



# CASA NOSTRA

UN FILM DE **NATHAN NICHOLOVITCH**



ARAMIS FILMS PRÉSENTE UNE CO PRODUCTION  
LES FILMS AUX DOS TOURNÉS - CASANOISTRA PRODUCTION



# CASA NOSTRA

UN FILM DE **NATHAN NICHOLOVITCH**

AVEC

**CLO MERCIER CÉLINE FARMACHI  
GILLES KAZAZIAN**

**SORTIE NATIONALE LE 10 AVRIL**

2012 / France / 90mm / Format Carré / N&B / Dolby / DCP / Visa 127 966

Distribution  
**Aramis Films**  
10, rue Mesnil  
75016 Paris  
01 83 62 51 47  
06 81 57 30 98  
aramisfilms@orange.fr  
www.aramisfilms.fr

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



## SYNOPSIS

Les retrouvailles d'Hélène, Mathilde et Ben Scappini. Embarqués dans un road-movie pour rejoindre la maison de leur enfance, frère et sœurs se redécouvrent.

Nom : Grassi  
née Scappini  
Prénom : Hélène  
Age : 34 ans  
Lieu de Naissance :  
Auvers sur Oise  
Réside à : Rome

# HÉLÈNE

Morphologie : Elle est maigre, son corps tendu.  
Son visage est sec, marqué et triste.  
Des cheveux longs et noirs, des yeux sombres.  
Démarche : Rigide et droite.  
Handicap : Allergies  
Signes distinctifs : Une voix grave  
(fume des brunes)  
Caractère : Introvertie, silencieuse, maniaque  
(femme pratique, organisée, directive).  
Peu d'états d'âme en apparence, elle semble  
indifférente au reste du monde.



Nom : Scappini

Prénom : Ben

Age : 32 ans

Lieu de Naissance :

Auvers sur Oise

Lieu de Résidence : Lyon

(Croix Rousse)

# BEN

Morphologie : Il est grand,  
tendu (Visage fin, une grande

bouche, grand nez, cheveux noirs)

Démarche : Vive et dégingandée.

Handicap : Articule parfois avec difficulté,

orgelet à l'oeil en période de stress.

Caractère : Introverti, timide

mais affable, intelligent...

Lunatique donc explosif, violent.



Nom : Scappini

Prénom : Mathilde

Age : 30 ans

Lieu de Naissance :

Auvers sur Oise

Lieu de Résidence :

Marseille (Quartier du Panier)

# MATHILDE

Morphologie : Petite femme

Démarche : Vive, elle se muscle  
en permanence

Handicap : S'énerve très vite,  
ne sait pas cacher ce qu'elle pense ou ressent.

Signes distinctifs : Un chien tatoué  
sur l'omoplate droite.

Caractère : Sanguine, volontaire et raisonnable.



## Entretien avec Nathan Nicholovitch



### LE FORMAT CARRÉ

Parler du format du film, c'est aussi parler du type de prise de son, de la manière dont nous l'avons mixé, du type de récit, du style de jeu... Mon objectif était que toute la mise en scène du film soit tournée vers la fratrie, qu'elle nous mène au plus près d'eux. Donc par exemple, le son est à 95% du son direct. Un tel parti-pris a autant d'influence que le format carré sur la proximité entre les personnages et les spectateurs.

Ce qui m'intéresse avec le format carré c'est qu'il n'est pas possible de cadrer les trois personnages dans le même plan, ce qui implique soit de composer au premier, deuxième, voire troisième plan — ce qui concernant une fratrie est déjà raconter quelque chose, soit découper les séquences et isoler les personnages les uns des autres et ainsi sous-tendre le lien qu'il y a entre eux... Au spectateur de les réunir, ou pas. C'est en tout cas le sujet central du film : qu'est-ce qui réunit une fratrie ? Comment un lien existe ou pas entre un frère et une soeur ?

