

FESTIVAL
DES CINÉMAS
traversées
D'EUROPE...
ET D'AILLEURS

Ciné club
JACQUES BECKER
Pontarlier

PONTARLIER
THÉÂTRE BERNARD BLIER

31 OCT ► 6 NOV 2016

Cinéma d'Espagne



Sommaire

JOSÉ LUIS ALCÁINE 4

EL SUR.....	6
JAMÓN, JAMÓN	10
BELLE ÉPOQUE.....	14
VOLVER.....	18
LAS 13 ROSAS	22
LA PIEL QUE HABITO	26

ACHERO MAÑAS 31

EL BOLA	32
NOVIEMBRE	36
TODO LO QUE TÚ QUIERAS.....	40

CURRO SÁNCHEZ 45

PACO DE LUCÍA, LÉGENDE DU FLAMENCO	46
CAROL.....	50

COUP DE PROJECTEUR SUR LE CINÉMA BASQUE	54
AMA LUR	56

TELMO ESNAL 55

LOREAK.....	58
AMAMA.....	62
KALEBEGIAK.....	66

PANORAMA 71

VIRIDIANA	72
L'ESPRIT DE LA RUCHE.....	76
O APÓSTOLO	80
FRONTERAS	84
EL RAYO.....	88
LA BELLE JEUNESSE	92
LA ISLA MÍNIMA	96
L'ACADÉMIE DES MUSES	100

BIOGRAPHIES DES RÉALISATEURS ...	104
----------------------------------	-----

Édito

CINÉMAS D'ESPAGNE... AU CŒUR DE NOS TRAVERSÉES 2016

Le cinéma espagnol est riche mais relativement méconnu en notre région qui a pourtant dans son histoire quelques liens spécifiques avec cet ancien empire de la péninsule ibérique, mais c'était bien avant les Frères Lumière...

On connaît relativement bien Luis Buñuel, Víctor Erice et le phénomène Pedro Almodóvar, et nous ne manquons pas de les inscrire dans notre programmation. Mais il nous a semblé intéressant de vous faire découvrir, et rencontrer pour certains, quelques réalisateurs andalous, basques et catalans : Bigas Luna, Jaime Rosales, Néstor Basterretxea & Fernando Larruquert, Mikel Rueda, Fran Araújo & Ernesto de Nova, Fernando Cortizo, Fernando Trueba, José Luis Guerín, Alberto Rodríguez, et Asier Altuna, sont présents par leurs films à cette approche des cinémas d'Espagne, pour nous dire qu'il existe bien un cinéma, voire DES cinémas d'Espagne.

Par ailleurs, nous ne voulions pas déroger à cette belle habitude de vous faire rencontrer des membres actifs de cette grande famille du 7^e Art. La présence des réalisateurs Achero Mañas, Curro Sánchez, Telmo Esnal et du directeur de la photo José Luis Alcaine (qui a travaillé avec Almodóvar, Trueba, Bigas Luna, Erice, Saura, Aranda... entre autres), est un symbole de ce cinéma vivant d'outre-Pyrénées.

Les films que nous vous proposons, ne prétendent pas poser explicitement les problèmes politiques et sociaux du pays, mais ils sont aussi révélateurs de cet environnement propre à ce territoire marqué par le franquisme et l'après-franquisme. Un cinéma expression de la défiance envers les idéologies et la perte de confiance à l'égard des acteurs politiques ou sociaux qui en sont les vecteurs ? Almodóvar lui-même ne déclare-t-il pas *"si mes films ont un thème commun, c'est celui de la lutte pour l'absolue liberté individuelle portée à l'extrême, et cela peut être considéré comme une position politique"*. Cependant un nouveau vent souffle sur le cinéma ibérique, et nous souhaitons vous faire rencontrer ces réalisateurs qui donnent corps aux sentiments d'injustice et de révolte, dans des œuvres qui doivent être présentées à un public, vous !

Et pour finir, TRAVERSÉES de Pontarlier ? Un nouveau patronyme, pour quoi faire ?

C'est le désir affiché de nous nourrir des Rencontres qui ont marqué la ville depuis plus de 55 années et qui enracinent notre action de culture, en vous invitant à passer la frontière, à rencontrer l'autre, différent, nous enrichissant mutuellement par la confrontation à l'œuvre d'art, le 7^e pour nous...

Passer sur l'autre rive, c'est accepter de prendre la barque de la fraternité et par le support des images, découvrir l'universalité de nos préoccupations, de nos rêves et désirs d'unité, au cœur même de nos diversités. Tel est bien l'enjeu de ces TRAVERSÉES.

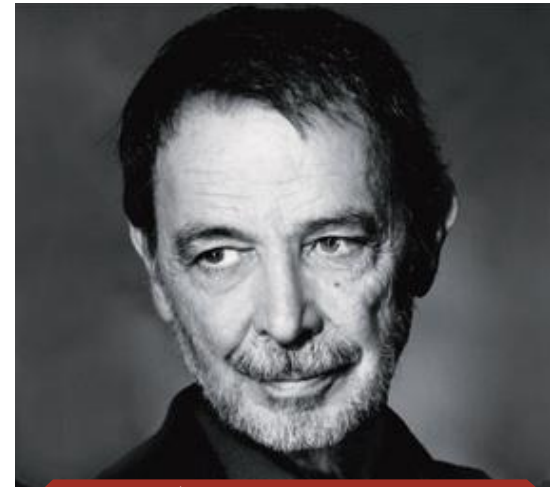
Les invités

ÉDITION 2016

FESTIVAL
DES CINÉMAS

traversées

D'EUROPE...
ET D'AILLEURS



JOSÉ LUIS ALCÁIN

DIRECTEUR DE LA
PHOTOGRAPHIE

P. 4

FILMS PROJETÉS : EL SUR / JAMÓN JAMÓN /
BELLE ÉPOQUE / VOLVER / LAS 13 ROSAS /
LA PIEL QUE HABITO



ACHERO MAÑAS

RÉALISATEUR
& SCÉNARISTE

P. 31

FILMS PROJETÉS : EL BOLA / NOVIEMBRE /
TODO LO QUE TÚ QUIERAS



CURRO SÁNCHEZ

RÉALISATEUR
& SCÉNARISTE

P. 45

FILMS PROJETÉS : PACO DE LUCÍA, LÉGENDE
DU FLAMENCO et CAROL, " Carte Blanche à
Curro Sánchez "

