

« Un chef-d'œuvre de rêverie » LE MONDE



MAGDALA

AVEC ELSA WOLLIASTON

UN FILM DE DAMIEN MANIVEL



DOSSIER DE PRESSE

MÉTÉORE FILMS & MLD FILMS PRÉSENTENT

AVEC **ELSA WOLLIASTON**



MAGDALA

UN FILM DE **DAMIEN MANIVEL**

2022 | France | 78 min | 5.1 | 1.85 | DCP | VOSTFR

AU CINÉMA LE 20 JUILLET

RELATION PRESSE

Karine Durance
Tél. 06 10 75 73 74
durancekarine@yahoo.fr

DISTRIBUTION

Météore Films
Tél. 01 42 54 96 20
contact@meteore-films.fr



SYNOPSIS

Depuis la mort de Jésus, Marie-Madeleine s'est retirée hors du monde. Ses cheveux sont devenus blancs, elle se nourrit de baies, boit l'eau de pluie et dort parmi les arbres. Seule au cœur de la forêt, elle se souvient de son amour perdu. Elle cherche un chemin pour le retrouver.

DAMIEN MANIVEL

ENTRETIEN AVEC FRANK BEAUVAIS

CINÉASTE



Qu'est-ce qui est à l'origine du projet ? D'où vient l'idée d'aborder la figure de Marie-Madeleine ?

Au montage de mon film précédent, *Les Enfants d'Isadora*, j'ai été troublé par le dernier plan quand Elsa Wolliaaston lève ses yeux vers le ciel. Je lui ai trouvé un accent mystique. Je me suis alors dit qu'il fallait que je fasse un film autour du sacré avec elle. J'ai pensé à la figure de la religieuse, avant de me rendre compte que c'était la sainte qui m'intéressait. Avec mon co-scénariste, Julien Dieudonné, on a fait des recherches autour des vies de saints, de moines errants, puis on s'est fixés sur Marie-Madeleine, car elle porte une idée à la fois spirituelle et charnelle.

Son parcours pose la question de l'exil, de la foi, de la contemplation mystique et par-dessus tout de l'amour fou. C'est un personnage qui a été beaucoup représenté dans l'Histoire de l'art. Tout ce matériau, les peintures, les poèmes à son sujet, nous ont aidés et profondément nourris. Nous sommes partis des légendes du Moyen Âge racontant qu'après la mort du Christ, elle s'était isolée dans une forêt hostile, un désert spirituel, pour y passer le reste de sa vie avec le souvenir de son amour perdu. Les peintures la représentent la plupart du temps comme une belle jeune femme, souvent dénudée, en méditation dans une grotte. Il y a un crâne près d'elle, et elle tient une croix en main. Il existe en revanche peu de représentations de Marie-Madeleine âgée. Il y a toutefois une sculpture magnifique de Donatello, où elle est amaigrie, les vêtements en lambeaux. Ce qui m'a animé en tant que cinéaste, c'est de rêver à ce qui pourrait s'être passé dans cette forêt. Comment mangeait-elle, dormait-elle, observait-elle le monde autour d'elle et à quoi pensait-elle ? Le film est donc une rêverie sur son ermitage et plus particulièrement sur les derniers jours de sa vie. Il y a très peu de documents là-dessus. On sait juste qu'elle y a passé trente ans et qu'à sa mort, les anges l'emportèrent au ciel. C'est peu, cela laisse donc la place à mon travail de cinéaste.

Qu'est-ce qui, dans cette figure, te parle d'aujourd'hui ?

Marie-Madeleine dit « non » au monde, elle choisit de finir ses jours, seule, dans la nature. Sa radicalité est intemporelle, elle pourrait tout à fait être une réponse à l'époque actuelle. Elle me fascine, elle m'inspire dans la pratique de mon art.

Tu as fait le choix de peu de dialogues, et celui d'employer l'araméen. Cette idée était-elle là depuis le début ?