Le format est aussi une question de fond : ça raconte bien comment le film s'est pensé et produit, avec un grand désir de cinéma mais sans trop se soucier de répondre à des critères extérieurs, sans trop se soucier de savoir si le film serait «productif», «commercialisable». Et j'étais moi-même très curieux — en tant que spectateur — de voir quel effet ce format produirait pendant une heure et demie. J'avais aussi très envie de filmer le visage des comédiens dans ce cadre là et je me souviens aussi qu'au départ, j'imaginais même faire le film en super 8 — un format qui s'en rapproche. Aujourd'hui, on me parle du

film comme un vieil album de famille qu'on feuillette et je suis assez d'accord avec ça.

### LE NOIR ET BLANC

Le tournage a commencé en couleurs mais je n'étais pas franchement convaincu par l'image du film. Le chef opérateur, Florent Astolfi, m'a donc proposé de passer le film en noir et blanc. J'avais déjà pensé au noir et blanc sans réellement me l'autoriser. J'étais donc curieux de voir ce que ça donnerait. Nous avons alors regardé en noir et blanc toutes les séquences déjà tournées et nous nous sommes rendus compte que nous gagnions différentes choses à différents niveaux.

Il est apparu de manière évidente qu'en chassant les détails de l'image, on renforçait la présence des comédiens, et donc la force des personnages. Et puis le noir et blanc — d'ailleurs associé au format carré — me rappelait le cinéma italien des années 50, les films de De Sica, et les premiers films de la nouvelle vague, qui sont des films qui m'ont donné envie de faire du cinéma. Enfin est apparue cette impression de l'album photo de famille, et je retrouvais là de façon assez éloignée, cette idée du film familial en super 8. La transition entre la couleur et le noir et blanc s'est donc faite pour toutes ces raisons là.

### LE LIEN FAMILIAL

Avant de vouloir traiter le sujet de la famille, il y avait la question de l'absence du père - c'est un des points de départ de l'écriture du film. Le film expose des questions personnelles et cette absence de lien au père m'a ensuite mené au reste de la famille. Qu'on se construise avec ou contre, personne n'échappe à la famille. Elle définit notre premier rapport au monde, notre manière de l'appréhender — socialement, politiquement.

Il y a une sorte de règle qui est d'aimer son père et sa mère. Mais dans la famille rien n'est naturel : le sang n'est pas suffisant pour établir un lien. Donc dans une famille ce n'est finalement jamais évident, il faut construire ou déconstruire selon... Ceci dit, je trouve que la famille, comme le collectif en général — est un formidable endroit pour se confronter à soi et aux autres.

Dans le cas de CASA NOSTRA ce qui me paraît intéressant, c'est que cette question du lien familial se rapporte aussi au couple — au lien conjugal, et que là non plus il n'y a rien de naturel. On le voit pour les parents mais aussi pour chacun des membres de la fratrie. Le couple est un endroit où chacun se confronte aux désirs de l'autre, c'est un lien qui s'éprouve constamment.

Ce qui se dessine également dans le film et qui me touche beaucoup, c'est le lien qu'Hélène, Ben et Mathilde ont su établir entre eux. Et c'est peut-être la grande réussite de leurs parents. Ces deux soeurs et ce frère désirent être en lien, c'est indéniable. Les moments où ils retournent en enfance ne sont pas seulement de la régression, ce sont des moments où les choses s'incarnent du passé au présent. La famille, elle est là.

## LE PÈRE

Il y a une grande partie du travail de Pierre Durand, le comédien qui joue le rôle du père, qui a été tournée et que l'on ne voit pas dans le film. Ça raconte bien mon rapport à ce personnage : il fallait qu'il nous apparaisse assez clairement, aux comédiens et à moi, tout en étant absent du film. C'est une recherche pour eux comme pour moi. Dès l'écriture du film, il était évident que le père serait un personnage en creux, une espèce de fantôme — quelque chose du manque, et qu'il serve en miroir à faire apparaître les personnages de la fratrie. Je n'aurais pas pu traiter les choses autrement. Après, chaque personnage vit à sa façon l'absence de son père...

