MILLA

un film de valerie massadian

SORTIE NATIONALE LE 25 AVRIL 2018

GAÏJIN - CINEMA DEFACTO - TERRATREME FILMES
présentent

MILLA

un film de valerie massadian

France / Portugal - 2017 - 128min - Couleur - DCP - 1,66 - 5.1 - Visa n° 136 229

DISTRIBUTION
JHR FILMS
Jane Roger - Marie Dhullu
09 50 45 03 62
info@jhrfilms.com
www.jhrfilms.com

PRESSE
MAKNA PRESSE
Chloé Lorenzi
01 42 77 00 16
info@makna-presse.com
www.makna-presse.com

Dossier de Presse et Photos
www.jhrfilms.com

SYNOPSIS

**MILLA 17 ANS, ET LEO À PEINE PLUS,
TROUVENT REFUGE DANS UNE PETITE VILLE AU BORD DE LA MANCHE.
UN AMOUR À VIVRE, UNE VIE À INVENTER, COÛTE QUE COÛTE ET MALGRÉ TOUT.**

AVEC

SÉVERINE JONCKEERE - LUC CHESSEL - ETHAN JONCKEERE

ELIZABETH CABART
VALENTINE CARETTE
FRANCK WILLIAMS
VALERIE MASSADIAN
FREDERIC, PIERIC & MARIE LEGUEZ
FRANCK MIGNOT
JONATHAN, DOMINIQUE & GREGORY LEBLOND-MARO
DYLAN LEBRETEVILLOIS
GUILLAUME GOBERT
CHRISTOPHE MAHAUT
JÉRÉMY GOUESLAIN
JOHN GROBET
ZABOU
PIERRE TOURNAILLE
PATRICE ALLAIN
AGNÈS LAMY
PAULINE CHARPENTIER
MICHEL AUBIN

Réalisation & Montage	**VALERIE MASSADIAN**
Image	**MEL MASSADIAN** **ROBIN FRESSON**
Son	**ALINE HUBER**
Assistant Réalisation	**AUGUSTIN MARTINEZ**
Montage Son & Mixage	**GILLES BENARDEAU** **BRANKO NESKOV**
Coloriste	**ISABELLE JULIEN**
VFX	**ARNAUD CHELET**
Co-Producteurs	**JOÃO MATOS** **TOM DERCOURT**
Productrice	**SOPHIE ERBS**

SINGER

toujours

PRODUIT PAR

GAÏJIN
CINEMA DEFACTO
TERRATREME FILMES

avec le soutien de
CENTRE NATIONAL DE LA CINÉMATOGRAPHIE
ET DE L'IMAGE ANIMÉE

INSTITUTO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL

EURIMAGES

CREATIVE EUROPE PROGRAMME
MEDIA OF THE EUROPEAN UNION

PROCIREP

CICLIC - REGION CENTRE - VAL DE LOIRE

en association avec
ARTE COFINOVA II

Nana, que vous avez réalisé en 2011, dialogue de manière intime avec Milla. La disparition hante vos deux films. Pourquoi ce thème récurrent ?

Parce que j'ai l'arrogance de vouloir parler de la vie, et que la vie sans la mort pour moi n'existe pas!
C'est sûrement dû à mes origines, l'Arménienne et la Française qui cohabitent en moi!
La mort dans mon éducation a toujours été entourée de rituels.
Je crois beaucoup aux rituels de manière générale.

La nature occupe une place privilégiée dans vos films. En quoi le décor organique de Milla était-il essentiel à votre histoire ?

La nature m'est très importante. Depuis toujours. Je voulais le même sauvage que dans Nana, avec la mer en plus.
Peut-être bêtement une nature plus ronde, en lien avec la maternité.
Le hasard fait toujours bien les choses. Une amie m'a un jour parlé des collages de Prévert que je ne connaissais pas, et en cherchant j'ai lu que Prévert et Alexandre Trauner, le décorateur, un de mes héros de cinéma, étaient enterrés ensemble dans le cimetière d'un petit village du nom d'Omonville-la-Petite.
J'ai eu envie d'aller voir où ces deux hommes avaient décidé de finir leur vie.
Arrivée de nuit, la première chose qui m'a frappée c'était le son.
La Manche n'est pas du tout comme l'Atlantique, elle a une rythmique beaucoup plus sèche, plus violente.
Et puis on ne sait pas où les champs commencent ni où s'arrête la mer. Les bleus et les verts se mélangent, l'agriculture n'y est pas ravageuse, les champs sont séparés par des petits murs de pierre… J'avais trouvé.
La préparation d'un film fait partie intégrante du film pour moi.
Je fais les repérages moi-même, et j'ai alors décidé de poser ma valise à Cherbourg, qui était la ville la plus proche. Avec des DVDs de Nana sous le bras, j'ai fait les écoles, les foyers, j'ai organisé une projection dans l'un d'eux pour les femmes.
Mes pérégrinations m'ont amenée à la maison des jeunes, et les femmes qui le gèrent m'ont prise en affection et m'ont donné les clefs pour faire mon «casting». J'ai aussi trouvé l'hôtel qui, à l'époque, était sur le point de fermer, la petite maison abandonnée qui appartenait aux gens du port. Et puis j'ai rencontré des femmes et des hommes incroyables. Zabou, qui tient le café où Léo fête son anniversaire. Elizabeth de la Fruiterie. Marie qui n'est pas dans le film mais nous a tant aidés, les pêcheurs...
Pour moi, tout se mêle. Les gens, les lieux. Donc organique, oui.
Je ne fabrique pas les décors, je ne peins pas, j'enlève plus que je n'ajoute, y introduis les objets, un meuble ou deux. Je ne détruis pas, mais prends plutôt le temps de trouver réellement des lieux qui portent déjà en eux, une histoire, une émotion, qui résonnent avec le film.

