nous.

RAFI PITTS

Les films de Rafi Pitts ont été reçus et primés dans le monde entier.

La première réalisation de Rafi Pitts, [LA CINQUIEME SAISON](#) (1997), était la première co-production franco-iranienne depuis la révolution d'Iran en 1979, et fut présentée à la Mostra de Venise.

[SANAM](#) (2000) a été salué par la critique française comme étant "les 400 coups" iranien. En 2003, Pitts présente à Locarno son documentaire, [ABEL FERRARA: NOT GUILTY](#).

En 2006, [C'EST L'HIVER](#) est présenté en Compétition au Festival international du Film de Berlin. Et [THE HUNTER](#) était aussi en Compétition à la Berlinale en 2010.

Né en 1967 en Iran, Pitts grandit à Téhéran où il vit dans un appartement en sous-sol, sous des studios de post-production. Pendant la guerre entre l'Iran et l'Irak en 1981, il fuit le pays et se réfugie en Angleterre. Il est diplômé de cinéma et photographie en 1991 au Harrow College - Polytechnic de Londres. Son premier court métrage, [EN EXIL](#) (1991), a été présenté la même année au Festival international du film de Londres.

FILMOGRAPHIE

- 2010** THE HUNTER (Shekarchi)
- 2006** C'EST L'HIVER (Zemestan)
- 2003** ABEL FERRARA: NOT GUILTY
(documentaire de la serie "Cinéma, de Notre Temps")
- 2000** SANAM
- 1997** LA CINQUIEME SAISON (Fasl-e Panjom)



FICHE ARTISTIQUE

Rafi Pitts	Ali Alavi
Mitra Hajjar	Sara / La femme d'Ali
Ali Nicksaulat	Policier / Commandant
Hassan Ghalenoi	Policier / Soldat
Manoochehr Rahimi	Inspecteur
Ismail Amini	Jeune homme dans l'entrepôt
Nasser Madahi	Gardien de nuit âgé
Ali Mazinani	Gardien de nuit jeune
Ossta Shah-Tir	Père d'Ali
Malak Khazai	Mère d'Ali
Saba Yaghoobi	Fille d'Ali

FICHE TECHNIQUE

Rafi Pitts	Scénario, Réalisation
Mohammad Davudi	Directeur de la photographie
Malak Khazai	Directeur artistique
Hassan Hassandoost	Monteur
Lars Ginzl	Mixage son
Noemi Hampel	Ingénieur du son
Hossein Bashash	Son
Thanassis Karathanos	Producteur / Allemagne
Mohammad Reza Takhtkeshian	Producteur / Iran