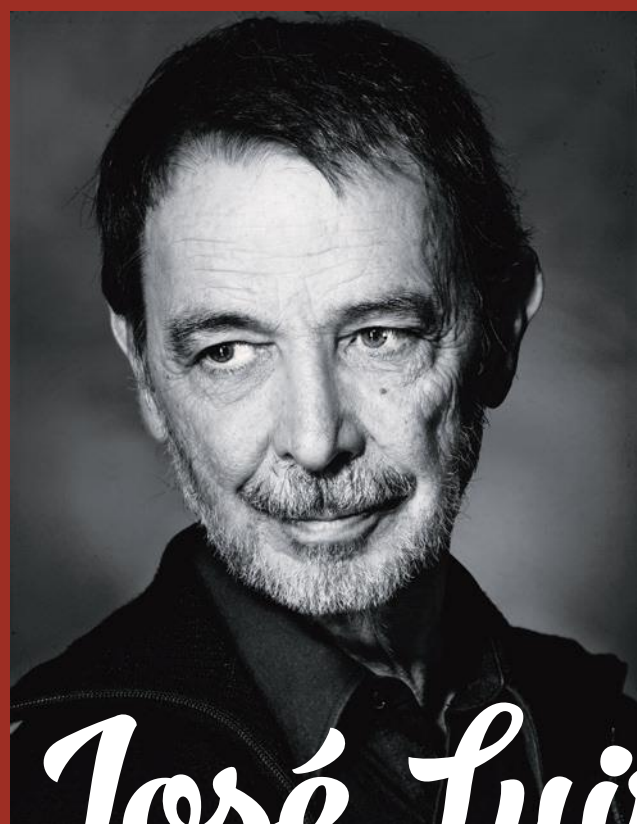


TELMO ESNAL

RÉALISATEUR
& SCÉNARISTE

P. 55

FILMS PROJETÉS : LOREAK / AMAMA /
KALEBEGIAK



José Luis Alcaine

Directeur de la photographie né en 1938 à Tanger, il est le fils de l'un des fondateurs du ciné-club local, où il cultive depuis l'enfance sa passion pour les images. Arrivé en Espagne en 1962, il entame des études de cinéma dont il sort diplômé en 1966. José Luis Alcaine a collaboré avec les plus grands, de Carlos Saura à Pedro Almodóvar - dont il est l'un des collaborateurs réguliers -, en passant par Víctor Erice, Fernando Trueba, Bigas Luna, Brian de Palma... Il est lauréat de cinq Goya (équivalent des César) de la Meilleure Photographie, du prix de Directeur de la photo européen de l'année 2006, du Prix Vulcain de l'Artiste Technicien en 2011 à Cannes pour *LA PIEL QUE HABITO* de Pedro Almodóvar et de la Médaille d'or de l'Académie des arts et des sciences cinématographiques d'Espagne la même année.



CONFÉRENCE DE JOSÉ LUIS ALCAINE, LE DIMANCHE 6 NOVEMBRE

Le Guernica de Picasso inspiré par le cinéma?

José Luis Alcaine a une théorie - qu'il a exposée dans les deux grandes cinémathèques espagnoles, mais également à la Tate Gallery de Londres et à l'Université d'Aix-en-Provence - selon laquelle Picasso se serait inspiré du film de Franck Borzage, *L'ADIEU AUX ARMES*, pour sa célèbre toile. Il nous fera l'honneur de nous en parler à Pontarlier avec des extraits du film de Borzage à l'appui.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

LA REINA DE ESPAÑA
(Fernando Trueba, 2016)

ALTAMIRA
(Hugh Hudson, 2016)

LES AMANTS PASSAGERS
(Pedro Almodóvar, 2013)

LA BANDA PICASSO
(Fernando Colomo, 2012)

PASSION
(Brian de Palma, 2012)

LA PIEL QUE HABITO
(Pedro Almodóvar, 2011)

LAS 13 ROSAS
(Emilio Martínez Lázaro, 2007)

TERESA, EL CUERPO DE CRISTO
(Ray Loriga, 2007)

VIDA Y COLOR
(Santiago Tabernero, 2005)

VOLVER
(Pedro Almodóvar, 2005)

AL SUR DE GRANADA
(Fernando Colomo, 2003)

LA MAUVAISE ÉDUCATION
(Pedro Almodóvar, 2003)

DANCER UPSTAIRS
(John Malkovich, 2001)

SON DE MAR
(Bigas Luna, 2001)

CELOS
(Vicente Aranda, 1999)

L'AMANTE PERDUTO
(Roberto Faenza, 1999)

PREMIÈRE SORTIE
(Hugh Wilson, 1999)

LIBERTARIAS
(Vicente Aranda, 1995)

LA LUNE ET LE TÉTON
(Bigas Luna, 1994)

BELLE ÉPOQUE
(Fernando Trueba, 1993)

MACHO
(Bigas Luna, 1993)

JAMÓN, JAMÓN
(Bigas Luna, 1992)

AMANTES
(Vicente Aranda, 1991)

¡AY, CARMELA!
(Carlos Saura, 1990)

ATTACHE-MOI!
(Pedro Almodóvar, 1990)

LE RÊVE DU SINGE FOU
(Fernando Trueba, 1990)

FEMMES AU BORD DE LA CRISE DE NERFS
(Pedro Almodóvar, 1989)

DEMAIN, JE SERAI LIBRE
(Vicente Aranda, 1988)

L'AUTRE MOITIÉ DU CIEL
(Manuel Gutiérrez Aragón, 1986)

TASIO
(Montxo Armendáriz, 1984)

EL CASO ALMERÍA
(Pedro Costa, 1984)

EL SUR
(Víctor Erice, 1982)

DÉMONS DANS LE JARDIN
(Manuel Gutiérrez Aragón, 1982)

LA FILLE
(Alberto Lattuada, 1978)

CAMBIO DE SEXO
(Vicente Aranda, 1977)

EL PUENTE
(Juan Antonio Bardem, 1976)

OBSESSION
(Francisco Lara Polop, 1975)

