



SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

U N F I L M D E
K O R N É L M U N D R U C Z Ó

LA LUNE
DE JUP^{ITER} TER



LA LUNE DE JUPITER

SYNOPSIS

Un jeune migrant se fait tirer dessus alors qu'il traverse illégalement la frontière. Sous le coup de sa blessure, Aryan découvre qu'il a maintenant le pouvoir de léviter. Jeté dans un camp de réfugiés, il s'en échappe avec l'aide du Dr Stern qui nourrit le projet d'exploiter son extraordinaire secret. Les deux hommes prennent la fuite en quête d'argent et de sécurité, poursuivis par le directeur du camp. Fasciné par l'incroyable don d'Aryan, Stern décide de tout miser sur un monde où les miracles s'achètent.



ENTRETIEN AVEC

KORNÉL MUNDRUCZÓ

QUE SIGNIFIE LE TITRE DU FILM ?



La planète Jupiter a plusieurs lunes, qui ont été découvertes par Galilée, et l'une d'elles s'appelle Europe. Il était important pour moi de considérer ce film comme une histoire européenne, ancrée dans une Europe en crise, notamment en Hongrie. Mais en même temps, j'avais envie de lui donner des airs de science-fiction contemporaine. Je suis fan de ce genre cinématographique depuis tout petit, et je pense qu'on a pu s'en rendre compte dans certains de mes films précédents, comme *White God* ou *Tender Son*. Nous avons aussi creusé la notion d'étranger, en nous demandant qui est le véritable étranger. Tout est question de point de vue. Jupiter est suffisamment éloignée de nous pour qu'on puisse se poser de nouvelles questions sur la foi, les miracles, et la différence.

LE FILM EST-IL FUTURISTE, OU BIEN SE DÉROULE-T-IL DANS LE PRÉSENT ?

Malheureusement, il ne s'agit plus du futur. À l'origine, l'histoire devait se dérouler dans le futur, mais le temps de trouver des financements pour le film, tout est devenu réalité. Nous avons débattu pendant longtemps sur la question de savoir si le sujet des réfugiés n'était pas devenu trop actuel. Personnellement je me méfie des récits idéologiques qui s'inscrivent dans une actualité brûlante. Je crois davantage en l'idée d'un art classique, agissant comme l'eau sur le béton : elle le ronge et le fait s'effriter peu à peu. À mes yeux, l'art fondé sur des faits réels et des opinions politiques est moins intéressant, alors quand nous avons retravaillé le scénario, nous avons tenté de prendre de la distance, au niveau du récit comme du langage du film.





PEUT-ON DIRE QUE L'APTITUDE À VOLER EST À L'ORIGINE DE CE PROJET ?

L'un de mes livres préférés lorsque j'étais enfant était « Ariel » d'Alexandre Beliaïev, un roman sur un petit garçon qui sait voler. Imaginez un être doté de pouvoirs surhumains, et les contrastes et tensions fantastiques que cela peut engendrer autour de lui. Avec le temps, je m'interroge de plus en plus sur la question de la foi. D'une certaine façon, j'ai toujours pensé qu'il existe une foi plus grande, totale et universelle, au-delà de la foi relative dictée par une culture et une période données, une foi qui peut avoir un réel impact sur les gens, en particulier à une époque où nous semblons vouloir régler nos comptes avec la religion traditionnelle, ou avec Dieu. Au lieu de cela, nous sommes définis par l'argent et la réussite, par le dieu omniprésent du populisme et de la satisfaction immédiate. Et bien

sûr, mettre en avant un individu capable de voler soulève des interrogations sur la possibilité de ce en quoi nous croyons, mais aussi la question de savoir si nous, spectateurs, croyons ce que nous voyons. Être confronté à un miracle nécessite l'implication active du spectateur, et c'est justement ce que j'essaie toujours d'obtenir. Le film parle des réfugiés, mais c'est aussi une quête de Dieu, au sens où nous devons reconnaître que nous rencontrons parfois des choses absolues ou mystérieuses. Le personnage d'Aryan en est en réalité la matérialisation : une figure christique dans le corps d'un réfugié, qui pourrait être un ange. Les miracles ne surgissent jamais où on les attend, et peut-être ne les utilisons-nous jamais comme on le devrait.

