

CE QUI NOUS LIE

Der Wein und der Wind



Ein Film von **Cédric Klapisch**
Mit **Pio Marmaï, Ana Girardot, François Civil**

Kinostart : **24 August 2017**

Dauer: **113 min**

Foto Download:

<http://www.frenetic.ch/fr/espace-pro/details//++/id/1072>

MEDIENBETREUUNG
00 Jasmin Linder
Tel. 044 488 44 26
Jasmin.linder@prochaine.ch

VERLEIH
FRENETIC FILMS AG
Lagerstrasse 102 • 8004 Zürich
Tel. 044 488 44 00 • Fax 044 488 44 11
www.frenetic.ch

SYNOPSIS

Jean hat das elterliche Weingut im Burgund vor zehn Jahren verlassen, um eine Weltreise zu unternehmen und in Australien Wein zu produzieren. Er kommt zurück, um seinem Vater einen letzten Besuch abzustatten. Bei dieser Gelegenheit hilft er seiner Schwester Juliette, die zusammen mit dem Bruder Jérémie zum ersten Mal die Weinlese allein verantwortet. Über die Jahreszeiten, die aufeinanderfolgen, finden die drei jungen Erwachsenen ihre Familienbande wieder. Gemeinsam müssen sie entscheiden, ob die Familientradition weitergeführt werden soll oder jeder seinen eigenen Weg geht...



GESPRÄCH MIT CÉDRIC KLAPISCH

Was hat Sie dazu gebracht nach CASSE-TÊTE CHINOIS, einem urbanen, in New York gedrehten Film, mit CE QUI NOUS LIE einen Film auf dem Lande zu machen?

Zunächst müssen Sie wissen, dass ich diesen Film beinahe vor CASSE-TÊTE CHINOIS gedreht hätte. Ich hatte seit 2010 Lust, einen Film über den Wein zu drehen. Damals habe ich ein paar Winzer kontaktiert, die ich kannte. Ich hatte nie einer Weinlese beigewohnt und war gespannt, wie das vor sich ging. Ich habe mir gesagt – weshalb weiss ich nicht – dass man damit etwas machen könnte. Jean-Marc Roulot war einverstanden, dass ich während der Weinlese Fotos machte. Anschliessend sagte ich mir, dass ich die Weinberge im Wandel der Jahreszeiten beobachten sollte.

Während den sechs folgenden Monaten fuhr ich immer wieder ins Burgund, um einen Baum zu finden. Der ideale Baum, um das Vergehen der Zeit und den Zyklus der Jahreszeiten zu erzählen. Ich bin Michel Baudoin begegnet, einem Fotografen, der die Burgunder Weinberge gut kennt. Er hat mir bei meinen Recherchen geholfen. Schliesslich haben wir uns auf zwei Kirschbäume geeinigt: Der eine in Meursault, der andere in Pommard. Dann musste die richtige Einstellung, das richtige Objektiv und die richtige Stunde gefunden werden, um sie zu fotografieren. Michel war bereit mitzumachen und hat, während einem Jahr jede Woche die beiden Bäume fotografiert (immer zur selben Stunde)... Jedes Mal machte er ein Bild und filmte während einer Minute. Er hat also 52 Fotos / Aufnahmen von diesen beiden Bäumen inmitten der Weinreben gemacht.

Ohne genau zu wissen weshalb, spürte ich beim Betrachten dieser Fotos, dass es Material für ein Film hergab. 2011 bin ich wieder zur Weinlese gefahren, aber im Gegensatz zum Vorjahr, war es grau, es hatte viel geregnet und die Weintrauben waren viel weniger schön. So konnte ich direkt nachvollziehen, wie fest der Weinbau von den Wetterschwankungen abhängt.

Schliesslich habe ich 2011 beschlossen, mit CASSE-TÊTE CHINOIS zu beginnen, weil wir zusammen mit dem Produzenten Bruno Levy fanden, dass es der richtige Moment war in Bezug auf die Schauspieler, zehn Jahre nach LES POUPÉES RUSSES...

Drei Jahre später, als CASSE-TÊTE CHINOIS fertig war, überlegte ich mir, ob ich die Idee des Films über den Wein wieder aufnehmen wollte.

Was verrückt erscheint, ist der Umstand, dass während dieser drei Jahre, die ich dem Film CASSE-TÊTE CHINOIS widmete, es im Burgund jedes Jahr hagelte und die Ernten besonders schlecht waren. Ich hätte den Film in dieser Zeit eigentlich gar nicht drehen können.

Was bedeutet der Wein für Sie?

Es macht keinen Sinn, um den heissen Brei herumzureden: Der Wein bedeutet für mich ganz klar mein Vater. Ich habe den Wein durch meinen Vater kennengelernt – er trinkt praktisch nur Burgunder. Als ich mit 17 bis 18 Jahren zu trinken begonnen habe, gab er mir seine Weine zu versuchen... Dank ihm erhielt ich diese Einführung. Bis vor kurzem nahm er meine Schwestern und mich ins Burgund mit, um in den Kellern Weine zu kosten. Es war eine Art Ritual, alle zwei Jahre ungefähr... Als ich 23 war und mein Studium in New York absolvierte, arbeitete ich im Service in einem französischen Restaurant. Wir waren ungefähr fünfzehn Kellner und es fiel mir auf, dass ich der Einzige war, der in der Lage war, Weine zu empfehlen. Die amerikanischen Kellner fragten mich: „Wie bist Du fähig, einen Côte-du-Rhône von einem Bordeaux zu unterscheiden?“

Ich habe mir da Rechenschaft darüber abgelegt, dass Wein eine Kulturfrage ist... Für die Literatur weiss man das, man muss lesen um sich auszukennen und die Gedanken und Autoren zu unterscheiden. Beim Wein, muss man trinken, um die verschiedenen Gegenden und Geschmäcke zu erkennen...