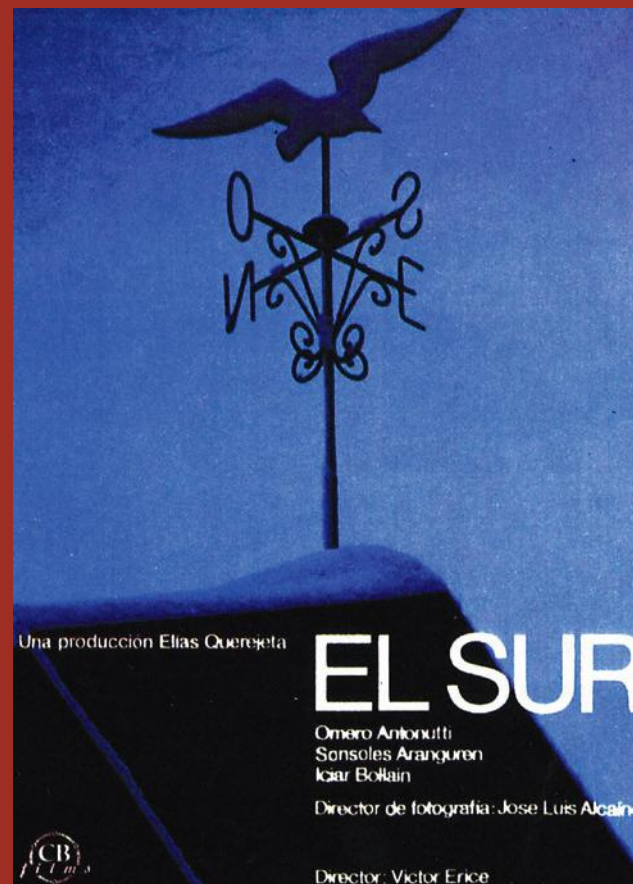


El sur (le sud)

VÍCTOR ERICE

ESPAGNE / 1982 / 90'

Années 1950, dans le nord de l'Espagne. La villa "La Mouette" est habitée par Agustín, médecin et sourcier, sa femme Julia, une maîtresse d'école qui a perdu son poste après la guerre civile, et leur fille Estrella. Cette dernière est fascinée par la figure de son père, qu'elle voit comme un homme mystérieux, doté d'un certain pouvoir magique. Au fur et à mesure qu'elle grandit, elle commence à suspecter l'existence, dans la vie de son père, d'une autre femme qui vivait quelque part dans LE SUD. Dès lors, elle tentera de percer le mystère de cet amour qu'il continue à éprouver.



SCÉNARIO : Víctor Erice, d'après le roman éponyme d'Adaláida García Morales

IMAGES : José Luis Alcázar

MONTAGE : Pablo del Amo

SON : Bernardo Menz

DÉCORS : Antonio Bellón

INTERPRÈTES :

Omero Antonutti (Agustín), **Sonsoles Aranguren** (Estrella à 8 ans), **Iciar Bollain** (Estrella à 15 ans), **Lola Cardona** (Julia), **Rafaela Aparicio** (Milagros), **María Caro** (Casilda), **Germaine Montero** (M^{me} Rosario), **Aurore Clément** (Laura)

PRIX DU MEILLEUR FILM
AUX FESTIVALS DE SÃO PAULO, MIAMI, CHICAGO
EN SÉLECTION AU
FESTIVAL DE CANNES 1983





ENTRETIEN AVEC VÍCTOR ERICE

En tant que réalisateur vous avez traversé presque dix ans de silence. Pendant ce temps vous êtes resté le réalisateur de L'ESPRIT DE LA RUCHE...

Je crois que le premier film d'un réalisateur est en quelque sorte sa carte de visite dans l'industrie, et les professionnels ont tendance à vous classer d'après ça. Dans cet hypermarché inévitable de la culture on est tout de suite étiqueté, et je ne sais pas dans quels termes l'étiquette a été rédigée. J'ai l'impression d'avoir été vu comme un réalisateur très spécialisé dans certains sujets, d'avoir été identifié comme un réalisateur de films avec des fillettes ou des garçonnets. Je crois que cela est un phénomène très spécifique du cinéma espagnol d'aujourd'hui et qui ne se produisait pas autant autrefois, où la condition de professionnel signifiait qu'on était capable de réaliser un large éventail de sujets. Je dirais que pendant des années, je me suis forcé à apprendre ce qui est fondamental dans mon métier et que je me trouve personnellement capable de faire face à n'importe quel type d'histoire. Mais comme je disais, sur cette carte je crois qu'il y a des mots comme Auteur, avec des majuscules, comme Art, etc. toutes ces catégories auxquelles je suis franchement réfractaire, qui m'inquiètent beaucoup et qui introduisent inévitablement une certaine ambiguïté dans tous les projets que j'entreprends. Ambiguïté dans le sens où, d'une part, c'est peut-être ce qui me permet de réaliser un film, et d'autre part je dirais que ce qui fait que n'importe quel projet que j'entreprends, étant donné cette singularité qui m'est imposée, porte la marque d'œuvre à caractère artistique.

Esthétiquement parlant, quel a été le point de départ du SUD ?

J'ai toujours gardé présent à l'esprit qu'il s'agissait d'un film qui allait être distribué à travers les grands moyens de diffusion, ce qu'on appelle (ici en Espagne) un film pour être projeté dans les salles de La Gran Vía. Et moi je l'accepte, avec toutes les conséquences que cela comporte ; je crois que d'une certaine manière l'esthétique d'un film commence à s'élaborer ou à être conditionnée par les circonstances qui le précèdent, du point de vue de la production, la distribution, etc. Cela est un fait qui, je crois, existe et que moi j'ai accepté. C'est-à-dire que d'une certaine manière, je me sentais forcé de jouer avec un type d'expression déterminé, en moi-même il y avait une volonté décidée de manier les ressorts dramatiques et les clés qui pouvaient

donner un accès plus large au film. Ai-je réussi ou pas ? Enfin, étant donné que le film n'est pas terminé... Je savais que certains éléments, très caractéristiques du cinéma moderne, comme une réflexion critique sur la fiction, qui est proposée dans le film, cet élément-là ne serait pas au premier plan parce que, peut-être, il y est sous d'autres formes. Réflexion à laquelle je me montre très sensible dans la mesure où dans le cinéma moderne – dans sa forme la plus proprement moderne –, il y a des caractéristiques, une espèce de crise de la notion de représentation, l'introduction d'une perspective critique sur son propre tournage. Je crois que ce sont des traits caractéristiques de la modernité. Et qui sont dans la rue, pas seulement dans la tête des cinéastes. Mais comme en plus le film se situe dans les années 50, je voyais que j'avais un point d'appui pour essayer de raconter les choses à partir de cette perspective vitale qui existait toujours par rapport au cinéma des années cinquante, parce que nous étions alors, si l'on veut, dans les derniers moments d'une certaine forme de classicisme, John Ford tournait – avec ça je dis tout – et sortait un film par an pratiquement.

Depuis quand, pendant combien de temps avez-vous préparé LE SUD ?

L'argument du **SUD** vient d'un récit de Adelaída García Morales. Je l'ai présenté, parmi d'autres, à Elías Querejeta et en fin de compte ce fut celui retenu.