Quelle est la genèse de Milla ?

Milla c'est l'idée d'un triptyque sur trois âges charnières. Il y a eu Nana, une enfant de 4 ans, pas encore «civilisée». Milla, c'est le troisième volet, une fille-mère de 17 ans.
Le prochain ira fouiller les tempêtes des 11-13 ans.

Comment avez-vous rencontré Séverine Jonckeere qui interprète Milla ?

Avec Elena Lopez, une amie qui m'est chère et m'a aidée tout au début des recherches, on avait déposé des flyers un peu partout, dans les boulangeries, les marchés, les centres sociaux de Cherbourg.
Comme les femmes de la MJC ont fini par nous laisser les clés, on disposait d'un mini-théâtre pour rencontrer les gens.

Certaines de ces jeunes mères venaient des foyers. Séverine elle, se débrouillait seule et quand elle est entrée dans la pièce… c'était comme avec Kelyna, je savais….
Je lui ai dit les seules choses dont j'étais sûre. Que c'était une histoire d'amour et de solitudes en trois mouvements. Une fugue amoureuse, qui se finit par la mort de l'amant. Un no man's land dans le monde du travail et la rencontre avec une autre femme comme elle, plus âgée. Et puis la vie qui reprend le dessus, l'enfant qui dévore tout, mais avec lequel elle se construit. Séverine souriait en grimaçant, elle savait très bien de quoi je parlais. Tout ce que j'ai pu raconter à ces jeunes mères venues avec leurs enfants, résonnait en elles.
Chez Séverine encore plus que je ne le savais.

Dans Milla, il n'y a ni larmes, ni scènes d'effusion...
Je travaille sur la résilience avec des filles qui viennent d'un endroit que je connais, même si le parcours unique de mon père, Jacques Massadian, m'a ouvert d'autres portes dans la tête. Des filles de tout âge qui se prennent des claques, tombent, se relèvent et continuent. Et ces filles là pleurent dans les chiottes, pas devant les gens.
Elles prennent la souffrance et la transforme en énergie pour rebondir.
Ça fabrique des êtres aussi durs que doux. Et avec ça je sais faire! (rires)
Puis le larmoyant ne m'attire pas beaucoup. Je crois à l'émotion, pas au sentimentalisme dans le cinéma.
Mais surtout inconsciemment je tiens à faire confiance aux gens qui regardent un film. Leur laisser la place de sentir, de penser par eux-mêmes. Ou pas!
Mais ça me semble très important, surtout dans la société dans laquelle on vit.
J'aime la pudeur d'une émotion, cette pudeur-là me bouleverse.
Il y a un lien très fort qui se construit avec les gens que je filme. Avant, pendant et après. Et la seule chose qui compte pour moi, c'est qu'une fois le film fini je puisse les regarder dans les yeux. Si je ne les ai pas trahis, je ne me suis pas trahie non plus, et je peux regarder tout le monde dans les yeux.
C'est primaire, je suis un peu primaire comme fille!

Vous opérez de nombreuses ellipses dans le film. Pourquoi ces sauts dans le récit ?
C'est un choix très instinctif. Tout est faux dans le film, dans le sens où se mêlent réalisme et onirisme.
Je mets en scène des jeunes gens mais j'évacue les accessoires du monde moderne.
Le vivant vient s'infiltrer dans ce qui est fabriqué. Et puis le cinéma a pour moi quelque chose de l'ordre de la mémoire. Quand on se raconte, on peut s'attarder sur un détail, distordre la chronologie, sauter dans le temps pour arriver à la finalité de l'histoire. On se moque de savoir comment on est arrivé là, à l'autre de remplir les creux. C'est la base d'un échange.
C'est ce qui amène une rythmique et crée des formes différentes dans le film. Le premier mouvement de Milla, l'histoire d'amour, est très sec. C'est comme un morceau punk. La partie centrale du film s'étire, comme un morceau baroque. Puis, ça devient de la vie...
L'ellipse, comme une forme de résistance sûrement, dans un monde où l'on explique tout, tout le temps, en disant beaucoup de conneries.