Es war mir bewusst, dass mir mein Vater diese Weinkultur und dieses Interesse am Burgund weitergegeben hatte. Der Wein stand für mich deshalb ziemlich schnell in Verbindung mit der Idee der Weitergabe. Ich erkannte intuitiv, dass ich einen Film über den Wein deshalb machen wollte, weil ich von der Familie reden wollte. Dasjenige, das man von seinen Eltern erbt und seinen Kindern weitergibt. Die Wahl des Burgunds schien sich mir aufzudrängen, auch wenn ich in der Zwischenzeit andere Weinlandschaften „entdeckt“ hatte, insbesondere das Bordeaux-Gebiet. Im Burgund sind die Weingüter in der Regel eher Familienbetriebe. Im Bordeaux-Gebiet sind die Anbauflächen viel grösser und die Güter sind industrialisiert bis zu einem Punkt, wo sie von grossen Finanzgruppen verwaltet werden. Die Problematik des Films wäre eine ganz andere gewesen.

Auf eine gewisse Art und Weise hätte die Wahl einer anderen französischen Weinregion (Elsass, Languedoc, Côtes-du-Rhône, Beaujolais etc...) zu ziemlich anderen Thematiken geführt...

Die Familie ist in Ihren Filmen oft präsent. Es ist hingegen das erste Mal, dass Sie die Natur filmen...

Es ist sehr merkwürdig, es kam beim Drehen in den Rebbergen. Ich hatte bis dahin nicht realisiert, dass ich bisher tatsächlich nur in Städten gefilmt hatte. Vor CE QUI NOUS LIE filmte ich die Menschen nur in den Strassen und in den Gebäuden... Ob in Paris, London, St. Petersburg, Barcelona oder New York, machte ich immer denselben Film. Ich versuchte jedes Mal den Bezug zwischen einer bestimmten Art von Urbanismus und der Psychologie der Leute herauszuschälen. Aber nach elf Filmen hatte ich das Bedürfnis, etwas anderes zu machen, anderswo hinzuschauen...und mich der Natur zuzuwenden.

Gleichermassen wie ich nicht ein Jahr in Paris bleiben kann, ohne aufs Land oder ans Meer zu gehen, verspürte ich das Bedürfnis, etwas zu filmen, was ich vorher nie gefilmt hatte. Dieses Bedürfnis nach Natur war stärker als ich. Ich weiss nicht, ob es mit meinem Alter zu tun hat, aber ich glaube, dass es auch von einer soziologischen Wende begleitet ist, welche ich heute erkenne.

Der Bezug der Städter zur Landwirtschaft und zur Ernährung ist im Wandel. Das ist nicht nur eine Modeerscheinung. Die Leute aus den Städten haben den Bedarf, die Grenzen zwischen urbaner Welt und Landschaft abzuschwächen. Der Dokumentarfilm TOMORROW spricht sehr gut davon.

Der Umstand, dass man vermehrt in der virtuellen Welt lebt, bringt uns letztlich dazu, einen konkreten Bezug zu den Dingen wieder zu finden. Man hat bestimmt genug von der Entfernung, welche das Virtuelle mich sich bringt. Es gibt ein neues Interesse für die Küche (und den Wein), welches von dieser Rückkehr zu den direkten und wesentlichen Dingen erzählt.

CE QUI NOUS LIE vereint viele sehr unterschiedliche Themen....

Wie der Wein. Was enthält ein Glas Wein? Darin ist ein regionaler Akzent, das heisst die Kombination von einem bestimmten Klima, von Sonne und Regenmenge, von der Geologie des Bodens. Jedes Element gibt diesem Wein eine eigene Duftnote, einen Geschmack, eine Dichte.

Es gibt auch Elemente, die mit dem menschlichen Eingriff verbunden sind: Die Art des Anbaus und der Herstellung des Weins. Es ist faszinierend zu sehen, dass es in Meursault ungefähr hundert verschiedene Winzer gibt mit ebenso vielen Arten diese Weingegend zu „interpretieren“. Wenn ein Winzer eine Flasche zeichnet, ist das so wie ein Regisseur, der einen Film signiert. Das alles findet man in einem Glas Wein... Die ganze Komplexität. Es ist Zeit und Raum, Geschichte und Geografie drin. Die Verbindung zwischen Mensch und Natur. Der Film musste unbedingt das alles erzählen... Es ist eine äusserst raffinierte Welt.

Aus diesem Grund wollte ich vom Wein erzählen. Im Film verfolgt man die Herstellung des Weins während einem Jahr. Parallel dazu verfolgt man während mehr als zehn Jahren eine Winzerfamilie. Ich versuche beides in Verbindung zu bringen. Den Zyklus der Natur verfolgen und die Etappen der Evolution von drei Individuen. Man ist Kind, dann Erwachsener, dann Eltern... Können diese menschlichen Veränderungen, diese Etappen im Leben mit den Jahreszeiten verglichen werden?

In CE QUI NOUS LIE haben Sie tatsächlich nicht nur die Natur, sondern auch die Jahreszeiten gefilmt...

Es galt den Produzenten Bruno Levy davon zu überzeugen, dass während eines ganzen Jahres gedreht wird. Produktionstechnisch hätte er es vorgezogen, dass der Dreh sich nicht über vier, sondern nur über zwei Jahreszeiten erstreckte. Aber ich habe ihm gesagt, dass dies nicht funktionieren würde und der ganze Zyklus der Natur respektiert werden müsse. Man konnte nicht schummeln: Die schönen Herbstfarben existieren nur während 15 Tagen. Man muss in diesen Tagen drehen, sonst geht es nicht. Dasselbe für die Weinlese: Man weiss in der Regel nur zwei Wochen im Voraus, wann sie stattfindet und auf einem Weingut wie demjenigen von Jean-Marc Roulot dauern sie zwischen einer Woche und zehn Tagen in den guten Jahren. Ana, die die Trauben keltert kann nur während vier bis fünf Tagen gefilmt werden. Wir sind im Januar für einen Tag drehen gegangen, weil es geschneit hatte... Dasselbe für den Frühling: Die Obstbäume blühen während kaum einer Woche. Die Reben treiben ihre grossen Blätter innerhalb von weniger als drei Wochen. Der ganze Film wurde umgekehrt aufgezogen: Anstatt, dass wir die Daten festlegten, war es die Natur, welche die Drehdaten bestimmte.

Auf dem Dreh von CE QUI NOUS LIE haben Sie Ihren Drehbuchpartner Santiago Amigorena wiedergefunden. Wie war die Wiederbegegnung?