Vous avez présenté le récit ou une adaptation ?

Une synthèse du récit.

Mais il s'agit d'un récit écrit...

Oui. J'ai pris les lignes fondamentales de l'argument. En juillet 1981 j'ai commencé à travailler sur le scénario. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, je me suis aperçu seulement alors que j'abordais une histoire qui se déroulait pendant l'enfance, du moins dans sa première partie. J'en ai tout de suite conclu que le souvenir de **L'ESPRIT DE LA RUCHE** reviendrait inévitablement à plusieurs égards, ce qui a effectivement été le cas. De toute façon, j'espère ne pas devenir un metteur en scène spécialisé dans les sujets concernant le monde de l'enfance...

J'aimerais que vous nous expliquiez ce qui manque dans LE SUD et pourquoi.

Comme je l'ai dit ailleurs, pour moi **LE SUD** est une œuvre inachevée ; la partie du récit qui avait pour cadre l'Andalousie, justement celle évoquée par le titre, y manque.

Pourquoi donc le film est-il distribué ainsi ?

Le tournage a été interrompu à un certain moment et n'a pas été repris pour des raisons économiques et à cause de la longueur du film... Je comprends certains de ces motifs, mais je ne peux guère être solidaire de toutes leurs conséquences. [...] Je comprends que du point de vue de la production **LE SUD** apparaisse comme un produit fini. Cependant, pour moi, en tant que scénariste et réalisateur, il s'agit substantiellement d'un récit cinématographique inachevé. Un récit contenant une série d'éléments d'ordre thématique et formel qui s'accomplissaient justement... au Sud.

POSITIF N°278

Dix ans après nous avoir éblouis avec **L'ESPRIT DE LA RUCHE**, Víctor Erice élaborait le scénario de **LE SUD** qui devait aboutir à un film d'une durée de deux heures et demie. Pour diverses raisons, le tournage fut interrompu quatre semaines avant la fin. Très rapidement, le fait que le projet ait été tronqué perdit de son importance. **LE SUD**, symphonie inachevée, est un chef-d'œuvre de sensations, d'émotions, de moments de tristesse et de joie. Sa beauté est indéfinissable, parce que l'histoire et la mise en images magistrale nous amènent au bord de l'ineffable, au-delà des mots. C'est le beau combat de la lumière pour illuminer à contre-courant des fragments de vie. Lorsque les lumières se rallumèrent après la projection du film au Festival de Cannes, Gilles Jacob raconta que les spectateurs restèrent silencieux pendant plusieurs minutes, prolongeant ainsi l'émotion artistique qui leur serrait la gorge.

EL PAÍS

LE SUD ne manque guère de points communs avec cet exceptionnel **ESPRIT DE LA RUCHE** qui avait attiré l'attention sur Víctor Erice, il y a dix ans. L'enfance y est à la fois objet et sujet, point de vue ou voix du récit. Le cinéma y occupe aussi une place d'écran mythique et de révélateur de la vie, occultée par la quotidienneté. La guerre civile espagnole reste une discrète toile de fond. La superbe plasticité des images se double encore d'une densité dramaturgique toute personnelle, cristallisée autour de chaque séquence, imprégnée par l'écoulement du temps. Bref, l'attente du second long métrage d'Erice n'aura point été déçue, car nous y retrouvons son univers et sa manière. Pourtant, nous n'avons vu qu'une partie du projet initial, puisque le producteur Elías Querejeta a interrompu le tournage alors qu'une moitié du scénario assez considérable restait à mettre en scène. Erice a accepté d'en assumer le montage, tout en laissant en suspens la

suite, à laquelle il ne renonce pas. Tout le film pointe d'ailleurs vers ce prolongement, car il constitue peu à peu, comme lieu mythique, ce Sud vers lequel conduisent les interrogations de la jeune protagoniste à propos du passé de son père, disparu dès le début du récit. Curieux paradoxe que ce Sud lumineux et entouré de toutes les chaudes fantaisies espagnoles, apparaisse comme espace nocturne, condensation du refoulement, enjeu du mystère, par rapport au Nord brumeux où vivent les personnages. Mais ce n'est pas le seul paradoxe de ce beau film, où initiation et connaissance, conscience et affectivité s'enchevêtrent durant l'accès à l'âge adulte.

POSITIF

Ce qui fait de ce film une œuvre importante, c'est la manière de raconter du réalisateur. Erice est un cinéaste impressionniste, dont la préoccupation est de susciter des émotions sensorielles chez le spectateur. Il transmet l'intensité de cette émotion par sa façon d'utiliser la lumière, de lents fondus-enchaînés, une bande son très soignée faite de silences, de demi-mots ou de bruits en off. L'augmentation, la diminution ou le changement de lumière dans un même plan, ainsi que la manière de relier les plans entre eux, produisent un effet magique. Le rythme, majestueux et solennel, favorise l'envol de notre imagination et fait que le spectateur s'imprègne de ce quelque chose d'indicible que les images permettent de deviner. Il ne s'agit pas d'un récit initiatique mais surtout d'un voyage personnel vers un Sud qui est moins un Sud géographique qu'un Sud mental.

ANGEL A. PÉREZ GÓMEZ (RESEÑA)

Erice s'impose ici comme un maître dans l'art de l'évocation poétique, prolongeant la bouleversante retranscription du monde de l'enfance qui

faisait déjà de **L'ESPRIT DE LA RUCHE** une pièce maîtresse. Esthétiquement, le film est sublime, baigné d'une douce lumière qui semble mener un combat permanent contre l'obscurité. Le film est ainsi ponctué de plusieurs plans magnifiques (dont le tout premier) dans lesquels la lumière, par l'ouverture d'une fenêtre sur le bord du cadre, envahit progressivement l'espace de la pièce, avant de relâcher la place, tout aussi lentement, aux ténèbres. Cette composition, jamais gratuite, de l'image, est représentative du processus de révélation du film : la progressive compréhension du drame intime de ce père meurtri. Il faudrait également souligner l'opposition poétique que le cinéaste fait du Nord et du Sud de l'Espagne en jouant des contrastes climatiques (froid/chaud), psychologiques (tempéraments taciturnes/excentriques) et métaphysiques (mort/vie). En résumé, la beauté profonde de cette œuvre, alliée à la poésie visuelle richement suggestive du cinéaste, aurait dû faire de ce film un chef-d'œuvre, à l'instar des deux autres longs métrages du cinéaste. Malheureusement, les producteurs du film en ont décidé autrement, interrompant les financements et empêchant Erice de tourner la dernière partie de son film, celle du voyage dans le Sud de la jeune fille. **LE SUD** constitue donc les deux tiers seulement de ce qu'il aurait dû être...