Les voix de vos acteurs composent une partition très intéressante à l'oreille...
D'où le poème qu'ils disent à deux voix. Nous avons beaucoup travaillé le mix.
Nana était travaillé presque comme un film mono, on était dans ses bottes, tout le temps.
Ici, on est beaucoup plus ouvert, les éléments sont très présents, les voix rondes.

Le son m'est vraiment très important. Dans les scènes de pêche, par exemple, le travail sur les basses vous attaque presque physiquement.
Le son fabrique des choses dans le corps dont on n'a pas conscience. Il est le sang du plan qui coule à l'intérieur, sans qu'on y prête attention. S'il n'est pas là, on a un corps sec et mort.
Au départ, je voulais que ce soit Séverine qui dise le poème, face caméra, en réponse à la lettre de Léo.
Elle n'arrivait pas à l'apprendre et j'ai demandé à Luc de l'aider. J'étais dans la pièce d'à-côté, en train de travailler sur le décor, avec le casque encore sur les oreilles. Le micro de Séverine n'était pas coupé et je les ai entendus, leurs voix s'entremêlant, se courant l'une après l'autre. Je me suis arrêtée net de travailler pour écouter vraiment.
Et Aline Huber, qui a fait le son, m'a conseillé de les enregistrer ensemble. Si nous avions séparé leurs voix pour les mélanger ensuite, ça n'aurait pas eu la même texture, comme en musique.
Luc a une diction, un timbre de voix et une rythmique qui ne sont pas du tout les mêmes que Séverine qui est plus aiguë, plus sèche. Tout comme eux deux ne sont pas du tout semblables d'ailleurs. D'où l'intérêt.

Comment avez-vous composé ce couple atypique ?
Au scénario, il n'y avait que Séverine dans mon histoire et une femme plus âgée qu'elle dans un hôtel.
Puis, j'ai rencontré Luc Chessel dont je connaissais le visage, pour l'avoir vu dans des films.
Je me suis toujours demandé pourquoi il ne tournait pas davantage. Parce que je trouve qu'il crame la pellicule.
Je n'avais pas fait le rapprochement avec ce type dont je lisais les textes sur le cinéma que je trouvais incroyables.
J'ai compris quand on s'est rencontré à une fête que ces deux personnes étaient la même!
Alors tout a changé, comme tout change en permanence, tout se cherche jusqu'au dernier point de montage.
Le film voit la confrontation de deux intelligences radicalement opposées. Milla n'est pas très éduquée, elle a une intelligence de survie. Léo est beaucoup plus structuré. Il a les mots, les livres.
Leur relation oscille entre des moments de grande complicité et des tensions.
Au-delà de leur histoire d'amour, c'est la relation amoureuse que je voulais tenter de travailler.
Ses possibles et ses impossibles.
On passe de leurs rires, de leur joie partagée, à des éloignements secs et froids, des incompréhensions totales.
Quand ils lavent le drap par exemple, et qu'au même instant, il dit « *noir comme son âme* » et elle, « *noir comme tes pieds* »…. ou quand elle trouve l'annonce amoureuse dans le journal «*mignonne*» et que lui s'en moque...
Et puis il me fallait respecter le rapport à son corps qu'a Séverine, je ne l'aurais jamais forcée à une nudité qui la mettrait mal à l'aise et dont je n'avais pas plus envie que ça.
L'intimité du couple est venue d'ailleurs, ce qui était beaucoup plus intéressant.
De leurs rapprochements et de leurs profondes différences.

L'intimité transite par les mots comme dans cette scène où Milla et Léo lisent L'amant de la Chine du nord de Duras. C'est comme une scène de sexe entre eux, mais sublimée...
Oui… Il y a le sexe, le mensonge, le rapport à la confiance. Dans chaque scène, ils n'arrêtent pas de se rapprocher, de se cogner, de s'éloigner, puis de se rattraper.
C'est comme dans la scène où ils comptent les pièces, ou celle où Milla nettoie le jardin. Quand un garçon et une fille se cherchent des poux, se chamaillent dans un grand rire, c'est souvent très chargé d'érotisme.
Provoquer l'autre, éprouver ses limites pour essayer de comprendre comment il fonctionne.

L'ouverture stylisée du film saisit, dans un halo surnaturel, les deux amants endormis. Ce couple, dès les premiers instants, a quelque chose de tragique. Cherchiez-vous à exprimer cette idée de fatalité à travers ce plan inaugural ?