## LE SCÉNARIO

CASA NOSTRA est un film qui tient grâce aux personnages, le scénario a été écrit dans ce sens en tout cas. Pour le jeu et pour les comédiens. Toute l'intrigue du film est de comprendre qui sont Hélène, Mathilde et Ben. C'est pour ça que j'emploie souvent le terme de portrait — chaque personnage se dessine au fur et à mesure des situations et des scènes, et petit à petit chacun d'eux se dresse plus précisément.

Cela peut sembler paradoxal mais pour moi le scénario est un cadre de travail à la fois riche et insuffisant. Une fois terminé, je m'en méfie proprement. Sur le tournage, il s'agit à la fois de le respecter au plus près mais de lui tordre le cou dans le même temps. Je le considère comme une chose morte que les comédiens et moi devons mettre en vie. Il ne s'agit pas d'improvisations (souvent utiles en répétitions — et généralement inutiles sur le plateau) mais je pousse constamment les comédiens à s'en affranchir, à ne surtout pas l'«illustrer». Certains scénarios sont tellement écrits, maîtrisés, on perçoit que chaque scène est utile, tout sert... Il me semble alors que les personnages ne peuvent pas s'en écarter, que la mise en scène ne peut pas s'en affranchir et que finalement tout le film y est contraint. Cela donne le sentiment que la vie n'y a pas pris part et je n'en comprends pas vraiment l'intérêt.

Au cinéma, j'aime être avec les gens, dans leur réalité et plus je suis près de la vie, mieux je me sens. Des films comme ceux de Cassavettes, Pialat, Stevenin ou Nolot, ou encore Ameur-Zaïmeche nous emportent dans ce rapport là. On a le sentiment que leur scénario est écrit pour les personnages, pas pour les spectateurs. Je pense que c'est justement faire confiance au spectateur que de faire confiance à ses personnages

Pour finir, il faut dire que le scénario a été écrit précisément pour ces trois comédiens là. Ecrire pour un comédien, c'est déjà penser à comment il peut l'emmener ailleurs. C'est cette recherche avec Clo, Gilles et Céline — et l'ensemble des comédiens — qui finalise d'une certaine façon l'écriture du film. Il s'agissait de nous surprendre ; d'aborder le travail comme quelque chose à trouver, pas comme quelque chose de déjà écrit. D'avoir une vie avec ça, de vivre des moments pleins et de les enregistrer. C'est tout cet ensemble de choses qui fait que face au film, le spectateur fait une rencontre.

## LE TRAVAIL AVEC LES ACTEURS

Il y a plusieurs raisons qui ont fait que j'ai fait ce film là - et que nous avons fait ce film là. Il y a mon histoire personnelle, mon envie de faire du cinéma et mon désir de le penser collectivement... Tout cela est allé à la rencontre d'autres personnes qui eux aussi avaient leurs propres désirs : de jeu, de voyage, d'être eux aussi dans un projet collectif. Au fil du temps s'est constituée une famille. Le collectif des Films Aux Dos Tournés — que nous avons créé bien avant CASA NOSTRA — a donné naissance à plusieurs projets, des formes courtes, du documentaire et la création d'un atelier de jeu. On s'y retrouvait chaque semaine pendant plusieurs années. C'était un espace d'expérimentation pour les comédiens et moi. C'était un atelier ouvert à qui voulait apprendre et nous y avons éprouvé différentes méthodes de jeu, posé les bases de notre travail en commun et plus encore : nous accorder la confiance nécessaire au travail du jeu.

Quand j'ai proposé l'idée de CASA NOSTRA à la troupe, il y avait donc aussi l'idée de travailler sur la famille en famille. C'était une façon de parler de nous et de notre désir de faire des films ensemble. J'avais le sentiment que Clo, Céline et Gilles voulaient eux aussi répondre à ça. Il y avait aussi bien sûr mon désir de les filmer, de passer du temps avec eux, comme je peux avoir envie de passer du temps avec ma propre soeur par exemple ; il y avait le plaisir et le projet.