ART ET POÉSIS

LE SUD, SYMPHONIE INACHEVÉE, EST UN CHEF-D'ŒUVRE DE SENSATIONS, D'ÉMOTIONS, DE MOMENTS DE TRISTESSE ET DE JOIE.

El País





Jamón, jamón

BIGAS LUNA

ESPAGNE / 1992 / 96'

Le "jamón" (ou jambon) est l'emblème de l'Espagne et lorsqu'une femme est sensuelle et appétissante on dit d'elle, qu'elle est "jamona". Silvia, fille "jamona", attend un enfant de José Luis, fils du propriétaire d'une grande entreprise de sous-vêtements masculins, où elle travaille. La mère de José Luis, Conchita, ne supporte pas la liaison de son fils, car Carmen, mère de Silvia a un bordel sur la nationale. Elle paye Raúl, magasinier dans une usine de jambons, pour qu'il séduise Silvia.

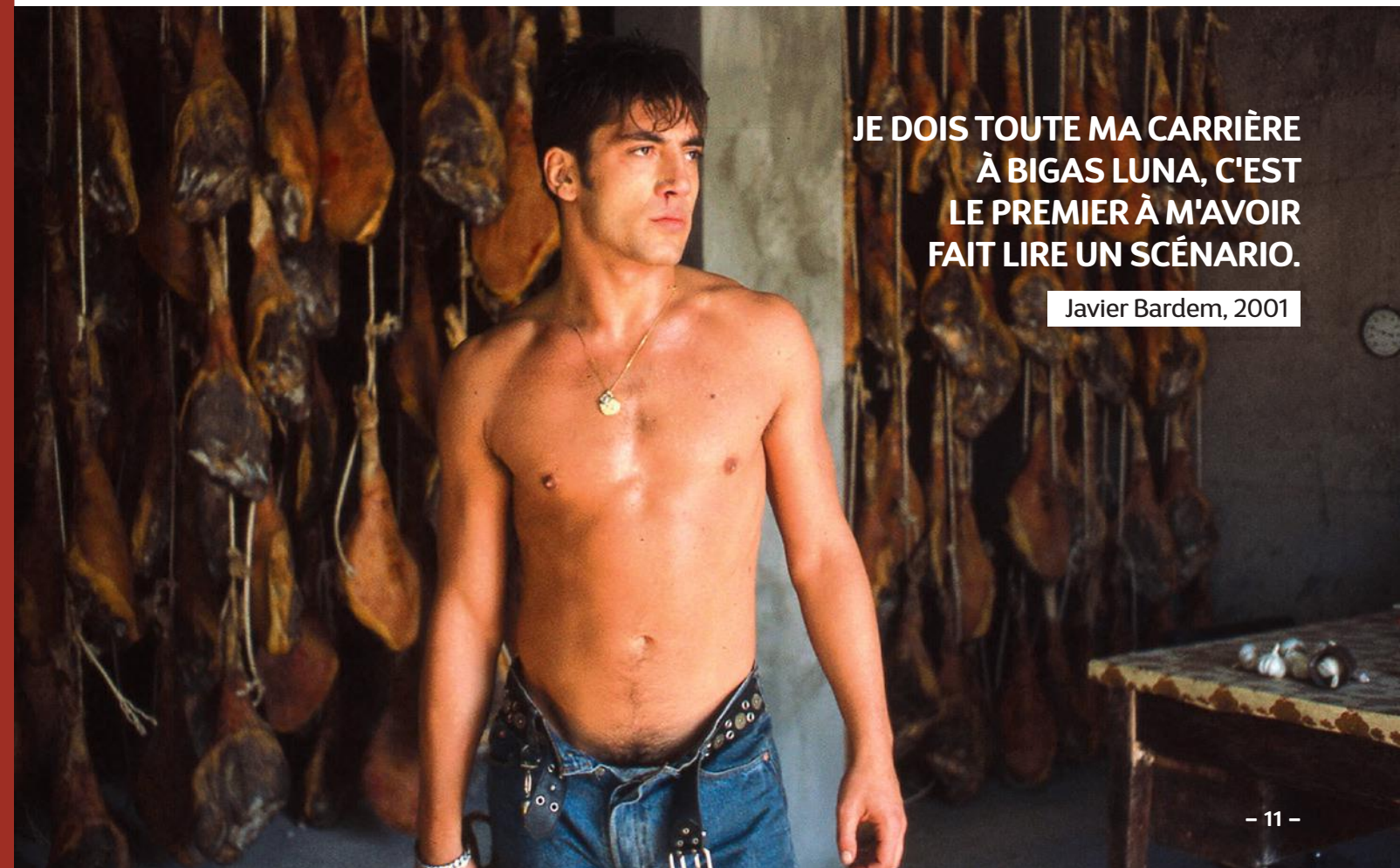


SCÉNARIO : Cuca Canals, Bigas Luna
IMAGES : José Luis Alcaine
MONTAGE : Teresa Font
MUSIQUE : Nicola Piovani
SON : Miguel Rejas
DÉCORS : Tulie Esteban, Chu Uroz, Noemi Campano

INTERPRÈTES :

Penélope Cruz (Silvia),
Anna Galiena (Carmen),
Javier Bardem (Raúl),
Stefania Sandrelli (Conchita),
Juan Diego (Manuel),
Jordi Molla (José Luis)

LION D'ARGENT
FESTIVAL DE VENISE 1992



**JE DOIS TOUTE MA CARRIÈRE
 À BIGAS LUNA, C'EST
 LE PREMIER À M'AVOIR
 FAIT LIRE UN SCÉNARIO.**

Javier Bardem, 2001



JAMÓN, JAMÓN

“ L'origine de tout se trouve dans ma décision de faire un portrait du pays à travers la nourriture et le sexe. Étant donné que ce qu'il y a de meilleur dans la cuisine nationale, au moins de mon point de vue, c'est le jambon, j'ai pensé que ce serait un bon titre.

Bigas Luna – tiré de l'ouvrage *Le cinéma de Bigas Luna* de Nancy Berthier.