J'ai du mal à voir cette ouverture comme stylisée. Ou quoi que ce soit en fait. Quand on me dit que c'est beau, je réponds que c'est le minimum syndical. Pas par prétention, mais parce que je pense vraiment que c'est la moindre des choses que de croire au plan pour un cinéaste.

En l'occurence, c'était le petit matin, il faisait froid. La lumière naturelle était blanche et humide. On a fermé la portière de la voiture pour que Séverine et Luc puissent se réchauffer.

En fumant une clope à l'extérieur, j'ai tourné la tête, et j'ai vu la buée, le reflet des arbres sur les vitres, eux deux à l'intérieur emmitouflés dans la couverture rouge. Voilà, c'est tout.

Ce premier plan porte la rythmique du film. Il faut le regarder et l'écouter, il annonce que tout va se passer dans de minuscules détails. On entend sept respirations de Léo, les trois dernières amènent la coupe où on passe dans l'habitacle. C'est le temps qui contextualise cette image. On voit ce couple, emmêlés l'un dans l'autre, seuls, perdus. Ce plan posait tout.

Milla est peuplé de gens invisibles. Des amoureux en marge, des femmes qui travaillent dans cet hôtel où les clients n'existent pas, parce qu'ils ne m'intéressent pas, puis ces deux enfants qui se construisent, avec elle qui joue à l'adulte.

Pourquoi avez-vous choisi de vous mettre en scène, dans le rôle de cette femme de ménage ? La relation qu'elle entretient avec Milla, faite de bienveillance, de respect et d'amitié, documente-t-elle votre propre relation à votre actrice ?

Parce que je repasse super bien! (rires)

Non, sérieusement, le parcours personnel de Séverine est très dur. Il lui est très difficile d'établir une relation de confiance avec qui que ce soit parce que pour elle, c'est synonyme de danger, de trahison et de souffrance.

Sa manière de rester debout consiste à tenir l'autre à distance, voir à être un peu violente. C'est aussi la raison pour laquelle je l'ai choisie. Et le seul moyen de transgresser ça, c'était de me mettre à cet endroit-là avec elle. Séverine a compris à ce moment-là qu'il lui fallait simplement être avec moi, avec Luc ou Ethan.

Je sais ce que c'est que d'avoir un enfant jeune et sans argent, et si résonance il y a, elle se trouve là.

Une personne qui l'aurait fantasmé et projeté sur Séverine qui vit la chose de l'intérieur s'en serait pris plein la gueule. Le rapport que l'on a construit dans la vie est le même que celui que l'on a dans le film.

Le petit pouvoir que j'ai, j'ai envie de le redonner à ces filles qui font face à une sorte de fatalité terrifiante, liée à la classe sociale à laquelle elles appartiennent. Moi j'ai eu de la chance, la vie m'a emmenée ailleurs.

La fabrication d'un film est pour moi nourrie de l'idée que faire ensemble peut ouvrir d'autres possibles dans la tête. En tout cas j'espère que tout l'amour et le respect partagé, leur donne des forces pour essayer de s'inventer autrement que dans cette ligne toute tracée pour elles.

Depuis le film, Séverine a lâché ses petits boulots de merde pour suivre une formation d'éducatrice spécialisée. Elle vient de passer le concours. Je croise les doigts et crache par terre.

La séquence musicale permet d'articuler une transition entre deux temps, celui du présent et celui du souvenir. Est-ce ainsi que vous l'avez pensée ?

Oui. oui, je privilégie l'instinct, mais ça ne m'empêche pas de penser! (rires)

Je voulais un morceau de musique qui traverse les trois mouvements du film. Un hymne chargé de vécu, comme on en a toutes et tous.

On l'entend quand Léo danse sur le lit, à l'hôtel, puis quand Milla l'écoute seule, une nuit, au casque. Cette séquence avec les musiciens, ce serait un stade du deuil, comme l'image mentale de toute la rage, la frustration de Milla. Et cette rage évacuée la fait passer ailleurs, comme le film.