Non. Le tournage s'est déroulé en trois sessions de courte durée. Au départ, j'envisageais le film comme entièrement muet, et c'est entre la première et la deuxième session de tournage, alors que je commençais le montage, que je me suis aperçu que la voix me manquait. Il y a peu de paroles et elles sont souvent murmurées, parfois criées, toujours traitées en tant que matière poétique. L'araméen ancien était incontournable. C'est une langue qui contient une beauté, quelque chose de l'ordre du chant et du mystère. Nous avons trouvé un traducteur et ensuite, on a réécrit librement une partie de *Cantique des Cantiques*. Ce sont des paroles d'amour, lyriques, mais on a essayé de restituer le langage le plus pur et le plus simple possible.

Et l'idée de faire intervenir Schubert et Purcell ?

Le lied de Schubert, *Le Joueur de vielle*, provient de la dernière partie du *Voyage d'hiver*. Il raconte l'histoire d'un vieillard, un mendiant musicien, qui joue dans une campagne. Les chiens lui aboient dessus, les gamins lui jettent des cailloux, et il avance à tâtons sur la glace. C'est un homme dans une solitude totale, un dénuement absolu, qui va vers la mort. Les paroles font directement écho au film et à Elsa. Quand on a tourné le plan-séquence de la marche, un long travelling fragile, tremblant, je savais déjà que ce serait sa place. Pour Purcell, j'ai découvert *Ô Solitude* en travaillant avec des étudiants sur une adaptation du *Dialogue des Carmélites*. Il a immédiatement résonné en moi et je me suis dit que ce serait beau de terminer le film sur ce morceau, après l'Ascension. Ce qui y est dit de la solitude, de la nature et du temps, est bouleversant.

Parlons du visible et de l'invisible. Tu fais le choix d'incarner littéralement les souvenirs et les visions de Marie-Madeleine...

Je me suis souvent demandé comment filmer les fantômes. Ma réponse est toujours la même : si j'ai la croyance que les fantômes sont déjà présents dans le réel, alors mon rôle de cinéaste n'est pas de construire une autre réalité au sein du film, mais de révéler leur présence en filmant simplement ce qui me fait face. Ça a toujours été ma façon de faire. Cependant, pour *Magdala*, la question du miracle étant centrale, j'ai remis en question cette théorie. Je voulais filmer des miracles artisanaux, naïfs. J'ai vu des peintures où des saints offrent littéralement leur cœur. C'est tellement limpide comme image, j'ai eu envie de me permettre la même chose cinématographiquement.

La résurrection de l'oiseau, j'avais l'image en tête très tôt. Je voyais un petit oiseau, minuscule par rapport au corps massif d'Elsa, je trouvais qu'il y avait quelque chose d'émouvant dans ce rapport de proportions. La grande question, c'était comment filmer Jésus. J'ai rencontré Saphir Shraga, qui m'a immédiatement marqué. Il est peu présent à l'image parce que je pense qu'il fallait qu'il apparaisse peu. J'en ai gardé un visage, une main, un sourire lumineux, une voix. J'ai tenté de le saisir par ce biais en me disant : « C'est un homme comme toi et moi. Marie-Madeleine et lui sont deux personnes de chair et d'os qui se sont aimées. » Dans ce sens, il était essentiel pour moi de filmer la trace de ce qu'ils ont été l'un pour l'autre en les réunissant pour la séquence de la rivière. J'ai voulu filmer comme ils se regardent, le contact sensuel de leurs mains jointes, la beauté simple de leurs corps nus en plein soleil, le silence avant qu'un destin tragique ne les sépare.

Pour moi, ce film est double : je filme un personnage biblique – en ce sens, je me rattache à un héritage – et en même temps, je fais le portrait d'Elsa Wolliaston, je lui offre une ascension et une fin immense. Et ça, c'est mon projet sous-jacent de cinéaste. Faire un film, pour moi, c'est avoir au minimum deux projets : un projet de surface qui doit être senti, personnel, et sous cette surface, il faut un second projet, plus secret, qui maintienne constante la vivacité de mon émotion. Offrir une mort cinématographique à Elsa, c'était mon projet secret. On a tourné *La Dame au chien* et *Les Enfants d'Isadora* ensemble. Ça fait treize ans que je travaille avec elle, que je la filme et j'ai toujours envie de la filmer. Le plus important pour moi était de lui offrir un premier rôle à la mesure de son talent et de sa puissance. J'avais besoin de lui faire ce cadeau, je crois. Et en retour, elle m'en a fait un énorme aussi. Elsa a changé ma vie et modifié mon approche du cinéma. On parle très peu, notre communication est non verbale. Avec elle, ça passe par les silences, par les gestes. Et par le travail, c'est un compagnonnage artistique.