## Biographie Nathan Nicholovitch

Le rapport au comédien est quelque chose de central dans la mise en scène de CASA NOSTRA. Il m'est un peu difficile d'explicitier mon travail avec eux. D'abord parce que je ne m'adresse pas à chaque comédien de la même façon, je n'utilise pas les mêmes « leviers » de travail. Ce qui me semble le plus important pour diriger un comédien, c'est de savoir le regarder. D'avoir envie de l'observer, d'être « connecté » à lui. A partir d'une situation écrite et d'une intention de départ, on entre dans un échange : le comédien propose quelque chose — je peux lui renvoyer quelque chose... À partir de là, il peut me proposer quelque chose sur laquelle je peux rebondir... Et idéalement nous allons là où nous n'avions absolument pas prévu que la scène nous emmène, un endroit où la scène prend son autonomie. Une fois que nous avons trouvé quelque chose, on peut essayer d'explorer une autre facette de la scène.

La première chose que je demande au comédien c'est d'être en écoute de ce qu'il fait et de son partenaire. J'insiste constamment là dessus. De cette façon, nous nous donnons la possibilité de vivre des choses différentes à chaque prise, d'être surpris. La vie doit prendre le dessus, c'est ce que je cherche à obtenir... C'est un goût, un choix.

### LES PERSONNAGES FACE À LA MORT

Je crois qu'il se passe sensiblement la même chose pour les trois personnages à l'annonce de la mort de leur père... La relation déjà trop ténue qu'ils entretenaient avec lui vient de se rompre, c'est un échec pour chacun d'eux. Ils décident de ne pas rentrer immédiatement. C'est une décision qui peut choquer mais qu'on peut aussi quelque part leur envier, ils ne font pas leur devoir. Chacun s'en va de son côté - il y a quelque chose d'entendu entre eux. Le lendemain ils prennent le temps de se réunir, de vivre ça ensemble, de réaffirmer leur lien, ils ne sont plus seuls, ils en profitent.

Le jour où nous avons tourné la scène où la mère passe l'aspirateur après la mort de son mari, j'ai senti que toute l'équipe se demandait ce qu'on fabriquait. David Cailley, le chef électro est venu me demander des explications comme pour être sûr que c'était bien ce que je voulais faire — il avait du mal à imaginer que le personnage puisse réagir de cette façon là. Cette réaction peut être interprétée à la fois comme une libération — une bonne chose de faite ! Elle fait le ménage et cette mort est comme quelque chose de déjà rangé. Et puis on peut y voir de la détresse, elle se rassure avec des activités quotidiennes, automatiques. J'aime bien l'idée qu'elle prépare sa maison en sachant que la famille va arriver. C'est une scène qui peut à la fois faire rire ou gêner. Personnellement c'est une scène qui m'amuse et quelque part me soulage.

NATHAN NICHOLOVITCH est un cinéaste français, né à Villeurbanne en 1976. Il crée en 1999 à Paris avec Frédérique Blanchin et Guillaume Poyet, le collectif *Les Films aux dos tournés* au sein duquel il se forme aux métiers de producteur et de cinéaste. Le collectif rassemble de jeunes artistes, comédiens, techniciens autodidactes qui se donnent ensemble la possibilité de produire des films indépendants. SALON DE BEAUTÉ, un premier court-métrage réalisé en 2000 est remarqué et primé dans de nombreux festivals. Il est suivi en 2003, d'un second court-métrage également auto-produit, intitulé CHACUN SON CAMP. Le travail de l'acteur vient progressivement au centre de ces recherches et de sa mise en scène. Il crée *L'Atelier aux dos tournés* en 2003, qui rassemble une douzaine de comédiens professionnels et amateurs. C'est l'occasion pour lui d'éprouver différentes méthodes de jeu et d'affiner sa direction d'acteur. En 2005, il décide d'écrire et de réaliser un premier long métrage, le collectif se lance dans l'aventure CASA NOSTRA. En 2006, il crée la société de production *CasaNostra Production* avec Céline Farmachi. Sélectionné au Festival de Cannes dans la programmation ACID en 2012 puis au Festival d'Angers Premiers Plans en 2013.