La dernière partie du film, en prise direct avec le réel, documente la relation mère-fils... On revient dans cette dernière partie à Nana et à cette relation de la mère à l'enfant, de l'enfant à la mère.
J'avais beaucoup de matière dont j'aurais pu faire tout un film. Mais j'avais envie de grandir un peu. La troisième partie, c'est la vie qui reprend le dessus. Le vivant qui éructe. Avec des échos à l'histoire d'amour du début. Le vernis, les mots qui sont ceux de Séverine «*T'es pas joueur*»…
Je sais leur vie, leurs rituels, on s'y immisce en douceur. Manger, dormir, se laver, faire des courses, être seule au monde avec un enfant.
On joue là véritablement tous ensemble et Ethan est le plus acteur de tous avec ses 2 ans et demi.
Je ne pense pas que ça documente. Je n'aime pas le mot, je le trouve bien trop réducteur.
Je pense que c'est beaucoup plus complexe, et je crois trop en la poésie pour documenter.
C'est Godard qui disait *«Le cinéma, ce n'est pas une reproduction de la réalité, c'est un oubli de la réalité. Mais on si enregistre cet oubli, on peut alors se souvenir et peut-être parvenir au réel.»*

L'enfant n'a pas l'air perturbé par la présence de la caméra, ni par celle du fantôme de Léo. Comment avez-vous procédé ?
Nous avons passé beaucoup de temps ensemble. C'est lié aux rapports que nous entretenons. Au lien, à ce qui se joue entre nous, qui est la base pour faire un film.
La séquence avec le fantôme de Léo a été un pur cadeau.
Je voulais pas qu'il n'y ait pas d'interactions entre eux. Mais avec un enfant de deux ans et demi, dans sa chambre remplie de ses jouets, c'est impossible. On n'y arrivait pas donc j'ai laissé tomber. Une idée c'est fait pour être ravagé, oublié, tordu, pour aller ailleurs.
Ce n'est qu'après, en épuisant les rushes, que j'ai découvert la séquence qui est dans le film. Ce silence entre eux, ces fuites dans leurs regards, le jouet qu'Ethan transforme en appareil photo et pointe sur le fantôme de son père...

Votre goût pour l'épure se traduit dans la stylisation de décors rudimentaires, comme cette maison ouverte aux quatre vents. Les idées et les émotions transitent aussi par les objets dans votre film. En quoi votre expérience de décoratrice vous a-t-elle aidée à agencer les espaces ?
J'ai un rapport à l'espace qui est pictural plus que photographique, même si la photographie fonde mon premier rapport à l'image. J'ai autant de respect pour un décor que pour un visage, même si évidemment, ce n'est pas la même chose. Mais quand je filme, si.
Dans un cadre, absolument tout doit se tenir, être cohérent, danser ensemble. Le choix de plans fixes, c'est le refus d'imposer un regard à un endroit en particulier. Ils offrent plusieurs possibilités. Mais que le regard se porte sur la fenêtre aux carreaux cassés, la moue de Séverine, le tas de livre, le drap qui sert de rideau... ça ne changera en rien l'émotion de la scène, son essence, parce que tout pour moi murmure la même chose.
Et je peux complètement comprendre que pour certains se soit insupportable. Pas pour moi, pas pour ceux et celles qui seront touchés par le film. C'est ce que Rivette appelait «la famille secrète de chaque film».

Comment avez-vous filmé les scènes sur le bateau ?
Je suis allé filmer une première fois toute seule avec mon 5D tous les plans sans Luc.
J'avais besoin de savoir justement où il pourrait intervenir sans déranger les pêcheurs pendant leur travail. Parce que c'est les corps qui travaillent qui m'intéressent. Les pêcheurs ont bossé toute la nuit et moi aussi. J'ai vaguement dormi deux heures sur un banc en bois dans la cuisine. De retour sur terre au petit matin ils m'ont dit que c'était bon, que je pouvais revenir avec mon acteur, parce que j'étais pas *«une branleuse, mais une travailleuse»* (rires)

Cette mer noire, éclairée par un croissant de lune symbolise la mort de Léo. Quel est le poème qu'on entend après sa disparition ?
C'est un poème de Marie Ravenel, intitulé La Tempête.
Elle était meunière et poétesse, née au 19ème siècle. Elle a moulu du grain toute sa vie, et écrit un épais recueil de poèmes. Une des nombreuses poétesses prolétaires méconnues, née à Fermanville, là où est tourné le premier plan du film.