PARLEZ-NOUS DU DOCTEUR STERN ET DE SON EVOLUTION.

Cela faisait longtemps que je voulais montrer la relation entre un vieil homme et un jeune garçon. Kata Wéber a écrit cette histoire, et elle compte beaucoup de médecins dans sa famille. Nous nous sommes intéressés à l'archétype contemporain du praticien, ici un médecin en train de perdre la foi, qui n'a plus envie de soigner les gens et qui, désabusé, se contente de survivre. Je pense que nous traversons tous des moments dans la vie où nous nous sentons prisonniers, acculés, et où nous cherchons désespérément une branche de salut. J'ai longtemps cherché à m'identifier au personnage d'Aryan, mais j'arrive à un âge où je commence à ressembler plutôt au Dr Stern.

Naturellement, les deux personnages ne sont pas dénués d'éléments autobiographiques, et l'histoire s'inspire aussi d'une véritable amitié qui m'est chère. J'aimerais que Stern transmette aux spectateurs le message que l'on peut toujours changer si quelque chose en vaut vraiment la peine, et si l'on arrive à dépasser l'aveuglement causé par trop de rationalité. Nous avons rendu Stern réellement aveugle. Même lorsqu'il découvre Aryan et son don miraculeux, il pense d'abord à son propre profit. Il a toutes les peines du monde à comprendre que c'est seulement en se montrant capable de sacrifice qu'il pourra enfin gagner en retour.



COMMENT VOTRE SENTIMENT VIS-À-VIS DE LA SITUATION DES RÉFUGIÉS A-T-IL INFLUENCÉ LE FILM ?



J'ai commencé à prendre la mesure du problème des réfugiés lorsque j'ai mis en scène *Le Voyage d'hiver* de Schubert, dans le cadre d'une vaste installation théâtrale. L'Europe en était encore au début de la crise. Pendant le travail préparatoire et la construction des décors, nous nous sommes installés dans un camp de réfugiés à Bicske, en Hongrie, durant une ou deux semaines. Ce que j'ai vu là-bas m'a bouleversé. J'ai eu l'impression qu'être étranger, différent, était un état d'être. Il y avait une étrange forme de sainteté chez ces gens, car on les avait placés hors du temps et de l'espace. L'image ou l'allégorie de la privation est très proche de la liturgie chrétienne, que je connais bien car elle m'a été inculquée dans mon enfance. Vous n'avez ni passé, ni avenir, vous n'avez que le présent, mais même ce présent est incertain. Vous ne savez même pas si vous êtes encore vous-même, si vous êtes la personne que vous étiez en partant, ou si vous êtes devenu quelqu'un d'autre durant le voyage. On ne peut pas être témoin de cela sans se sentir solidaire. Ce serait inhumain.





DANS QUELLE MESURE CE FILM EST-IL LE PENDANT DE VOTRE FILM *WHITE GOD* ?

Pour *White God*, j'ai commencé à travailler sur une structure à plusieurs étages, et je pense que c'est encore plus évident dans *La Lune de Jupiter*. Je cherchais un format qui puisse traduire le sentiment que nous sommes en pleine « chute ». Cette solution ne devait pas se limiter au cinéma de genre. On peut même dire qu'elle n'est pas compatible avec les formes pures et dures du genre. Je pense que *La Lune de Jupiter* reprend aussi les stéréotypes et certains éléments du genre, mais ils ne constituent qu'une couche parmi d'autres du film, un peu comme dans *White God*. Pour moi, la vérité réside dans le mélange des genres, pas dans une forme grandiloquente, mais dans l'analyse parabolique de réalités entremêlées. Je trouve cette voie très intéressante, et aujourd'hui je constate que ça valait la peine de l'emprunter.