Seit 15 Jahren hatten wir nicht mehr zusammengearbeitet. Wir begannen mit LE PÉRIL JEUNE und das letzte Mal arbeiteten wir zusammen für NI POUR NI CONTRE (BIEN AU CONTRAIRE)! Ich wollte den Film über den Wein nicht allein schreiben. Ich besuchte sogar Weinspezialisten mit der Idee, mit ihnen zu schreiben... Und dann habe ich mir gesagt, weshalb jemanden auf dem Mond suchen, wenn ich einen Jugendfreund habe, der den Wein gut kennt! Santiago hatte gerade den Dokumentarfilm RÉSISTANCE NATURELLE über den Wein von Jonathan Nossiter produziert. Er hat denselben Geschmack wie ich für Film und kennt, wie ich, Leute wie Alix de Montille oder Jean-Marc Roulot... Er war also legitimiert, mit mir an diesem Thema zu arbeiten. Und es war sehr lustig, ihn wieder zu sehen. Der Film verlangte es, die Idee der Veredelung durch die Zeit ist wichtig. Das ist wahr für den Wein, aber auch für die Freundschaft. Es ist die Freundschaft, welche einen verbindet.

Wie ist die Idee für den Titel gekommen?

Zu Beginn sollte der Film DER WEIN heissen. Dann kam der Titel 30 FRÜHLINGE. Dann DER WEIN UND DER WIND. Und dann eines Tages, als ich den Schnitt beendet hatte, sagte ich mir, dass es lustig wäre, den Film CE QUI NOUS NOUE zu nennen, in Anlehnung an den Kurzfilm CE QUI ME MEUT, den ich vor 27 Jahren gedreht hatte. Aber viel ernsthafter habe ich mir gesagt, dass dies das Thema des Films war, wie die Geschwister wieder zueinander finden, wie die Familie eine intime Verbindung schafft, was auch immer kommen mag. Ich wollte das Fundament dessen hinterfragen, was man Brüderlichkeit nennt – und sagte mir, dass CE QUI NOUS NOUE ein guter Titel wäre. Wir haben uns eine gewisse Zeit auf diesen Titel geeinigt, bis uns die Verleihfirma STUDIOCANAL zu verstehen gab, dass ihr der Titel nicht gefiel. Es gab einen zu komischen Aspekt in der Wiederholung „noue noue“. Und da wir auch den Titel CE QUI NOUS LIE in Betracht zogen, überlegte ich mir, dass sie recht hatte: CE QUI NOUS LIE war interessanter. Einerseits war darin ein Wortspiel mit dem Bodensatz des Weins (la lie) et dann auch, weil der familiäre Knoten (nouer / noeud) nicht dasselbe ist wie familiäre Bindung (lier / lien). Es ist ein Film über Bindung, nicht über Knoten...

Je weiter seine Herstellung fortschritt, desto weniger wurde es ein Film über den Wein als solchen. Es ist mehr ein Film über die Verbindung und die Brüderlichkeit. Es ist übrigens in der Natur des Weins: Die Bindung und die Geselligkeit. Alle mythologischen Darstellungen, welche dem Wein gewidmet sind – Bacchus, Dionysos, aber auch die Bilder, die sich mit der Vergangenheit der Burgunder Klöster verbinden bis hin zur Bruderschaft des Tastevin – dreht sich um die Trunkenheit und die geteilte Freude. Der Wein hatte stets eine doppelte Identität. Er ist gleichzeitig ein seriöses, zivilisiertes Produkt

und das Aushängeschild des Ausgelassenseins. Dieses Paradox hat mich ebenfalls interessiert. Ich fühle mich davon betroffen. Es ist ein Produkt, das die positiven Seiten der Leichtigkeit und der Tiefgründigkeit verbindet. Was den Wein so „menschlich“ macht. Deshalb stellt das Weintrinken einen Bezug zwischen den Menschen her.

Ich konnte auf dem Dreh feststellen, wie verbindend der Wein ist... Ich muss eingestehen, dass die Aperos besonders sympathisch waren. Ich glaube, dass ich nie einen so geselligen Dreh erlebt habe wie diesen und das ist teilweise, weil der Wein uns verbindet...

Die ganze Sprache und die Techniken rund um den Wein hätten aber auch den Zuschauer verwirren können. Gaben Sie beim Schreiben darauf acht?

Ständig. Mit Santiago haben wir bestimmt eine Weinkultur, aber sehr schnell sah ich, dass der Film nicht möglich sein würde ohne die Mitarbeit von Jemandem, der das Burgund viel besser kannte als wir.

Es gab Tausend Sachen, die zu vertiefen und zu entdecken waren, um diesen Film zu schreiben. Das geschah direkt mit Jean-Marc Roulot, bei welchem ich 2010 Fotos machte und der sich äusserst gastlich und empfänglich zeigte. Die Zusammenarbeit mit ihm war sehr wichtig: Er hat die Drehbuchfassungen gegengelesen, die von Parisern geschriebenen Sätze korrigiert und uns die Realität der heutigen Landwirtschaft versetzt, indem er uns den Unterschied zwischen dem Label Bio und Biodynamisch erklärte, zwischen natürlichem und traditionellem Wein. Er, wie auch andere Winzer aus dem Burgund, haben uns ausführlich erklärt, was die Landwirtschaft heute im Allgemeinen bewegt. Das Konzept der verantwortlichen Landwirtschaft und die spezifischen notariellen Probleme im Burgund, usw.

Derweilen Jean-Marc das, was wir schrieben, in Winzersprache übersetzte, übersetzte ich es in eine universelle Sprache zurück. Wenn Juliette in einem Dialog sagt: „il a fait sa malo très vite cette année“ verstehen vielleicht 10% der Franzosen, was das heissen will. Obschon wir diesen Satz schliesslich beibehalten haben, stellten wir ihn in einen Kontext, der verstehen liess, dass Juliette von einer Etappe im Gärungsprozess spricht. Dieser Aspekt der Übersetzung existierte bereits in Bezug auf die Finanzwelt im Film MA PART DU GÂTEAU. Es gibt dasjenige, das man akzeptiert nicht zu verstehen, weil man sich sagt, dass es ein Fachbegriff eines speziellen Berufs ist, und dasjenige, das man übersetzt. Es gilt deshalb Satz für Satz zu entscheiden zwischen der didaktischen Seite des Verstehens und der Realität der Sprache der Menschen aus diesem Milieu.