Votre film a-t-il pour ambition de parler de la précarité de la jeunesse, dans une optique politique et sociale ?
Je n'aime pas cette idée de «cinéma social»...Toute classification, quelle qu'elle soit m'angoisse un peu, autant pour mon travail que celui des autres. Mais surtout parce que ce qui est nommé cinéma social part souvent d'une position qui est celle de l'observateur. Observer, c'est déjà être à un autre endroit que ceux que l'on filme. Presque supérieur. Et moi, j'ai plutôt la démarche inverse. Je me perds dans mes acteurs pour trouver en eux ce que je cherche. Je suis incapable d'écraser l'autre de «mon idée», de transformer l'autre en objet qui viendrait servir «mon idée». Je sais le mouvement, l'émotion que je cherche, et le propos c'est d'en trouver l'écho en eux, en inventant les situations, en occupants les corps, en sélectionnat leurs «jouets» - que ce soit des titres de livres, des petites annonces de travail...
Le monde, dans le film, est hors champ en permanence mais la précarité, la solitude, la déshérence sont bien là, évidemment.
Et puis ces diktats sur le cinéma social me sont très étrangers. Je radote mais je crois mille fois plus à la poésie qu'à une démonstration de la misère de l'autre. Je crois plus en un Chaplin ou un Wiseman.
Ce n'est pas la misère ou la précarité le «sujet», vu que l'idée de «sujet» au cinéma me fait partir en courant. C'est la puissance à s'inventer quand on a peu.
C'est Chantal Akerman qui disait des cinéastes politiques, qu'ils partent d'une idée et vont chercher la chair de leur idée, mais qu'elle faisait le chemin inverse. Qu'elle creusait le politique dans la chair qu'elle avait filmée.
Je trouve ça très beau et très juste. Je pense que l'on est nombreuses à devoir beaucoup à cette femme, à cette cinéaste, consciemment et inconsciemment.

« Ton rire c'est un crachat à la gueule du monde » dit Léo dans sa lettre. Et dans votre film, on rit beaucoup, malgré les drames et la précarité...
J'espère bien! Le misérabilisme n'est pas trop mon truc. Je ris beaucoup, je pleure beaucoup, comme tous les gens que j'aime fort. Dans le film je crois que le rire est toujours empathique. On rit avec eux, jamais d'eux. Comme dans la scène où Milla plie le costume dans la chambre d'hôtel. Je sais qu'elle va le plier comme un manche. Mais moi ça me bouleverse la manière dont elle le fait, toute entière, parce que me bouleverse le fait qu'elle ne soit pas prête pour le monde, comme beaucoup d'entre nous.
Et de rendre important ce fragile-là, cette maladresse, ces gestes enfantins, tout en la protégeant, c'est la rendre importante, un peu moins invisible. Empêcher ce jugement terrifiant que les gens ont les uns envers les autres face à leur fragile.
Quand elle nettoie la tablette de la salle de bain, qu'elle met ses petits coups de «pshitt» entre les objets, plutôt que de tout déplacer, moi ça m'émeut beaucoup. Je ris de cette émotion-là, d'avoir envie de la prendre dans mes bras. Le contraire d'un rire qui se moquerait de l'autre. Il y a bien trop de films méchants, qui ne se rendent même pas compte de leur méchanceté. Je crois que l'on a une responsabilité vis-à-vis de ceux et celles qu'on filme, simplement parce que tout rapport à l'autre est un rapport politique.

MILLA,

TOI LA FOLLE, TOI PETITE COUREUSE,
TU TE CASSES LA GUEULE ET TU TE RELÈVES DANS UN RIRE,
MAIS TON RIRE C'EST UN CRACHAT À LA GUEULE DU MONDE.
OH LE SALE RIRE MILLA, TROP BELLE MILLA, SUPER.
TOI LA BÊTE QUAND ÇA PREND LE DESSUS,
QUAND ÇA VIENT AU-DESSUS LES "JE M'EN FOUS, ALLEZ VOUS FAIRE FOUTRE,
ALLEZ-Y VOIR, J'AIMERAI BIEN VOUS Y VOIR".
J'AI LU UNE PHRASE ET C'ÉTAIT COMME TOI, COMME T'ES QUAND TU PARLES PAS.
"J'EN AI ASSEZ DE CE QUI EST JOLI, J'EN AI ASSEZ DE CE QUI EST INTIME, JE VOGUE SUR DES
TEMPÊTES ET JE COULERAI SANS PERSONNE POUR ME SAUVER"
CHERCHE PAS MILLA, TU COULERAS PAS TU FLOTTES.
OUBLIE TOUS LES MECS QUI MARCHENT AVEC DES TONNES DE KILOS DANS LES PIEDS.
J'LES VOIS LES MECS ILS SE PLANTENT.
ILS CROIENT QU'ILS ONT LE POIDS SUR LES ÉPAULES MAIS C'EST DANS LEURS PIEDS.
ET LEUR BOUCHE ELLE EST DANS LEUR PIEDS AUSSI.
ET LES POINGS POUR FRAPPER DANS LES PIEDS. ALORS BIEN SUR ÇA MARCHE PAS BIEN!
TU CAPTES?
ATTENDS J'RECOMMENCE.

ON EST LÀ,

ON NE SAIT PAS OÙ ON EN EST, MAIS ON SAIT OÙ ON EST.

ON EST PARTOUT AILLEURS.

ON, C'EST TOI AVEC TES "JE M'EN FOUS JE FLOTTE",

MOI AVEC MES PIEDS COMME LES AUTRES,

UN COUP VERS LE FOND, UN PEU VERS LE VENT, HOP LÀ!