À la croisée de Luis Buñuel et de Pedro Almodóvar, Bigas Luna réussit, avec **JAMBON, JAMBON (JAMÓN, JAMÓN)**, à concilier une farce des plus picaresques avec une critique sociale teintée de surréalisme. S'appuyant sur des acteurs débordants de vie et de sensualité – une affriolante Penélope Cruz, dont c'est le premier film, tient la dragée haute à un Javier Bardem exultant de virilité et à une Stefania Sandrelli vénéneuse échappée des comédies italiennes – le réalisateur fait mijoter dans son truculent récit des ingrédients aussi épicés que le sexe, le désir, l'ambition et la jalousie pour donner naissance à un plat cinématographique unique en son genre dont tout un chacun peut se délecter sans mauvaise conscience.

FILMS SANS FRONTIÈRES

Il est trop facile de voir dans ce film un écho à l'œuvre d'Almodóvar. C'est ignorer l'univers de Bigas Luna, son goût marqué pour le sexe et la violence et aussi une thématique proprement espagnole réactivée par la Movida, même si le réalisateur est barcelonais. Là où Almodóvar joue constamment sur les deux registres, sérieux et parodique, Bigas Luna adopte davantage le ton dramatique, puis, le poussant jusqu'à ses extrêmes limites, débouche sur la comédie au cœur même du mélodrame. Six personnages équitablement traités se partagent le récit, trois du même âge que le réalisateur et trois représen-

tants de la jeunesse, de la mère-putain (Stefania Sandrelli) qui veut détourner son fils d'une jeune fille pauvre qu'il a mise enceinte et engage un apprenti torero travaillant dans une usine de jambons pour séduire la donzelle dont il tombe amoureux, au grand dam de sa commanditaire qui s'est prise de passion pour lui, à la putain-mère, tenancière d'un bordel en bord de route.

Bigas Luna mélange sexe et nourriture, seins et tortillas, et met en scène un combat mortel à coup de jambons géants. Provocateur, il conduit d'une main sûre un récit que ne désavouerait pas Ferreri et traite en passant quelques obsessions de l'hispanité, l'amour, la mort, la virilité (on baise sous d'immenses panneaux en bois représentant des taureaux). Dru et torride, d'une incontestable présence physique, **JAMÓN, JAMÓN** a le goût des omelettes aux oignons et aux pommes de terre dont raffole le protagoniste.

POSITIF, MICHEL CIMENT

JAMBON, JAMBON annonce des couleurs vives, des odeurs fortes de nourritures terrestres étrangement liées à la sexualité, des corps convoités, des désirs charnels à exaucer, autant d'instincts et d'envies primitifs propices à l'exaltation dionysiaque. L'érotisme est là, présent presque à chaque plan, animal, ne demandant qu'à se donner libre cours. Dans ce déchaînement des passions, les personnages, et plus particulièrement les femmes, excellent dans l'art de la manipulation, une façon comme

une autre d'assurer la survie. Chez les hommes, ce maniement est manifesté par l'éternel combat pour la préservation de la virilité (Raúl et son copain vont toréer nus, la nuit, candidement ivres de leur mâle énergie), et ne consiste qu'à passer à "l'acte". Les femmes sont plus calculatrices. Silvia se donne corps et espère aussi âme. Carmen, sa mère, se prête volontiers aux acharnements suggestifs des mâles de passage, mais repousse tout de même un mari ivre qui l'a jadis quittée, et sait très bien comment "protéger" sa fille. Et Conchita, la femme d'affaires, négocie les sentiments comme s'il s'agissait d'une transaction. Et pourtant, aussi fiers soient-ils de leur virilité, les hommes n'en sont pas moins manipulés par les objets de leur convoitise. Ils semblent menés par le bout du nez par leurs instincts pas toujours assouvis. Les lieux où se déroulent "les actions" suscitent l'imagination fébrile des protagonistes. Car c'est au bord d'une autoroute nationale poussiéreuse, non par hasard à l'ombre d'un grand taureau publicitaire affichant sa caractéristique sexuelle, que deux mères bien différentes l'une de l'autre, une jeune fille à ravir les cœurs, un fils qu'on croirait encore dans les jupes de sa mère, et un macho, jeune et beau, s'agitent pour la protection de leur petit territoire privé, qu'il s'agisse de valeurs matérielles ou de sentiments. Tout cela est filmé avec bonheur et mis en scène avec une élégance consommée malgré un propos cru où le sexe tient la place essentielle. La lumière naturelle du Monegros, une région espagnole accentuée par son aridité, côtoie la flam-

boyance des plans aux multiples tonalités chromatiques. Et dans la réalisation, Bigas Luna jongle avec les démesures du mélodrame avec un enthousiasme qui s'épanouit dans un enivrement de l'animalité, directement lié au désir charnel comme instinct biologique. Il exige de ses personnages un naturel que les comédiens rendent avec assurance. Ce sont des êtres de chair et de sang, bruts, passionnés, instinctifs, colorés, à l'image des gens de leur pays, représentants d'une culture populaire espagnole qui croit en l'acte sexuel comme une façon de transcender la mort.

La nature (un endroit désertique), les lieux (un bordel, une manufacture de slips pour hommes), les objets, très souvent en forme phallique (le taureau publicitaire, le pot de cactus) et les bêtes (un perroquet obscène, un taureau qui préserve sa puissance indomptée de la virilité de deux opposants humains) se confondent mutuellement dans une sorte de cérémonie païenne que le réalisateur célèbre avec tout l'humour corrosif et l'immense envie de vivre qui caractérise l'âme espagnole. Mais derrière ses apparences légères, volages et licencieuses, **JAMBON, JAMBON** se présente comme une vision métaphorique du mâle ibérique, dont les comportements démonstratifs face à la sexualité dissimulent assez mal les frustrations, et dont les femmes savent tirer profit. Mais vu sous un angle différent, il pourrait très bien s'agir de l'illustration d'une sexualité libérée, farouche, franche, saine et instinctive. Le Lion d'Argent que **JAMBON, JAMBON** a obtenu au Festival de Venise en 1992 est plus que mérité car, à l'instar des cinéastes tels que Pedro Almodóvar et Vicente Aranda, Bigas Luna affiche les couleurs du cinéma espagnol postfranquiste avec une exubérance bienvenue.