Haben Sie schon beim Schreiben versucht ein Gleichgewicht zwischen den Jahreszeiten herzustellen?

Ja. Das war auch eines der Probleme beim Schnitt. Es ist im Endeffekt nicht sehr ausgeglichen, aber im Drehbuch war es das. Es war verrückt, die Gemeinsamkeit zwischen erzählter Geschichte und Geschichte der Natur festzustellen. Und da hat der Winter klar den Kürzeren gezogen. Es gab eine ganze Anzahl Szenen, die im Papierkorb gelandet sind. In diesem Film ist der Winter ein „Wartezimmer“ und tatsächlich, als wir beim Schnitt merkten, dass dieses „Wartezimmer“ ebenso lang dauerte wie die schönen Jahreszeiten, sagten wir uns, dass es nicht möglich ist und der Winter wurde zu einem grossen Teil geopfert.

Und das Gleichgewicht zwischen den Figuren? Wie ist die Idee der Geschwister entstanden?

Das kam ziemlich schnell. Ursprünglich im Jahr 2010 hatte ich eine Idee, von welcher ich mit Romain Duris sprach: Die Geschichte der Beziehung zwischen einem 70-jährigen Vater und einem 40-jährigen Sohn. Aber als ich begann das Thema zu bearbeiten, sagte ich mir, dass ich etwas wollte, das näher an der Kindheit ist. Ich wollte über das Erwachsenwerden sprechen. Ich habe also automatisch das Alter der Figuren verringert. Und ich bin von der Idee zweier Brüder und einer Schwester ausgegangen. Vielleicht, um die Verhältnisse umzudrehen, denn im richtigen Leben habe ich zwei Schwestern und

bin der einzige Sohn. Um die Geschwister zusammenzustellen, bin ich wie häufig von den Schauspielern ausgegangen, mit welchen ich drehen wollte. Ich bin Pio Marmai begegnet und sagte mir, dass er für diese Rolle perfekt wäre, mit dem idealen Alter. Ich hatte mit François Civil bei der Fernsehserie DIX POUR CENT gearbeitet und sagte mir, dass er und Pio zwei glaubwürdige Brüder darstellen würden. Davon ausgehend habe ich eine Darstellerin gesucht, die zu den beiden passen konnte. Um ehrlich zu sein, hatte ich Ana Girardot schon ein wenig vor Augen, aber ich habe trotzdem viele Schauspielerinnen angeschaut, um herauszufinden, ob meine Wahl die richtige war. Es musste eine junge Frau sein, die zwischen den beiden sehr männlichen Typen bestehen konnte! Dafür war Ana mit Abstand die Beste. So fand ich die drei Darsteller, die ich mir wünschte. Es war toll zu sehen, dass sie sich alle drei gut verstanden, bis hin zum Punkt, wirklich Brüder und Schwester zu werden. Es war verrückt: Ab einem bestimmten Moment übernahmen sie die Kontrolle des Films. Am Anfang war es etwas mehr die Geschichte von Jean (Pio Marmai). Und dann, im Lauf der Jahreszeiten, als wir mit Santiago das Drehbuch überarbeiteten, wurde es die Geschichte der Geschwister. Sie haben den Film in Geiselhaft genommen. Durch die Schönheit ihrer Beziehung. Ich habe den Eindruck, dass Santiago und ich zu Erzählern desjenigen wurden, was wir vor uns existieren sahen. Wir haben es zugelassen, dass die Zeit die Geschichte konstruiert.

War es einfach, die Schauspieler für ein ganzes Jahr zu verpflichten?

Ja. Schliesslich ist es wie für eine Fernsehserie, ausser, dass wir ihnen nicht einen Vertrag für drei Folgen unterbreiteten, sondern für vier Jahreszeiten. Wir sagten ihnen: Wir drehen die Weinlese Ende August/Anfang September; dann im Herbst, Ende Oktober, wenn die Blätter gelb und rot werden; im Winter im Dezember/Januar; dann im Frühling im Mai und im Juni. Es ist wie wenn ihr vier verschiedene Drehs machen würdet. Und ab dem Moment, wo wir ihnen sagten, dass wir sie während je drei Wochen in diesen Jahreszeiten brauchten, haben sie alle zugesagt. Es war ziemlich einfach zu lösen, umso mehr als Ana, Pio und François wirklich sehr, sehr enthusiastisch waren bei der Idee, diesen Film zu drehen. Ich glaube, dass sie dafür bereit waren, andere Filme abzulehnen oder in den zeitlichen Lücken zu drehen.

Was hat Ihnen an Ana Girardot gefallen?

Ich zögerte, Ana für MA PART DU GÂTEAU zu besetzen. Obwohl ich sie für ein Casting noch einmal sehen musste, war es nicht erstaunlich, dass ich sie für CE QUI NOUS LIE auswählte...

Es war mir klar, dass sie eine grosse Schauspielerin ist und ich sie nicht « verpassen » durfte. Ich konnte während den Dreharbeiten von CE QUI NOUS LIE überprüfen, dass ich mich nicht getäuscht hatte. Ana ist eine Schauspielerin mit einem gigantischen Potenzial. Sie ist eine Frau, die fähig ist in einer Komödie zu spielen, Glamour oder auch Einfachheit auszustrahlen. Hier spielt sie eine Winzerin, aber wenn man ihr sagt, sie solle einen Short anziehen und einen Traktor fahren, dann ist sie fähig, trotz ihrer glamourösen Seite, nicht als „Mannequin, das Traktor fährt“ zu spielen. Sie hat eine unglaubliche Bandbreite in ihrem Spiel: Mit Emotionen, in der Komödie, im Verhältnis zu Männern – ihre Beziehung zu ihren beiden Brüdern ist sehr schön, wie sie sich der Männlichkeit gegenüberstellt. Die DNA dieser Figur ist mit dieser Problematik verbunden: Wie besteht eine sehr weibliche Frau als Frau im männlich dominierten Umfeld? Sie macht das wunderbar gut. Ana hat in den Vereinigten Staaten studiert: Sie ist dem französischen Naturalismus und „Lockerlassen“ zugetan und hat gleichzeitig das amerikanische Profi-Bewusstsein und eine Beherrschung der Technik. Ich muss sagen, dass diese Mischung der beiden äussert schön anzusehen ist.