J'avais envie de filmer la mort de Marie-Madeleine de façon très concrète. De faire sentir au spectateur que la mort peut se passer *sereinement*, que ce n'est que du temps qui passe, que malgré la douleur, ce n'est pas si grave. Et en même temps, je voulais que cette mort soit grande, brillante et douce. Le fait de l'avoir située dans une grotte change tout, ça nous ramène à la peinture. On tournait en pellicule avec pour seul éclairage des bougies.

On pense notamment à De La Tour...

Oui, ça a été une influence majeure. Beaucoup de films se revendiquent de De La Tour mais en convoquant tout un arsenal de lumières, de projecteurs. Je trouve ça absurde, ils mettent des bougies à l'écran mais ne s'en servent pas.



« FAIRE UNE IMAGE EST QUELQUE CHOSE DE PRÉCIEUX. »

C'était clair pour moi dès le départ : il n'y aurait pas du tout d'éclairage additionnel. Donc forcément, il y a des zones très sombres, d'autres très éclairées, c'est fragile mais je pense que toute la beauté de cette séquence réside dans ce risque-là.

Tu privilégies les aubes, les crépuscules, les paysages brumeux. Vous étiez souvent dans l'attente de la lumière avec ton équipe ?

Il y avait effectivement une volonté de travailler dans des ambiances de lumière extrêmes. On a beaucoup attendu le vent, la pluie, l'orage, les crépuscules, les aubes. J'avais besoin du soutien de la nature et de la lumière pour porter la présence d'Elsa. La particularité du film, et l'une des raisons pour lesquelles j'ai tourné en 16mm, c'est que je savais que je ne pourrais pas faire beaucoup de prises du fait de la condition physique d'Elsa. Donc, j'ai opté pour la pellicule qui est matérielle, concrète. Enregistrer la présence d'Elsa, confondue avec celle de Marie-Madeleine sur pellicule, ça a du sens, c'est comme un écrin. On faisait peu de prises, mais ça ne m'a pas empêché d'en faire de très longues. Comme je viens de l'école numérique, je cramais des magasins entiers. Quand on me voit tourner, ça peut avoir l'air bordélique mais je sais ce que je veux. Elsa et moi on se connaît très bien – elle est danseuse, j'ai été danseur – elle sait ce que je recherche, notamment sur la vitesse et la densité des mouvements.



Où s'est déroulé le tournage ?

On a tourné dans les monts d'Arrée. C'est l'endroit le plus vallonné de Bretagne avec des forêts très denses. Un paysage intemporel. Avec des rochers qui sont posés là et de très beaux ciels. C'est très étrange, j'ai découvert ce paysage en le traversant en voiture avec mon père. Je regardais par la vitre et je me suis tout de suite dit qu'un jour, il faudrait faire un film ici.

Il y a toujours eu une part d'improvisation que tu revendiquais dans ton travail. Dans ce film, quelle est l'évolution entre la matière texte de départ et le film à l'arrivée ? Tu dis que les allers-retours entre tournage et montage ont abouti à l'ajout de certaines scènes. C'est nouveau ?