LA REVUE DU CINÉMA N°172

C'est du mélo que nous livre là Bigas Luna, du vrai mélo populaire avec ses outrances, ses coups du sort, ses multiples ramifications familiales, mais surtout du mélo passé à la moulinette espagnole, c'est-à-dire détourné de ses buts par une bonne dose d'humour corrosif et de saine et franche vision de la sexualité comme instinct primitif. L'érotisme est là, animal, affirmation d'un plaisir dionysiaque qui ne demande qu'à se donner libre cours: dans l'exaltation des corps, des odeurs, des désirs. Cinéaste exubérant, Bigas Luna nous livre avec **JAMBON, JAMBON** une vision du mâle espagnol dépourvue du romantisme machiste: aussi fiers soient-ils de leur virilité, les hommes de son film n'en sont pas moins toujours manipulés par les objets de leur convoitise, menés par le bout du nez par leurs instincts jamais assouvis. Mis en scène avec une grande élégance malgré la crudité d'un propos où le sexe tient une place essentielle, **JAMBON, JAMBON**, sous ses allures de détournement d'un genre très codé, aux limites du sordide, prend vite les couleurs du drame tant les êtres finissent toujours par révéler leurs faiblesses en cherchant à prouver leur force.

LA SAISON 1993

**BIGAS LUNA
MÉLANGE SEXE
ET NOURRITURE,
SEINS ET TORTILLAS,
ET MET EN SCÈNE
UN COMBAT MORTEL
À COUP DE
JAMBONS GÉANTS.**

Une paire de couilles! Pardon, mais c'est sans doute l'une des images les plus fortes de toute l'œuvre de Bigas Luna. Pas n'importe lesquelles, rien moins que celles du taureau Osborne qui finira d'ailleurs par les perdre sous les coups redoublés de José Luis dans **JAMBON, JAMBON**. Ce taureau est devenu avec le temps une icône de l'Espagne, peut-être la plus célèbre, celle en tout cas que n'importe quel touriste remarque le long des routes et autoroutes interminables et poussiéreuses. [...]

L'histoire du taureau Osborne remonte à 1956. Cette année-là, le groupe Osborne charge son agence de publicité Azor d'une étude pour un symbole représentatif du brandy Veterano. L'un des collaborateurs habituels de cette agence était Manuel Prieto qui réalisa le projet représentant la silhouette d'un taureau. C'est en novembre 1957 que les premières silhouettes, en bois, furent installées. [...]

Le taureau symbolise inévitablement l'Espagne, il en est l'expression la plus achevée, et Bigas Luna nous invite à lire l'émasculatation du taureau comme une perte d'identité hispanique.

LE CINÉMA DE BIGAS LUNA
(NANCY BERTHIER)



Belle époque

FERNANDO TRUEBA

ESPAGNE-PORTUGAL-FRANCE / 1993 / 110'

Espagne, printemps 1931. Le pays tout entier est en train de vaciller. Monarchie? République? L'avenir, incertain, semble lourd de nuages. Fernando, un jeune déserteur contaminé par la confusion ambiante, erre sans but dans la campagne. C'est ainsi qu'il fait la connaissance d'un vieux peintre sage et désabusé, Manolo, qui préfère se tenir à l'écart de la folie du monde. L'artiste offre au jeune homme aide et protection. Fernando décide de passer quelques jours auprès de lui. Il se prépare à partir, des rêves d'Amérique plein la tête, lorsque les quatre ravissantes filles de son ami arrivent de Madrid. Il n'en faut pas plus à Fernando pour différer son voyage. Incapable de choisir entre les quatre sirènes, il entreprend de les courtiser toutes...

UN DES FILMS LES PLUS DÉLICIEUSEMENT SENSUELS VUS DEPUIS BIEN LONGTEMPS. FERNANDO TRUEBA S'EST FAIT PLAISIR EN TOURNANT BELLE ÉPOQUE, CHRONIQUE ESPAGNOLE ET LIBERTINE.

Première



SCÉNARIO : José Luis García Sánchez, Fernando Trueba et Rafael Azcona d'après son histoire

IMAGES : José Luis Alcaine

MONTAGE : Carmen Frias

MUSIQUE : Antoine Duhamel

INTERPRÈTES :

Jorge Sanz (Fernando), Penélope Cruz (Luz), Miriam Díaz-Aroca (Clara), Gabino Diego (Juanito), Fernando Fernán Gomez (Manolo), Michel Galabru (Danglard), Ariadna Gil (Violeta), Agustín González (Don Luis), Chus Lampreave (Doña Asun), Mary Carmen Ramírez (Amalia), Maribel Verdú (Rocio)

10 GOYA DONT CELUI DU MEILLEUR RÉALISATEUR ET CELUI DU MEILLEUR FILM EN 1993 OSCAR 1994 DU MEILLEUR FILM ÉTRANGER



C'était le bon temps. La formule est reprise en chœur par des millions de spectateurs espagnols, qui font un triomphe au film de Fernando Trueba. Cette belle époque se situe en 1931, au lendemain d'une première tentative avortée d'instauration de la république. Un coup pour rien, en quelque sorte, dont tout le monde semble très bien se remettre. La politique, il est vrai, n'est pas vraiment prise au sérieux dans ce village loin de tout, où vient échouer Fernando, un jeune déserteur républicain. On mange, on boit et on joue aux cartes, toutes confessions et toutes idéologies confondues, on s'affronte plus par jeu et par habitude que par conviction. Fernando se lie d'amitié avec Manolo, un vieux peintre un peu excentrique, qu'il se résout à quitter le jour même où surviennent les quatre filles du bonhomme. À peine les a-t-il vues qu'il sait déjà qu'il ne partira pas. Clara, Violeta, Rocio et Luz ne se ressemblent guère mais elles sont séduisantes. Fernando les séduira l'une après l'autre. À la chronique du village, vivante et colorée, succède celle des événements amoureux. Soleil et lumière d'été, vérités souriantes et mensonges rieurs, bouderies espiègles et confidences murmurées, le tout nappé de nostalgie. [...]

LE MONDE, PASCAL MÉRIGEAU

Facéties de l'histoire, personnages ballottés entre hasards et nécessités, ironie de tous les instants sont ainsi au rendez-vous. On en redemande d'autant plus volontiers que certains portraits sont hauts en couleur, depuis le curé un peu libertaire jusqu'au fils de famille ayant bien du mal à quitter les jupes de sa mère. La voie semblait royale entre la critique sociale et le clin d'œil historique. Mais contrairement au très tonique **AY CARMELA!** de Carlos Saura (dont les préoccupations semblent similaires), le ton du film ne se durcit pas au fur et à mesure que le récit progresse. Au contraire: une fois le gué passé, les notations socio-politiques s'effacent au profit d'une sorte de marivaudage boulevardier qui ne manque pas de charme et de tonicité. [...]