Wie sehen Sie Pio Marmaï, der wirklich den Eindruck gibt, für diese Rolle geschaffen zu sein?

Pio ist, wie man sagt, ein « beseelter » Schauspieler, und wie Ana, hat er vermutlich den Zuschauern noch nicht alle seine Möglichkeiten offenbart. Mit seiner Seite des schönen Kinds kann er ohne Weiteres die Rolle des „idealen Schwagers“ spielen, der nette, sympathische Typ, mit welchem man sich identifizieren kann. Ich wollte das verwenden, aber auch das rebellische, dunkle oder verrückte, das er auch in sich hat, unterstreichen. Ich wollte, dass man spürt, dass er innerlich ständig am Kochen ist... Im Film hat er eine instabile Seite. Er ist ein junger Erwachsener, der allem offen ist, weil er noch keine Gewissheiten hat. Diese Seite „in Bewegung“ berührt mich sehr. Aber er hat trotzdem auch eine sehr solide und verankerte Seite. Ich wollte, dass er diese etwas massige, stämmige Eigenschaft hat, welche es erlaubt, dass es nicht falsch tönt, wenn er eine Erdscholle in die Hand nimmt.



François Civil ist urkomisch in der Szene, in der er sich mit seinem Schwiegervater streitet, ohne einen einzigen Satz zu beenden. War sie so geschrieben oder haben Sie sich auf den Improvisationssinn des Schauspielers verlassen?

Es war so geschrieben, aber in der Tat war es sehr schwierig es umzusetzen, da es nur ein abgebrochenes Gestammel war. Er beendet wirklich keinen einzigen Satz. Als ich die Idee hatte für diese Szene, sagte ich zu Santiago: „Es wäre gut, wenn er im Zurückweichen seinen Schwiegervater beschimpfen würde“. Wir haben begonnen, die Szene zu schreiben und wir machten zwischen Santiago und mir ein Pingpong mit dem Ziel, keinen Satz zu beenden. Aber wir mussten schauen, wie weit wir gehen konnten, damit man seinen Gedankengang verstehen konnte, auch wenn er offenbar ständig von einem Thema zum anderen springt: Er spricht von seinem Bruder, von sich selbst, vom Kaffee, den er getrunken hat... Es war sehr schwierig zu spielen, weil François nicht in einer kohärenten, in der rhythmischen Harmonie der Worte sprechen konnte. Er musste ständig ohnmächtig sein. Es war auch eine für den Schnitt schwierige Szene. Man musste die unvollendete Seite finden, um das Vollendete auszudrücken. Es war schwer zu finden, aber es ist uns, so glaube ich, gelungen... Zwischen dem schönen Spiel von François, dem Verhältnis zu Jean-Marie Winling, der ihm sehr behilflich ist, indem er eine Art weissen Clown spielt, und natürlich dem Schnitt. Die Cutterin Anne-Sophie Bion war in der Lage, das organische Element zu finden, damit die Szene nicht nur in den Worten liegt, sondern auch in den Haltungen. Das ist sehr delikat zu manipulieren. Es braucht Fingerspitzengefühl. Und wie immer in diesen Fällen, funktioniert es nur, wenn man versucht buchstäblich und seriös zu sein, nicht wenn man versucht, zum Lachen zu bringen. François Civil hat die seltene Kapazität, ein sehr technisches Knowhow mit etwas sehr Intuitivem zu mischen.

War es einfach einen Winzer zu finden, der die Präsenz von Schauspielern in seinen Weinbergen akzeptierte?

Ich glaube, dass der Film ohne jemanden wie Jean-Marc Roulot nicht möglich gewesen wäre. Er hat die doppelte Kultur, er ist Schauspieler und Winzer. Er weiss deshalb, was Dreharbeiten sind. Für ihn war es eine grosse Chance. Er sagte: „Zum ersten Mal mache ich einen Film, in welchem ich meine beiden Leben miteinander vermische“. Er machte den Film gleichzeitig wie die Weinlese! Er war glücklich, dass die Leute, mit denen er seit dreissig Jahren arbeitet, auch sein anderes Leben sahen. Aber ich denke, dass er die Intensität dieses Abenteuers nicht kommen sah. Als er akzeptierte, dass wir bei ihm drehen konnten, ahnte er nicht, dass es eine so starke persönliche Erfahrung werden würde.

Wie haben Sie ihn kennengelernt?

Beim Casting von RIENS DU TOUT, meinem ersten Spielfilm. Ich war 30 und fuhr ins Burgund, um Wein zu kaufen... Am Ende des Castings sagte mir Jean-Marc, dass er gleichzeitig Winzer in Meursault ist. Er wurde für den Film nicht ausgewählt, aber drei Monate später, als ich im Burgund war, ging ich bei ihm vorbei und kaufte seinen Wein. Ich bin seither sein Kunde... Heute lachen Jean-Marc und ich darüber. Ich habe ihn zu einem Casting eingeladen und er hat die Rolle 25 Jahre später bekommen. Der Umstand, dass er diese „Doppelkultur“ hat, unterstreicht seine Authentizität. Er macht Dinge, die man von einem Schauspieler nicht verlangen kann. Er war es in der Tat, der uns erklärte, was wir machen mussten. Häufig ist es umgekehrt und ich befand mich hier in der Logik des Dokumentarfilms. Zum Beispiel, in der Sequenz, wo die Rebstöcke ausgerissen werden, fragte er mich, ob es mich interessiere. Ich war gerade an einer Szene mit Ana und Pio. Ich sagte: „Gehen wir hin und wir sehen, ob es gefilmt werden soll“. Jean-Marc hat Ana und Pio in fünf Minuten gezeigt, was zu tun war und sie haben sich am Entfernen der Rebstöcke beteiligt. Bei jeder Etappe, sei es beim Keltern im Herbst oder beim Schneiden der Reben im Winter, war stets er es, der den Schauspielern die Handgriffe erklärt hat. Auch wie der Wein getrunken wird! Wie man das Glas dreht, daran riecht und den Wein ausspuckt... Für das alles war Jean-Marc ein technischer Konsulent, der den Schauspielern, Santiago und mir erklärte, wie es richtig ist.

Gab es eine Einführung, ein Lehrgang der Schauspieler vor den Dreharbeiten?