Non, je le fais sur quasiment tous mes films, depuis mon premier long-métrage *Un jeune poète*. C'est l'avantage de travailler en petite équipe. Je retourne très souvent des scènes pour les améliorer, y ajouter un élément, créer des ponts, des échos. La plupart du temps, j'invente la fin après avoir monté le film, parce que j'y vois beaucoup plus clair à ce moment-là. Je n'ai pas de méthode précise ou plutôt, ma méthode, c'est de constamment m'adapter aux circonstances et aux gens avec qui je travaille. Si c'est avec un adolescent maladroit, créatif, burlesque, comme Rémi Taffanel, je le laisse beaucoup improviser. Si je travaille avec Elsa, j'écris davantage avec précision. Pour *Magdala*, nous avons écrit une forme poétique de quelques pages, car un scénario n'aurait eu aucun sens pour un tel film. À partir de ce texte, je tourne et je vois tout de suite ce qui fonctionne ou pas en fonction de l'émotion que ça me procure. Je dois alors affiner, simplifier, comprendre quel est mon désir, pour arriver à trouver le détail, le geste, le regard qui exprime l'essence de la scène. C'est un travail passionnant.

Faire tenir par exemple toute une scène sur Marie-Madeleine qui mange une mûre, ça peut sembler léger sur le papier, donc on serait tenté de ne pas le faire... mais c'est justement le genre de choses qui m'excite. En se confrontant à peu, un monde de détails s'ouvre. Dans sa manière de mâcher, de mastiquer lentement et avec difficulté, dans la fatigue qu'on sent chez elle à se tenir sur son bâton, on sent toute son humanité. Il y a énormément de scènes dans le film où on ressent Marie-Madeleine souffrir. Elsa a chaud, elle transpire, ses genoux lui font mal, elle fait un effort immense. Elle nous donne en partage toute sa souffrance et son courage. Nous les enregistrons sur la pellicule.

Ta singularité, par rapport à un grand nombre de réalisateurs en activité, c'est cette conception d'une écriture dans un work in progress. Au premier jour de tournage, tu ne sais pas à quoi va ressembler exactement ton film.

J'ai déjà des images en tête car je me prépare au tournage depuis de longs mois, mais mon plaisir de réalisateur, c'est d'arriver sur les lieux sans savoir ce que je vais faire, de découvrir par exemple un arbre avec une forme particulière, de le montrer à l'équipe et de créer sur le moment une scène auprès de cet arbre. Je sais d'expérience que ce qui me surprend me plaît toujours plus que ce que j'avais écrit. Si mon regard est accroché par un détail, une lumière ou un geste accidentel, je modifie la scène pour les y intégrer. Tout s'invente en permanence, au présent.

Tu n'as jamais autant filmé la nature et le monde animal. J'ai l'impression qu'il y avait un plaisir énorme dans cette captation de la vie de la nature. Les plans sont incroyables.

Toute l'équipe y a effectivement pris grand plaisir. Attraper avec cette caméra des libellules, des papillons, des araignées, des poissons, l'oiseau, le vent dans les feuilles. Toute cette vie. J'en étais obsédé. Il me semblait essentiel de mettre en rapport le corps d'Elsa et tout ce bruissement de la nature, des insectes, de la faune.

Tu parviens presque à retrouver la simplicité d'un regard d'enfant lorsque tu filmes le monde organique et les éléments.

En ce moment, je m'interroge beaucoup sur ce qui a survécu de l'enfance, de mon enfance. Je crois qu'il y a une capacité d'émerveillement qui perdure malgré les blessures qu'infligent l'existence, le monde, la société. Actuellement, alors que je suis en train de préparer un nouveau film dont le thème est l'adolescence, je me demande intimement pourquoi je fais du cinéma. Et je pressens que ça a un rapport avec mon enfance, peut-être des choses à réparer. Faire un film permet de s'arrêter sur un instant en particulier, d'en étirer le temps.

« J'AVAIS BESOIN DU SOUTIEN DE LA NATURE ET DE LA LUMIÈRE POUR PORTER LA PRÉSENCE D'ELSA. »

« SON PARCOURS POSE LA QUESTION DE L'EXIL, DE LA CONTEMPLATION MYSTIQUE ET PAR-DESSUS TOUT DE L'AMOUR FOU. »

Au moment des *Enfants d'Isadora*, tu as dit : « Quoi qu'on filme, un paysage, un visage, un objet ou un geste, il faut voir à travers. C'est à dire qu'il faut la confiance folle de croire que ce que l'on filme va au-delà de la réalité, qu'il y a une âme. » L'image est transcendante ?