**VOUS AVEZ UTILISÉ PLUS D'EFFETS SPÉCIAUX NUMÉRIQUES
DANS LA LUNE DE JUPITER QUE DANS WHITE GOD.
PARLEZ-NOUS DE CETTE EXPÉRIENCE.**

Il n'y avait presque pas d'images de synthèse dans *White God*. Nous avons préparé *La Lune de Jupiter* de la même façon. Évidemment, il est difficile de montrer quelqu'un en train de voler sans utiliser d'effets spéciaux ! Nous avons dû trouver une solution, car le personnage principal se déplace à trente ou quarante mètres au-dessus du sol dans plusieurs scènes. À mes yeux, les effets spéciaux n'ont pas la même valeur selon ce qu'on choisit d'en faire. Utilisés à bon escient, ils peuvent constituer un immense espace de création. Dans le cas contraire, le résultat fait kitsch et artificiel. Ce film est un mélange de classique et de moderne, tourné en 35 mm. Nous n'avons eu recours aux effets spéciaux que lorsque nous l'avons jugé nécessaire, toujours en lien avec le réel.



TOURNER UN THRILLER VOUS A DONNÉ L'OCCASION DE FILMER DES SCÈNES DE POURSUITES HALETANTES, À PIED OU EN VOITURE. PARLEZ-NOUS DE CETTE EXPÉRIENCE ET DE VOTRE UTILISATION DE CE TYPE DE SCÈNES TRÈS CHORÉGRAPHIÉES, RÉCURRENTES DANS VOTRE FILMOGRAPHIE.

Tourner un film de cette dimension était un véritable défi pour moi. Je n'avais jamais filmé de scènes d'une telle amplitude. J'étais aussi enthousiaste à l'idée de repenser entièrement un type de séquences bien connues du public et exécutées avec brio par tant de réalisateurs avant moi. Comment tourner une poursuite en voiture qui n'ait pas l'air d'une poursuite en voiture ? Je ne vois pas l'intérêt d'imiter des scènes déjà réalisées à la perfection. Il fallait que nous trouvions nos propres solutions. À cette difficulté s'ajoutait le fait que le film est déjà très chorégraphié de par sa nature multiforme. Les arrière-plans sont presque aussi importants que ce qui se passe au premier plan. Tout angle apparemment réaliste, le moindre petit détail devait être retravaillé et inséré dans l'ensemble. Nous avons dû déplacer des décors immenses. Nous voulions montrer une cité engorgée, étouffante et surpeuplée, dans laquelle les seuls moments de paix sont ceux où le personnage s'envole. Nous avons donc vécu nous-mêmes dans cette cité à l'atmosphère pesante et surpeuplée.

TRAVAILLEZ-VOUS ENCORE POUR LA SCÈNE ?

Oui, je continue à mettre en scène des pièces de théâtre et des opéras. Je me suis occupé de trois spectacles depuis *White God*. L'opéra est une expérience extraordinaire. J'ai compris que je l'aimais surtout parce qu'il me permet de vivre des moments qu'on ne rencontre que très rarement dans la vraie vie. J'ai aussi ma propre compagnie théâtrale en Hongrie, au Théâtre Proton. Nos deux derniers projets étaient *Le Voyage d'hiver*, d'après le cycle pour piano et voix de Franz Schubert, et *Le mirage de la vie* d'après le mélodrame de Douglas Sirk. Il s'agit en

fait de l'interprétation artificielle d'un nouveau langage théâtral : quatre personnages, deux scènes, minimalistes en tous points. À ce stade, j'ignore combien de temps encore je pourrai conserver cette harmonie entre mon travail pour la scène et pour l'écran, mais les deux exercices se nourrissent mutuellement, permettent d'équilibrer les réussites et les échecs, et ce dialogue permanent est pour moi extrêmement productif et inspirant. Je travaille actuellement à la création des *Tisserands* de Gerhart Hauptmann à Hambourg.

D'AUTRES PROJETS À VENIR ?

J'aimerais beaucoup adapter un roman de Vladimir Sorokine intitulé *La Glace*. J'y pense depuis dix ans, et je crois que c'est le bon moment. En fait, ce film constituerait le troisième volet d'une trilogie sur la foi, après *White God* et *La Lune de Jupiter*. Je me sens prêt à relever le défi, à aller de l'avant, et j'aimerais poursuivre sur la même voie. Une chose est sûre : aujourd'hui j'ai une envie irréprensible de continuer à raconter des histoires



Jupiter a 67 lunes connues dont les quatre plus grosses ont été découvertes en 1610 par Galileo Galilei. L'une d'entre elles est présumée avoir un océan d'eau salée sous sa surface glacée. Cela pourrait être le berceau de nouvelles formes de vie. Cette lune a été nommée Europa.