Ja, eine sehr kurze, weil sie erst drei Tage vor den Dreharbeiten eingetroffen sind. Aber es gab einen ersten, ziemlich mythischen Tag. Sie sind um 11 Uhr angekommen, wir sind Mittagessen gegangen und sie haben dazu acht Sorten Burgunderwein getrunken. Es war ein Ambiente „Entdeckung der Weinregion“. Um 14 Uhr waren sie schon völlig betrunken. Aber es ging weiter nachher und wir gingen bestimmte Weinberge besuchen. Sie haben mit den Winzern gesprochen, die ihnen jedes Mal ihre Weine zum Probieren angeboten haben. Den ganzen Tag haben sie nur getrunken. Es hörte mit einem Essen bei Jean-Marc Roulot und Alix de Montille auf. Am Ende der Nacht waren sie alle in einem sekundären Zustand. Ich hatte beinahe Angst und fragte mich: „Was machen wir hier überhaupt? Das ist ja völliger Wahnsinn!“

Um ehrlich zu sein, war dieser Tag im Nachhinein sehr wichtig, weil ich so wusste, wie ich die Schauspielerin derjenigen Sequenz führen konnte, wo sie betrunken sein mussten. Beim Drehen konnten sie ja nicht wirklich trinken, weshalb ihr Zustand zu rekonstruieren war.

Da habe ich sie beobachten können und habe mir Notizen gemacht... Die Szene mit den Konsonanten zum Beispiel war inspiriert von diesem Abend.

Das mag merkwürdig klingen, aber es war wirklich Vorbereitung. Diese Momente sind Teil unseres seltsamen Metiers. Für uns Schauspieler und Regisseure gehört das zur Arbeit.

Was dies begleitet hat, war natürlich auch die Entdeckung des Burgunds im weitesten Sinn. Ich habe nicht einen Film gemacht, um mir einen anzusaufen. Einen solchen Film kann man nicht drehen, ohne das Burgund zu kennen, das heisst die Realität des Burgunder Weinbaus, der vom Unesco Weltkulturerbe anerkannt wird, mit seinen Menschen, seinen Winzern, seinen Ortschaften, seinen Landstrichen, seinen klassierten Weinen... Die Schauspieler mussten dies lernen. Sie konnten nicht Figuren spielen, ohne eine Ahnung davon zu haben. Die Lernperiode erfolgte im Schnellgang in diesen drei Tagen, aber vor allem dank dem ganzen langen Drehjahr. Das traf auch auf mich zu.

Zum Beispiel wusste ich nicht, welche Arbeiten an den Reben im Winter oder im Frühjahr ausgeführt werden mussten. Der Umstand, dass es im Frühling Behandlungen gibt oder dass man die abgestorbenen Zweige im Winter schneidet... Das ist die Realität des Weinbaus, welche die Schauspieler gleichzeitig wie ich erfahren haben.

Apropos Trunkenheit: Man stellt sich die Frage, ob das Fest am Ende der Weinlese nicht eher dokumentarisch als fiktional gefilmt ist...

Es ist zwischen Dokumentarfilm und Fiktion. Wie die Traubenpflücker am Anfang des Films. Weinlese ist Weinlese! Und in dieser Realität fabrizierte ich die Szene, wo sie sich gegenseitig Trauben anwerfen – natürlich sind es nicht die Trauben von Jean-Marc Roulot! Es gibt Szenen, die völlig fiktionalisiert sind und sich mit anderen vermischen, die dokumentarisch sind. Für die „Paulée“ [Fest am Ende der Weinlese] haben wir das echte Fest von 20 Uhr bis Mitternacht gefilmt, danach sind wir gegangen, um die Leute feiern zu lassen. Vier Tage später haben wir das Gesehene rekonstruiert. Ein grosser Teil der Personen, die bei der „Paulée“ dabei waren, kamen erneut, nur war es ein gestelltes Fest, bei dem wir ihnen von Zeit zu Zeit gesagt haben, aufzuhören und wo sie Traubensaft anstelle von Wein getrunken haben. Aber da sie das richtige Erntefest miterlebt hatten, waren sie in der Lage es besonders gut nachzuspielen. Kurzum: Es ist eine sehr spezielle Mischung von Fiktion, die sich an der Realität nährt. Nicht komplett fiktional und nicht komplett dokumentarisch. Der Film ist ein Hybrid zwischen beiden Vorgehensweisen.



Für diesen Film haben Sie einen neuen Kameramann engagiert. Sie haben sich für Alexis Kavyrchine entschieden, der ausgerechnet vom Dokumentarfilm kommt.

Tatsächlich schlage ich meistens den gleichen Kameraleuten vor, für meine Filme zu arbeiten, aber häufig sind sie nicht verfügbar. Es sind also eher sie, welche mir nicht treu sind. Natasha Braier [CASSE-TÊTE CHINOIS] war besonders prädestiniert, um New York zu filmen. Aber ich sah sie überhaupt nicht das Burgund filmen. Alexis Kavyrchine hingegen ist es sich gewohnt, die Natur und die Landschaft aufzunehmen. Wie Sie sagen, verfügt er über ein Knowhow im Dokumentarfilm. Er war die ideale Person weil er in der Lage ist, beides zu tun (Fiktion und Dokumentarfilm), ein Bild stilisieren, eine Ästhetik kreieren – die Interieurs, das Erntefest – und all die kleinen technischen Dinge, die man im Film macht, die Time Lapses, die Szenen, in welchen man sich auf die Lichtwechsel konzentriert. Er hat eine grosse Aufmerksamkeit für die Erzählung und für die Schauspieler, aber weiss auch gut improvisieren und ohne Zusatzlicht arbeiten. Es war sehr wichtig, jemanden zu haben, der über diese doppelte Kultur verfügt. Wir hatten die gleiche Sichtweise mit Alexis, dieser Wille des Einfachen, welche im Grund eine falsche Einfachheit ist. Wir wollten eine etwas asiatische Ästhetik mit sehr ausgerichteten, komponierten Bildern mit einem französischen Aspekt mischen mit einer naturalistischen und auf die Schauspieler ausgerichteten Seite. Es war nicht einfach, diese beiden häufig widersprüchlichen Herangehensweisen miteinander zu verbinden. Schliesslich ist es, wie für den Wein, sehr kompliziert einfach und „bio“ zu machen. Bis zur Postproduktion haben wir versucht, diese einfachen, schlichten, Bilder beizubehalten, fast schon „zen“, ohne kalt, blutleer oder artifiziell zu wirken. Man muss sehr, sehr kompetent sein wie Alexis, um diesen hohen Grad an Einfachheit zu erreichen.