Je parlerais plutôt de présence oui, ou d'âme. Quand je faisais de la danse, j'ai expérimenté cette question de la présence de façon très concrète. En répétition, j'adorais regarder les gens danser. En les observant, j'ai perçu, par moments, des choses de l'ordre de l'aura, une grande beauté qui émane soudain de la personne. Quand j'ai commencé à faire des films et à découvrir certains cinéastes, j'ai reconnu cette même chose chez Robert Bresson ou dans le cinéma japonais. C'est quelque chose dont on ne parle quasiment jamais, mais qui pour moi est absolument fondamental : le rapport du peintre, du photographe, ou du cinéaste à son modèle, l'enregistrement de la présence. Et c'est ce qui fait tout le sel, toute la magie du cinéma. De film en film, je me suis de plus en plus focalisé là-dessus.

On en revient toujours à rendre visible, ou en tout cas traduire l'intangible, que ce soit l'aura, la présence, la grâce... Le fantastique affleure souvent dans tes films et là, dans *Magdala*, il est très présent.

Oui. Je pense que c'est un film qui flirte avec le genre, et même parfois discrètement avec les codes de l'horreur. J'avais envie d'explorer cette direction, tout en la traitant avec simplicité. Je repense au plan des mains ensanglantées de Marie-Madeleine : est-ce son propre sang ? Le sang du Christ ? Est-ce une vision ? Je pense que c'est une scène qui traduit bien ce que je recherche. Pour l'Ascension, je voulais faire un effet spécial de manière artisanale, sans avoir recours aux techniques numériques. Nous avons donc filmé sur fonds peints, avec des machines à vent. C'est ce qui donne sa pureté à la scène, il y a quelque chose d'un cinéma primitif, dans le sens où cela interroge directement le spectateur sur sa capacité à croire aux miracles.

Mais ce n'est jamais facile car j'ai une relation complexe avec le cinéma et ses codes. Je crois avoir un regard de danseur plus qu'un regard de cinéaste. Ça me paraît de plus en plus clair.

Plus tu fais de films, plus tu te sens danseur ?

C'est assez paradoxal car j'ai quitté la danse au moment où j'ai entamé ma carrière de cinéaste, donc je ne danse plus depuis un certain temps. En danse, on baigne dans l'abstraction, c'est un bonheur. Le cinéma m'oblige, il me force à être toujours concret, c'est comme un étai, un tunnel extrêmement étroit dans



lequel il faut malgré tout que je passe. Mais je l'ai choisi donc je dois batailler avec ses codes si j'ai envie que les gens sentent ce que je souhaite leur transmettre. Ce n'est pas simple et c'est peut-être la raison pour laquelle j'ai besoin de faire des films régulièrement, pour continuer cette lutte, ce dialogue.

Le cinéma serait pour toi un médium pour parvenir à restituer la grâce que tu ressens face à la danse ?

Oui, pour moi, le cinéma est un médium. Ce n'est pas une fin en soi. Comment expliquer ? Je ne fais pas des films qui parlent du cinéma, mes films n'y sont pas raccordés comme le sont ceux d'autres cinéastes, je le vois bien. Je ne suis pas traversé par la question du cinéma. Ce qui m'inspire c'est la caméra, le micro, la lumière, le peu d'argent que j'ai, les personnes avec qui je travaille et celles que je filme. Mais l'histoire du cinéma est très loin de mes pensées, je n'en porte pas l'héritage. Après cinq longs-métrages, je ne me sens même pas en faire partie.

Est-ce que c'est lié au cinéma comme art du récit plus que comme art de l'épiphanie ou du surgissement ?