En parallèle à CASA NOSTRA, Nathan Nicholovitch poursuit la direction de *l'Atelier* et monte deux spectacles : AUX SUIVANTS (2010) et PERSONNE N'ÉCHAPPE À SON ENFANCE (2011). Au cours de l'année 2012, il réalise NO BOY - sélectionné au Festival de Clermont-Ferrand 2013 - et décide de faire de ce court-métrage la base d'un deuxième long-métrage.



## Filmographie

### 2013 **CASA NOSTRA**

Long-métrage / 94 mn / Carré / Noir et blanc  
Festival de Cannes 2012, Programmation ACID  
Festival Entrevues de Belfort 2012  
Festival International du Film de Dieppe 2012, en compétition  
Festival Premiers Plans d'Angers 2013, en compétition

### 2012 **NO BOY**

Court-métrage / 24 mn / 1.85 / Couleurs  
Festival du court-métrage de Clermont-Ferrand 2013  
Festival International du Kenya 2012

### 2011 **TICKET POUR LE CHAOS**

Clip / 3 mn / Super 16 / 4/3 / Couleurs

### 2005 **LE MORT JOYEUX**

Programme court / 3 mn / Vidéo / 4/3 / Couleurs

### 2003 **CHACUN SON CAMP**

Court-métrage de fiction / 17 mn / 35 mm / 1.37 / Noir et blanc  
Festival Silhouette 2003  
Sélection officielle au « Festival Inconnu »

### 2001 **A L'ŒIL**

Documentaire / 52 mn / Vidéo / 16/9ème / Couleurs

### 2000 **SALON DE BEAUTÉ**

Court-métrage / 7 mn / Vidéo / 4/3 / Couleurs  
Festival de Vendôme (Mention spéciale du jury)  
Festival Forum des Images - Paris (Prix du public - Prix du clip)  
Festival Beaubourg - Paris (Troisième Prix)  
Festival « La nuit du clip » - Lille (Mention spéciale du jury)  
Festival International du Film Numérique - Mantes la jolie (Prix du jury)

## LISTE ARTISTIQUE

### **Céline FARMACHI**

Hélène

### **Gilles KAZAZIAN**

Ben

### **Clo MERCIER**

Mathilde

### **Alicia FLEURY**

Gaëlle

### **Pierre DURAND**

Maurice (le père)

### **Francine DIEHL**

Francine (la mère)

### **Erwan NAOUR**

Erwan

### **Fernando SCAERESE**

Paolo

### **David D'INGEO**

Jean-Noël

### **Julien ROUX ARDINES PONTIGO**

Mehdi

### **Corinne GAUTHERON**

Jeanne

### **Jacqueline BERNARD**

Jacqueline

### **Candice CARMASSI**

Rose

### **Clerie SADA**

Ana

## LISTE TECHNIQUE

SCÉNARIO, DIALOGUES, RÉALISATION

**Nathan NICHOLOVITCH**

IMAGE

**Florent ASTOLFI / Guillaume FAURE**

MONTAGE

**Yann DEDET / Gilles VOLTA**

SON

**Lionel AKCHOUC / Thomas BUET / Benoît THUULT**

CADRE

**Adrien TOUCHE / Jean-françois GOIN**

MONTAGE SON

**Thomas BUET**

MIXAGE

**Nathalie VIDAL - STUDIO ORLANDO**

ÉTALONNAGE

**Laurent NAVARRI - LA RUCHE**

DIRECTION DE PRODUCTION

**Frederique BLANCHIN / Emily PONSARD / Maud DELANOË**

PRODUIT PAR

**Céline FARMACHI / Nathan NICHOLOVITCH**

Une coproduction **CASANOSTRA PRODUCTION / LES FILMS AUX DOS TOURNÉS**