Wie die Winzer hatten Sie in ihrem Team treue Mitarbeiter, welche sie seit langem begleiten: Cyril Moisson für den Ton, Anne Schotte für die Kostüme, Marie Cheminal für das Szenenbild oder Antoine Garceau, ihr erster Assistent...

Welcher Regisseur geworden ist [von DIX POUR CENT]! Es ist immer angenehm zu wissen, dass man über eine Familie verfügt. Aber beides gefällt mir: Zum Beispiel Schauspieler wie Romain Duris oder Zinedine Soualem im Team zu haben, mit welchen ich seit langem arbeite, aber auch neue Schauspielertalente zu entdecken. Ich liebe dieses Gefühl, neue Leute zu entdecken. Das gilt auch für die Techniker. Das sind zwei parallel verlaufende Vergnügen. Wenn ich nicht von den gleichen Schauspielern und Technikern umgeben wäre, würde ich in Panik geraten. Aber wenn es keine Neuen gäbe, würde ich mich ebenfalls schwer tun. Als Anne Schotte (Kostüme) oder Marie Cheminal (Szenenbild) Alexis entdeckt haben, war es recht schön, da ein jeder einen Schritt auf den anderen zumachen musste.

Es ist da auch Loïk Dury...

Mit ihm arbeite ich schon seit PEUT- ÊTRE, also seit 1999...

Auf dem Papier ist seine Musik sehr urban. Weshalb haben Sie wiederum mit ihm und Christophe Minck für CE QUI NOUS LIE zusammenarbeiten wollen?

Ich glaube, dass ich kaum nicht mit Loïk arbeiten könnte! Er ist tatsächlich sehr auf Elektro-Musik und Urbanes ausgerichtet. Für CASSE-TÊTE CHINOIS waren wir in New York, da konnten wir Hiphop, Blaskapelle, Rock, Jazz einfügen, denn das ist alles mit dieser Stadt verbunden. Da war Loïk wie ein Fisch im Wasser. Aber auf dem Land, hatten wir beide schon ein paar Anstrengungen zu machen. Wir haben uns die Frage der Landschaft, der musikalischen Identität Frankreichs gestellt. Ziemlich schnell hat mich Loïk auf die „Bourrée“ angesprochen, ein musikalischer Archetyp, der sich praktisch nicht verändert hat und dessen Ableger in der Musik bei Gruppen wie Louise Attaque oder Les Rita Mitsouko

anzutreffen sind. So hat er diese Idee weiterverfolgt. Loïk sagte mir: „Man muss tellurisch sein, einen Bezug zur Erde schaffen“. Und für ihn war das Instrument, welches das am besten verkörpert, das „Cristal Baschet“, ein 1952 erfundenen Instrument bestehend aus Glasstäben, die mit metallischen Vibratoren verbunden sind und dessen Schallwellen durch ein Stahlblatt und Kegel verstärkt werden. Das hat bestimmt dem Film seine musikalische Identität verliehen, es ist eine Art grandiose Orgel ohne religiöse Untertöne. Er hat wirklich versucht eine traditionelle französische Musik-Bildgebung wiederzufinden, welche eine elektrische oder elektronische Realität von heute hat. Er hat Verstärker aus den 1969-1970er-Jahren verwendet, total verzerrte Gitarren. Ich denke, dass es eine der schönsten Musiken ist, welche Christophe Minck und er für meine Filme komponiert haben.

Sie haben PEUT-ÊTRE erwähnt, in welchen die Figur des Vaters sehr wichtig ist. Es ist auch hier der Fall mit dem Vater, den man in Rückblenden sieht... wie den Vater in UN AIR DE FAMILLE...

Es gibt Bezüge zu UN AIR DE FAMILLE... einfach, weil es eine Familiengeschichte ist. Als wir CE QUI NOUS LIE zu schreiben begannen, sagte, glaube ich Santiago: „Es wäre gut, auch Kinder zu sehen“. Ich war ziemlich schnell einverstanden mit ihm. Und so kam die Figur des Vaters, gespielt von Eric Caravaca. Er ist wunderbar im Film. Ich bin auf Eric gekommen, weil er Santiagos Film ENFANTS ROUGES die Off-Stimme gibt. Ich liebe diese Stimme. Und ich denke, dass in CE QUI NOUS LIE die Stärke der Szene mit der Off-Stimme des Vaters viel der Stimme von Eric Caravaca verdankt. Aber wie Sie sagen, ist es im Film wichtig, die Beziehung Vater-Sohn ziemlich frontal anzusprechen. Je älter ich werde, desto mehr sehe ich wie viele Männer einen Eindruck des Misserfolgs in ihrer Beziehung zu ihrem Vater haben. Die Mütter sind in der Regel viel präsenter (manchmal zu präsent...). Der Eindruck der Abwesenheit oder zumindest der Entfernung gegenüber der Väter schafft die Notwendigkeit einer Bewusstseinsbildung, wenn man selber Vater wird.

Gibt es für Sie eine Verbindung zwischen der Filmwelt und dem Wein?

Ich sagte, dass es für diesen Film drei Inspirationsquellen gab, aber eigentlich sind es vier: Die Welt des Weins ist sehr vergleichbar mit derjenigen des Kinos. Es gibt ziemlich unglaubliche Bezüge zwischen der Herstellung von Wein und eines Films. Der Bezug zur Zeit ist schon ungefähr derselbe in beiden Bereichen, es ist eine langsame Arbeit und man muss sehr geduldig sein; Ein Filmdreh ist ein wenig wie eine Weinlese; Der Schnitt ist ein wenig wie der Gärungsprozess: Er findet im Keller statt und man versucht sich vorzustellen, ob er gut altern wird; Wenn alle Burgunder Winzer zwei Rebsorten verwenden – Pinot und Chardonnay – um Weine zu machen, die alle verschieden sind, läuft es bei uns genau gleich: Wenn ein anderer Regisseur dieselben Schauspieler nimmt wie ich, so gibt es auch nicht denselben Film...