Je pense qu'il y a de ça, pourtant j'aime les histoires. C'est le formatage des regards qui me désole de plus en plus. Aujourd'hui, je pense qu'il y a de la place pour raconter autrement, plus librement. Il y a tant de visions personnelles, de temporalités à inventer, mais malheureusement, la plupart des films sont des copies conformes, les mêmes plans, les mêmes sons, les mêmes visages. Ça n'a pas de sens. Malgré tout, je sens que le cinéma est le médium qui convient le mieux à ma personnalité et je pense que ce n'est pas un hasard si je me suis pris de passion pour lui.

À quels spectateurs t'adresses-tu avec *Magdala* ?

C'est le premier film dont je signe le montage, il a donc une place spéciale. J'ai pris cette décision intuitivement après le tournage, j'avais besoin de passer tout ce temps seul avec Elsa. Mes films s'adressent à un spectateur imaginaire, imaginé, qui partagerait une sensibilité commune avec moi. Je montre des choses qui me touchent. Et si ça touche certaines personnes, que ça fait écho avec ce qu'elles sont, je suis heureux. C'est aussi simple que ça. Le lien d'une sensibilité à une autre sensibilité. Ceux qui n'arrivent pas à entrer dans mes films, je peux totalement comprendre. J'ai longtemps été hermétique à la danse contemporaine par exemple, alors qu'ensuite elle est devenue une vraie passion. Je me suis endormi plusieurs fois devant *Voyage à Tokyo* de Yasujiro Ozu et aujourd'hui c'est un de mes films préférés. Je comprends totalement, selon son chemin personnel, que l'on puisse rester à la porte de mon cinéma. Je n'ai aucun souci avec ça. Par contre, les gens qui entrent dans mes films, je sais que ça peut les toucher très fort et durablement. Du coup, j'ai une connexion profonde avec certains spectateurs. Et cela me permet de saisir que je ne fais pas totalement fausse route. Je n'ai pas besoin de grand chose, juste de quelques personnes pour me faire comprendre que je suis sur une voie qui est juste.

Est-ce que tu te poses la question d'un spectateur croyant, de sa possible réception du film ?

Je cherche à toucher, avec ce film-là en particulier, une sensibilité liée à des choses très simples, très matérielles, comme le corps, la vieillesse, la souffrance et aussi à des questions plus intérieures, comme la spiritualité, la solitude, l'exil, le deuil, l'amour fou. Je ne sais pas si je suis croyant moi-même, je ne me pose pas la question de cette façon, mais par contre je suis convaincu de la présence de Marie-Madeleine et du fait qu'à travers Elsa, j'ai cherché à saisir une part de cette présence. Ce que faisait Donatello dans sa sculpture. Ce que fait Rilke quand il écrit un poème. On cherche à attraper des choses. Il y a un esprit, c'est sûr, et on peut le saisir par la photographie, par la peinture, par un poème ou un film. Je suis tendu vers cette question-là. Quand je faisais *Les Enfants d'Isadora*, j'étais tendu vers l'esprit d'Isadora Duncan. Je pensais à elle souvent, pendant le tournage. Il y a toujours de ça. Quand je filmais *Le Parc*, j'avais en tête le premier homme et la première femme, alors qu'il s'agissait d'une histoire d'amour banale entre deux ados. Ce sont des choses que je me raconte, qui me nourrissent et qui m'habitent.

On n'a pas parlé du son. Le souffle d'Elsa Wolliaaston, le bruissement des étoffes et de la nature qui bouge. Comment as-tu abordé ça, est-ce que tu savais très tôt que cela aurait cette importance ?

Pour être sincère, je voulais même que ça en ait encore plus. Je voulais amener des éléments hétérogènes, mais nous étions – la monteuse son, Agathe Poche, et moi – toujours ramenés à la forêt et tout ce qu'elle recèle d'éléments sonores. C'est d'une richesse folle et plein de nuances. Donc au final, il y a une sorte de paysage sonore, très immersif, qui est la fusion entre le corps d'Elsa et la forêt. J'envisage le montage son comme un travail de musique concrète, nourri par les ambiances et de multiples détails sonores. Je suis très heureux de ce qu'on a obtenu dans la grotte par exemple. On ne sait pas où l'on est, on voyage dans le temps, l'élément aquatique est très présent : on sent les gouttes, l'humidité, une atmosphère qui raconte quelque chose du corps qui se vide, de son agonie.