PRENDS MOI MILLA, SOULÈVE MOI JUSTE UN PEU

J'IRAI PARTOUT AVEC TOI ET T'INVITES QUI TU VEUX.

1000 GAMINS SI TU VEUX, LES CHEVEUX AU VENT QUI CHIALENT BIEN BIEN FORT.

REGARDE, REGARDE! ÉCOUTE MILLA, ÉCOUTE. FAIS COMME TU VEUX.

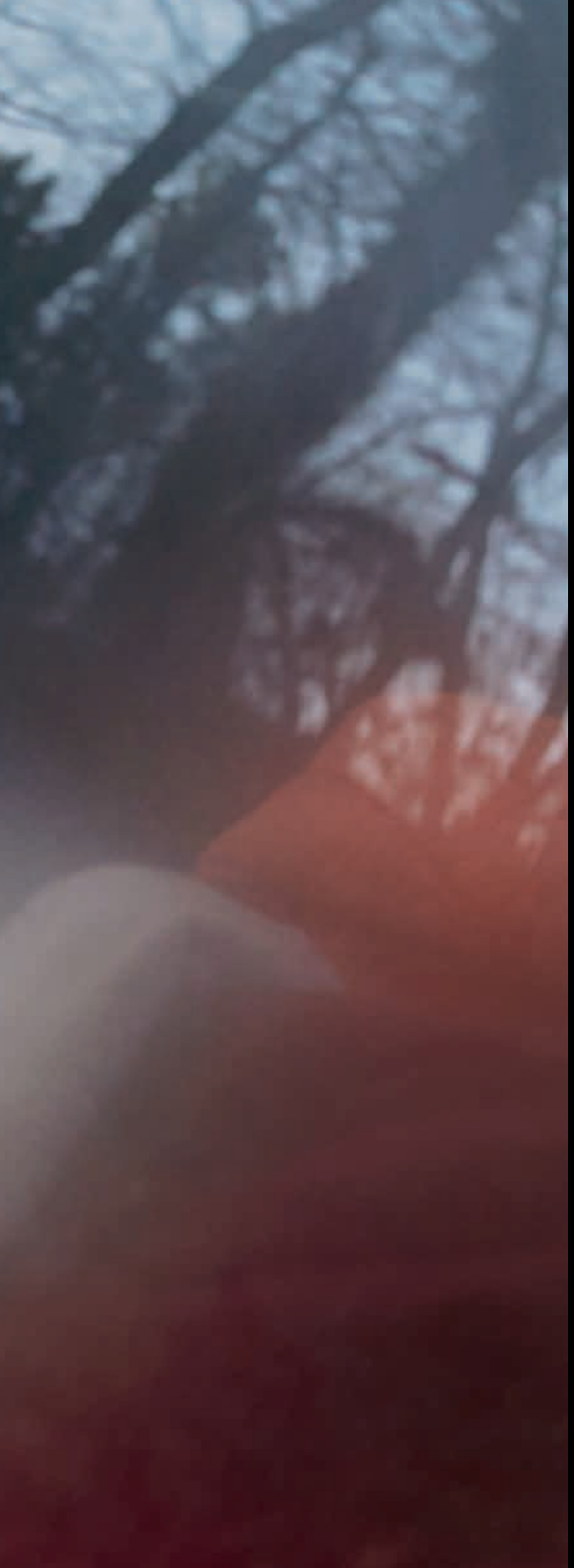
BIEN SÛR QU'AUTOUR ÇA S'CASSE TOUJOURS LA GUEULE EN DISANT TIENS TOI DROITE,

IL SUFFIT DE BOUGER UN TOUT P'TIT PEU, LA TÊTE, PRESQUE PAS VISIBLE

POUR QUE TOUT S'ÉCROULE.

MAIS PAS NOUS.

ENFIN TOUT ÇA TU SAIS DÉJÀ.