KORNÉL MUNDRUCZÓ



NÉ EN 1975 À GÖDÖLLŐ (HONGRIE), KORNÉL MUNDRUCZÓ EST RÉALISATEUR ET METTEUR EN SCÈNE, FONDATEUR DE PROTON CINEMA ET PROTON THEATRE. *LA LUNE DE JUPITER* EST SON CINQUIÈME FILM EN PREMIÈRE MONDIALE AU FESTIVAL DE CANNES.

IL Y A PRÉCÉDEMMENT PRÉSENTÉ :

2014: **WHITE GOD** (Prix Un Certain Regard)

2010: **TENDER SON** (Compétition)

2008: **DELTA** (Compétition)

2005: **JOHANNA** (Un Certain Regard)



LA LUNE DE JUPITER (JUPITER HOLDJA)

UN FILM DE KORNÉL MUNDRUCZÓ

2017 – HONGRIE / ALLEMAGNE – 123 MINUTES – SON 5.1 – SCOPE 2.39

LISTE ARTISTIQUE

Stern : Merab Ninidze **Aryan** : Zsombor Jéger **László** : György Cserhalmi **Vera** : Móni Balsai

La voix de Gabor Stern : András Bálint **L'homme syrien barbu** : Farid Larbi **L'ambulancier** : Máté Mészáros

Le policier : Szabolcs Bede-Fazekas **Musi** : Lajos Valázsik **Zentai** : Péter Haumann **Le garçon tatoué** : Zsolt Nagy

Le serveur : Zoltán Mucsi **György** : Ákos Birkás **Bárándy** : Sándor Terhes

LISTE TECHNIQUE

Réalisation : Kornél Mundruczó **Scénario** : Kata Wéber **Image** : Marcell Rév H.S.C **Montage** : Dávid Jancsó H.S.E

Musique : Jed Kurzel **Son** : Gábor Balázs, Michael Kaczmarek **Effets spéciaux** : Heiko Tippelt, Jean-Michel Boubli

Caméra supplémentaire 'lévitation' : Balázs Farkas **Coordinateur des cascades** : Gáspár Szabó **Maquillage** : Nóra Koltai

Costumes : Sabine Greunig **Décors** : Márton Ágh **Assistant réalisateur** : Gábor Gajdos **Directeur de production** : Gábor Tényi

Producteurs délégués : Eszter Gyárfás, Júlia Berkes, Judit Sós

UNE PRODUCTION PROTON CINEMA PRODUCTION EN CO-PRODUCTION AVEC MATCH FACTORY PRODUCTIONS, KNM, ZDF/ARTE AND CHIMNEY

PRODUCTEURS VIKTÓRIA PETRÁNYI, VIOLA FÜGEN, MICHAEL WEBER, MICHEL MERKT CO-PRODUCTEURS ALEXANDER BOHR, FREDRIK ZANDER PRODUCTEURS ASSOCIÉS ESZTER GYÁRFÁS, GÁBOR KOVÁCS, ÁGNES PATAKI

AVEC LE SOUTIEN DE HUNGARIAN NATIONAL FILM FUND, EURIMAGES, FILM UND MEDIENSTIFTUNG NRW, MITTELDEUTSCHE MEDIENFÖRDERUNG, MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG

DISTRIBUTION FRANCE PYRAMIDE VENTES INTERNATIONALES MATCH FACTORY





PRESSE FRANCE

Robert Schlockoff et Jessica Bergstein-Collay
robert.schlockoff@gmail.com / rskom@noos.fr
06 80 27 20 59 / 07 81 22 28 71

DISTRIBUTION FRANCE

PYRAMIDE

5 rue du Chevalier de Saint-George, 75008 Paris
01 42 96 01 01 – www.pyramidefilms.com

A CANNES : Riviera Stand J6
distribution@pyramidefilms.com
programmation@pyramidefilms.com

UN JEUNE MIGRANT DEVIENT ESCLAVE DE SON POUVOIR DE LÉVITATION DANS UN MONDE OÙ LES MIRACLES S'ACHÈTENT... UN THRILLER SUR LA DÉSILLUSION ET LA FOI PAR LE RÉALISATEUR DE *WHITE GOD*, GRAND PRIX UN CERTAIN REGARD (CANNES 2014).