Tu es au combo pendant le tournage ?

D'habitude, je suis rivé au moniteur oui. Je suis obsédé par le cadre, l'image. Sur *Magdala*, cela ne servait à rien. Avec les combos des caméras pellicule, dès qu'on tourne à l'aube ou au crépuscule, que la lumière est voilée ou ombragée, on ne distingue presque rien. Et de nuit, c'est pire. Donc c'est le premier film où j'ai dû lâcher le retour image, ce qui m'a obligé à accorder une grande confiance à Mathieu Gaudet, le chef-opérateur. Et à découvrir les rushes une semaine après. Le moment du visionnage était magique, c'était toujours différent de ce à quoi je m'attendais.

C'est aussi une temporalité qui correspond bien au sujet, à sa dimension mystique : ne pas avoir le contrôle immédiat, ne pas savoir, redécouvrir...

Je trouve le geste de filmer en pellicule très beau. Je n'ai aucune nostalgie, c'est purement l'artisanat, la chimie qui m'intéressent. Je trouve que c'est une belle façon de faire du cinéma en 2022. Toutes les images se ressemblent tellement : aussitôt produites, elles sont noyées dans la masse. Il nous faut trouver des moyens de produire des films différents, inventer des méthodes de travail, des procédés techniques, qui font appel à l'authenticité plus qu'au calcul, et redécouvrir à quel point faire une image est quelque chose de précieux.

Propos recueillis par Frank Beauvais, mai 2022



BIOGRAPHIE

ELSA WOLLIASTON



FILMOGRAPHIE

- 2022 | **MAGDALA** de Damien Manivel
- 2022 | **GOUTTE D'OR** de Clément Cogitore
- 2022 | **MAOUSSI** de Charlotte Schiøler
- 2019 | **LES ENFANTS D'ISADORA** de Damien Manivel
- 2018 | **ALLONS ENFANTS** de Stéphane Demoustier
- 2016 | **VICTORIA** de Justine Triet
- 2010 | **LA DAME AU CHIEN** de Damien Manivel (court-métrage)
- 2004 | **ROIS & REINE** d'Arnaud Desplechin
- 1990 | **MALÉFICES** de Carlo Rola

Née en 1945, Elsa Wolliaaston est une danseuse, pédagogue et chorégraphe. Élevée par sa grand-mère paternelle, elle vit une enfance nomade entre le Kenya, l'Ouganda et la Tanzanie (alors sous tutelles britanniques), durant laquelle elle s'initie aux cultes ancestraux et aux danses traditionnelles.

En 1961, alors âgée de 16 ans, elle s'installe à New-York où elle étudie le piano et la danse classique. Elle découvre l'abstraction et suit l'enseignement de Merce Cunningham, dont la recherche du mouvement dans le silence influencera par la suite toute sa carrière.

Arrivée à Paris en 1969, elle commence à enseigner à l'American Center, où elle rencontre l'avant-garde de la musique jazz, notamment le saxophoniste Steve Lacy. Elle tourne avec les Ballets du Dahomey et poursuit son initiation aux rites africains entre 1970 et 1974, spécifiquement au Congo, au Cameroun et au Gabon. En 1975, elle fonde la compagnie *Ma Danse Rituel Théâtre* avec le danseur et chorégraphe japonais Hideyuki Yano. Les deux artistes collaborent pendant quinze ans à un travail pédagogique de fond et des créations chorégraphiques incisives mêlant danse et théâtre, rituels africains et japonais. Leur recherche influencera en profondeur la nouvelle danse française.

Figure majeure et insolite de la danse contemporaine depuis le milieu des années 1970, improvisatrice hors pair, Elsa Wolliaaston a toujours cherché à se dégager d'une image folklorique de la danse africaine. Sans renier une exploration de ses propres sources culturelles, elle entretient une relation dynamique avec la tradition et un rapport fusionnel avec le rythme.