Valérie Massadian a eu plusieurs vies avant d'aborder, en autodidacte, le cinéma. Née dans une famille franco-arménienne qui quitte la banlieue pour la campagne, et déménage souvent, la rencontre de son père imprimeur avec Jean-Fraçois Bizot bouleverse leur vie.
De son enfance dans la forêt, elle passe aux couloirs des bureaux d'Actuel et de Radio Nova. Adolescente qui vit plus de nuit que de jour, mannequin à Tokyo, photographe et garagiste de vieilles motos à New York, elle revient en France et organise avec de nouveaux acolytes les premiers concerts de Rap en France, au Globo.
Devenue jeune mère, elle collabore avec le créateur Jean Colonna, pendant près de dix ans, puis devient éditrice auprès de la photographe Nan Goldin, qui fera plusieurs portraits d'elle. Le cinéma prend bientôt de plus en plus de place : elle fait ses armes à divers postes sur des tournages, puis écrit, met en scène et monte son premier long-métrage, *Nana*, en 2011, un conte dont le rôle-titre est tenu par une petite fille de 4 ans, Kélyna Lecomte.
C'est pour produire ce film, que suivront plusieurs court-métrages, qu'elle crée alors avec Sophie Erbs la société de production indépendante Gaïjin.
Elle travaille avec un nombre restreint de collaborateurs, transformant l'équipe en une communauté de travail, privilégiant le temps, ainsi que l'attention portée à une fabrication investie par chacun et consciente de son économie.
Milla est son deuxième long-métrage, tourné dans la région de Cherbourg entre 2015 et 2016, et montré dans les festivals du monde entier avant sa sortie dans les salles françaises.
De la photographie, qui l'a toujours accompagnée aux fils de ses vies, elle garde la liberté et la rigueur du face à face.
Son travail se concentre sur des personnages féminins. Leur animalité, leur rapport au monde, à l'autre et à la nature.
Nourris des relations construites dans le temps avec chaque protagoniste, ses films se jouent des frontières de la fiction, pour en redessiner d'autres qui leur sont propres.

FILMOGRAPHIE SELECTIVE

Little People & Other Things (photo & video installation) 2016 - Johnson-Kulukundis Gallery (USA)

Precious (film - 8') 2014 - part of Stephen Dwoskin's feature film **Age Is...**

Mamoushka (film - 9') 2014 - **America** (film - 7') 2013 - **Ninouche** (film - 24') 2011

Nana (film - 68') 2011- Opera Prima/Best First Feature Film at Festival del Film Locarno, Best International Film Festival Internacional de Cine de Valdivia; Great Award of the Seventh Athens Avant-Garde Film Festival - !f Inspired Award at !f Istanbul; Silver Apricot at the Golden Apricot International Film Festival of Yerevan...

The Link, Mary go round (slide shows) 2003 - Nan Goldin's Retrospective Tour **Devil's Playground**

COLLABORATIONS SELECTIVES

Cem Mil Cigaros - Os filmes de Pedro Costa - Ed. Orfeu Negro - Editing avec Ricardo Matos Cabo

Devil's Playground Retrospective Tour - Editing & Scénographie avec Nan Goldin & Markus Jans (Europe & Japon)

Devil's Playground - Nan Goldin Ed Phaïdon - Editing avec Nan Goldin & John Jenkinson

Heartbeat - Slide Show Nan Goldin / Musique Björk - Editing avec Nan Goldin

et diverses collaborations avec Victoria Bartlett, Jean Colonna, Yohji Yamamoto, Ugo Rondinone, Cyril Neyrat, Michelange Quay, Katerina Jebb...

MILLA - FESTIVALS & PRIX

2017

LOCARNO FESTIVAL
PRIX SPECIAL DU JURY AWARD CINÉ + - CINEASTI DEL PRESENTE
& AUDENTIA AWARD BEST FEMALE DIRECTOR
VANCOUVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
PANCEVO INTRERNATIONAL FILM FESTIVAL - MENTION SPECIALE DU JURY
BERWICK FILM & MMEDIA ARTS FESTIVAL
RIO DE JANEIRO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE VALDIVIA
VIENNALE
DOC LISBOA 2017 / PORTUGAL - GRAND RPIX BEST INTERNATIONAL FILM
FESTIVAL DU FILM D'AUTEUR DE RABBAT
SEVILLA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
AFI FEST LOS ANGELES
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE CALI
TRANSCINEMA LIMA
L'ATERNATIVA FILM FESTIVAL
MUESTRA DE CINE DE LANZAROTE - GRAND PRIX BEST INTERNATION FILM
FESTIVAL INTERNATIONAL ENTREVUES BELFORT - PRIX CAMIRA

2018

SEMAINE DU CINEMA FRANÇAIS DE BERLIN (ARSENAL KINO)
ECRANS D'HIVER 2017 / LITUANIE
VILNIUS - KAUNAS - KLAIPÉDA - PANEVÉŽYS - GARGŽDAI
CAIRO INTERNATIONAL WOMEN FILM FESTIVAL
IFFR ROTTERDAM
FILMOTECA ESPAÑOLA DE MADRID
PORTLAND INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
IF!ISTANBUL
SPIRIT OF FIRE - SIBERIE & MOSCOW
FICUNAM
BAFICCI
COURTISANE FESTIVAL
NEW HORIZONTY WROCLAW INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
MELBOURNE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
NEW DIRECTORS/NEW FILMS / MOMA
QUEENSLAND INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
GOLDEN APRICOT - YEREVAN...

GAIJIN - CINEMA DEFACTO - TERRATREME FILMES
ww.gaijin.fr www.cinemadefacto.com www.terratreme.pt