Ich finde, dass es zwischen beiden Welten viele Ähnlichkeiten gibt und ich denke, dass Winzer wie Jean-Marc Roulot einen Beruf ausüben, der sehr nahe an meinem ist.

Glauben Sie, dass sich Cineasten mit dem Alter verbessern? Haben Sie den Eindruck, dass dies auf Sie zutrifft?

Wie Sie wissen... nicht alle. Da ist es ebenfalls wie beim Wein (lacht). Es gibt solche die gut altern und andere nicht.

Es gibt tatsächlich Regisseure, die sehr gut reifen. Ich denke an Ken Loach mit I, DANIEL BLAKE. Cineasten wie John Huston, Kurosawa oder Hitchcock haben sich mit der Zeit verbessert. Aber es gibt auch Regisseure, die schlecht altern.

Was mich selbst angeht, habe ich Hoffnung... Ich kann nicht wissen, ob ich in 10 Jahren besser sein werde als heute. Ich habe häufig gesagt, dass derjenige Film, den ich am besten gelungen finde, LE PÉRIL JEUNE ist. Das war an meinen Anfängen...aber es ist merkwürdig, weil ich auch den Eindruck

habe, „mich zu verbessern“. Ich spüre, dass ich trotzdem heute ein besserer Regisseur bin als damals. Aber das will nicht heissen, dass ich bessere Filme mache. Das gehört für mich zu den grossen Mysterien des Kinos.

Man arbeitet wie ein Verrückter, um es in den Griff zu bekommen und das Knowhow zu haben, aber im Grunde hilft es nichts, um einen guten Film zu machen...

Ich bin immer beunruhigt festzustellen, dass ein gelungener Film es wirklich ist, wegen oder trotz seiner eigenen Leistung. Es übersteigt die Erfahrung und die Beherrschung. Dessen bewusst zu sein gibt mir eine gewisse Spontaneität. Ich weiss, dass man Filme machen soll, bei denen das innere Bedürfnis und die Intuition privilegiert sind. Jedes Mal weiss ich, dass mich die Intuition zu einem Projekt antreibt, welches mich dann ein oder zwei Jahre in Anspruch nimmt. Jedes Mal weiss ich nicht genau, wann ich damit beginnen soll. Ich merke nur, dass es wichtig ist, dieses Gefühl des Flatterns zu verspüren. Wenn man zu selbstsicher ist, befindet man sich nicht unbedingt auf dem besten Weg...

Es ist erst sehr viel später, dass man herausfindet, ob man einen guten Film gemacht hat oder nicht. Vorher kann man es nicht wissen. Um das Beispiel des Weins zu nehmen: Um gut zu altern, soll man nicht genauso verfahren wie im Vorjahr. Man muss das Gegenwärtige mit Wohlwollen aufnehmen und den Neuheiten oder den Unwettern Rechnung tragen. Man soll ständig auf der Suche sein nach einer Intensität, von der man nicht genau weiss, ob sie kommen wird oder sich versteckt.

Man kann zum Beispiel Dinge in der Eile machen, um die Intensität zu behalten und muss trotzdem geduldig sein. Man muss im Grund Erforscher und Hüter einer Intensität sein.

Nach einem guten Film, ein guter Wein ? Welcher ?

(lacht) Im Burgund haben wir aussergewöhnliche Weine getrunken, die man in Paris nicht findet, entweder weil sie zu teuer sind oder einfach nicht erhältlich sind. Beim Drehen dieses Films habe ich den Weisswein aus dem Burgund entdeckt, den Meursault im Speziellen. Viele Mitglieder des Teams sagten, als sie ankamen, dass sie Weisswein weniger schätzten als Roten. Ich glaube, dass sie alle mit einer Präferenz für den Weissen wieder abgereist sind. Dort, wo wir filmten, zwischen Puligny-Montrachet, Chassagne-Montrachet und Meursault, sagten sie, dass es die besten Weissweine der Welt sind und ich denke, dass sie Recht haben.

Es ist aussergewöhnlich! Der Wein ist ein wirklich menschliches Produkt. Am Anfang, als wir mit Santiago das Drehbuch schrieben, ahnten wir, dass es über die denkwürdige Verbindung zwischen Mensch und Natur etwas zu erzählen gab. Diese Verbindung gibt es seit Tausenden von Jahren und es ist nicht nur eine Geschichte von Traubensaft...

Um Wein herzustellen, muss man Bewahrer einer Zivilisation sein, sehr unterschiedliche Kenntnisse in Geologie, Agronomie, Chemie haben sowie ein sehr präzises Knowhow. Und das alles im Dienste der Trunkenheit?

Um einen solchen Film zu drehen, braucht es Kenntnisse in verschiedenen Bereichen...

Ich mag eine Szene im Film besonders: Beim Tod des Vaters öffnen die drei Kinder eine Flasche des Vaters und eine Flasche des Grossvaters.

Beim Trinken von ein paar Tropfen haben sie eine ziemlich genaue Idee davon, wie der Eine und wie der Andere war. In diesen Gläsern war die Zeit, die Anstrengung, das Denken und das Leben enthalten... Wenn man Wein macht, füllt man im Grunde Menschliches in eine Flasche.

CAST

Pio Marmaï	Jean
Ana Girardot	Juliette
François Civil	Jérémy
Jean-Marc Roulot	Marcel
Maria Valverde	Alicia
Yamée Couture	Océane
Karidja Touré	Lina
Florence Pernel	Chantal
Jean-Marie Winling	Anselme
Èric Caravaca	Der Vater

CREW

Regie	Cédric Klapisch
Drehbuch und Dialoge	Cédric Klapisch et Santiago Amigorena
Mitarbeit von	Jean-Marc Roulot
Produzent	Bruno Levy
Regieassistent	Antoine Garceau
Produktionsleitung	Sylvie Peyre
Kamera	Alexis Kavyrchine
Kostüme	Anne Schotte
Szenenbild	Marie Cheminal
Schnitt (Bild)	Anne-Sophie Bion
Ton	Cyril Moisson
Schnitt (Ton)	Nicolas Moreau
Tonmischung	Cyril Holtz & Damien Lazzarini
Postproduktion	Isabelle Morax
Weltvertrieb	Studio Canal
Verleih Schweiz	Frenetic Films