En 1985, elle fonde la compagnie *One Step* et élargit sa pratique à de nouveaux champs artistiques (opéra, musique, théâtre, cinéma). Elle a depuis lors collaboré avec de nombreux artistes de la scène musicale (Jean-Marie Machado, Joëlle Léandre, la chanteuse Camille...) et des metteurs en scène de renom tels que Philippe Adrien, Peter Stein, Luc Bondy ou encore Patrice Chéreau.

À l'écran, on a pu la voir dans *Maléfices* de Carlo Rola en 1990, en psychanalyste dans le film *Rois et Reine* d'Arnaud Desplechin (2004), ou encore en voyante dans *Victoria* de Justine Triet (2016). Mais c'est avec Damien Manivel qu'elle noue une relation étroite au cinéma en tenant le rôle principal dans le court-métrage *La Dame au chien* en 2010, puis dans *Les Enfants d'Isadora* en 2019, et avec le rôle de Marie-Madeleine dans *Magdala*, sélectionné à l'ACID Cannes 2022.

En 2022, elle est également à l'affiche des films *Goutte d'or* de Clément Cogitore et *Maoussi* de Charlotte Schiøler.

Elsa Wolliaaston a reçu en 1994 le Prix SACD de la danse et devient Chevalier des Arts et des Lettres en 2003.

BIOGRAPHIE & FILMOGRAPHIE

DAMIEN MANIVEL



Après avoir été danseur, Damien Manivel réalise plusieurs courts-métrages remarquables dont *La Dame au chien*, qui obtient le Prix Jean Vigo. Depuis 2014, il a écrit et réalisé cinq longs-métrages présentés dans des festivals majeurs (Cannes, Locarno, Venise, San Sebastian...), dont *Les Enfants d'Isadora*, récompensé du Prix de la Mise en scène au festival de Locarno. Son nouveau film, *Magdala*, fait sa première mondiale dans la sélection ACID Cannes 2022.

FILMOGRAPHIE

- 2022 | **MAGDALA** | 78 min (Sélection ACID – Festival de Cannes)
- 2019 | **LES ENFANTS D'ISADORA** | 84 min (Prix de la Mise en scène – Festival de Locarno)
- 2017 | **TAKARA – LA NUIT OÙ J'AI NAGÉ** | 78 min (Sélection Orizzonti – Mostra de Venise)
- 2016 | **LE PARC** | 71 min (Grand prix – Entrevues de Belfort)
- 2014 | **UN JEUNE POÈTE** | 71 min (Mention spéciale du jury – Festival de Locarno)
- 2012 | **UN DIMANCHE MATIN** | 18 min (Grand prix Semaine de la Critique – Festival de Cannes)
- 2010 | **LA DAME AU CHIEN** | 16 min (Prix Jean Vigo)
- 2008 | **SOIS SAGE, Ô MA DOULEUR** | 10 min (Entrevues de Belfort, Festival Côté court)
- 2007 | **VIRIL** | 10 min (Festival de Locarno, Festival du film de Rotterdam)

LISTE ARTISTIQUE & TECHNIQUE

MAGDALA
L'ANGE
MAGDALA JEUNE
JÉSUS

Elsa Wolliaaston
Aimie Lombard
Olga Mouak
Saphir Shraga

RÉALISATION
SCÉNARIO
PRODUIT PAR
IMAGE
ASSISTÉ DE
SON
MONTAGE
MONTAGE SON
MIXAGE
ÉTALONNEUR
CRÉATION COSTUMES
ASSISTANTS RÉALISATEUR
DIRECTEUR DE PRODUCTION
DISTRIBUTION
VENTES INTERNATIONALES
PRESSE

Damien Manivel
Damien Manivel & Julien Dieudonné
Martin Bertier & Damien Manivel
Mathieu Gaudet
Céleste Ougier
Jérôme Petit
Damien Manivel
Agathe Poche
Simon Apostolou
Yov Moor
Élise Cribier-Delandes
Romain Pérignon, Atsushi Hirai, Marin Morel
Martin Bertier
Météore Films
Best Friend Forever (BFF Sales)
Karine Durance