LE MENSUEL DU CINÉMA



Nous sommes en 1931, au crépuscule de la monarchie et à l'aube de la république espagnole, chien et loup historique prétexte à une toile de fond palindromique et pittoresque pour une autre histoire de passage, celui de Fernando de l'état gracieux d'adolescence aux états amoureux initiatiques. Jeune déserteur, il trouve refuge chez un vieux peintre humaniste et original dans un décor champêtre idyllique bientôt épicé de quatre fleurs exquis et sensuelles, les quatre filles du peintre Manolo. Il y a la garçonne indépendante et dominatrice, la jeune veuve faussement réservée, l'hyperféminine voluptueuse et coquette, et la plus jeune romantique, sentimentale, mais non moins déterminée... La situation de Fernando, beau jeune homme objet du désir de quatre donzelles en appétit, m'a rappelé celle de Clint Eastwood dans **LES PROIES** de Don Siegel, prisonnier d'une maison de femmes qui se disputaient ses faveurs jusqu'à le tuer. Mais ici, bien sûr, rien de macabre, pervers ou malsain, c'est tout le contraire. Le jeu de Fernando et des quatre sœurs donne une comédie légère, harmonieuse, épanouie, un brin nostalgique, entre paradis des amours enfantines et découverte soyeuse de la vie au fil des premiers émois érotiques. Le film vise une sensualité à la Renoir (le modèle de Trueba est **UNE PARTIE DE CAMPAGNE**) piquée du tempérament des comédies américaines que véhi-

cule l'énergie drôle, sereine et hardie des personnages. **BELLE ÉPOQUE** réussit à être un film classique, rond, où on a l'impression que rien ne dépasse, rien ne vient troubler la maîtrise du sujet et de sa forme radieuse (comme on dit dans les cérémonies consacrées: belle lumière, bons dialogues, juste interprétation, etc.), et c'est très agréable.

LES CAHIERS DU CINÉMA

Les acteurs, les seconds rôles surtout, donnent à la jolie mécanique un tempo jubilatoire. Ainsi, dans le rôle du peintre à la fois vieux fou et vieux sage, Fernando Fernán Gómez, légende vivante du cinéma espagnol (près de cent cinquante films comme acteur, vingt comme réalisateur), est l'équivalent d'un Charles Vanel, bourru et sympa. Et Chus Lampreave, la belle-mère, est sèche comme Pauline Carton et autoritaire comme Alice Tissot! Le meilleur du film, ce sont les moments de folie douce. L'arrivée, après des années d'absence, de la femme du peintre. Sorte de Castafiore villageoise, elle enchante littéralement toute la maison. Aux côtés de la diva se tient un petit homme, partagé entre l'émerveillement et l'agacement. C'est Michel Galabru. Il n'a que quelques scènes. Mi-pudique, mi-cabotin, il est magnifique.

TÉLÉRAMA



BELLE ÉPOQUE est un joli film, ironique, bien sûr, souvent insolent et provocateur. Mais quel brio, tant dans le scénario que dans sa mise en images, pour faire sentir en filigrane la confusion de l'Espagne pré-républicaine, pour passer de la sensibilité à la gaillardise, de la bouffonnerie au drame, de la truculence à la nostalgie, sans que l'œuvre y perde en unité et cohérence.

LES FICHES DU CINÉMA

PERFORMANCE

Dans le film, Michel Galabru joue l'impresario de la mère des quatre filles, chanteuse d'opéra. Il devait jouer en français. La veille du tournage, on l'oblige à s'exprimer en espagnol. Il apprend ses dialogues en une nuit. Il ne comprend pas un traitre mot de son texte. Ça se voit et c'est très drôle.

PREMIÈRE

NOUS SOMMES EN 1931, AU CRÉPUSCULE DE LA MONARCHIE ET À L'AUBE DE LA RÉPUBLIQUE ESPAGNOLE.





Volver

PEDRO ALMODÓVAR

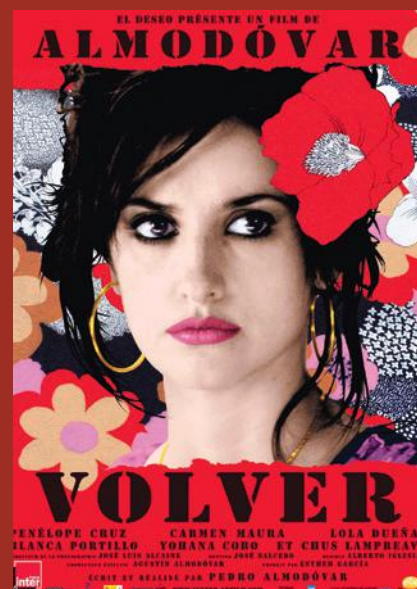
ESPAGNE / 2005 / 121'

Madrid et les quartiers effervescents de la classe ouvrière, où les immigrés des différentes provinces espagnoles partagent leurs rêves, leur vie et leur fortune avec une multitude d'ethnies étrangères.

Au sein de cette trame sociale, trois générations de femmes survivent au vent, au feu, et même à la mort, grâce à leur bonté, à leur audace et à une vitalité sans limites.

VOLVER EST UN FILM DE MAÎTRISE ET DE MATURITÉ COMPOSÉ DE L'ENSEMBLE DE L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE D'ALMODÓVAR, DE SA CULTURE LITTÉRAIRE ET PICTURALE QUI BALAIE LES CHAMPS DE L'HISTOIRE JUSQU'AUX FORMES LES PLUS HUMBLÉS.

L'Humanité



SCÉNARIO : Pedro Almodóvar
IMAGES : José Luis Alcaine
MONTAGE : José Salcedo
SON : Miguel Rejas et José Antonio Bermúdez
DÉCORS : Salvador Parra
COSTUMES : Bina Daigeler
MAQUILLAGE : Ana Lozano
MUSIQUE : Alberto Iglesias

INTERPRÈTES :

Penélope Cruz (Raimunda), **Carmen Maura** (Abuela Irene), **Lola Dueñas** (Sole), **Chus Lampreave** (Tia Paula), **Yohana Cobo** (Paula), **Blanca Portillo** (Agustina), **María Isabel Díaz** (Regina), **Yolanda Ramos** (la présentatrice TV), **Antonio De La Torre** (le mari de Raimunda)

PRIX DU SCÉNARIO ET PRIX D'INTERPRÉTATION FÉMININE

À L'ENSEMBLE DES COMÉDIENNES, FESTIVAL DE CANNES 2006

5 GOYA EN 2007 DONT MEILLEUR FILM, MEILLEUR RÉALISATEUR, MEILLEURE ACTRICE ET MEILLEURE MUSIQUE

EUROPEAN FILM AWARD 2006 DE LA MEILLEURE PHOTOGRAPHIE POUR JOSÉ LUIS ALCÁINE

EUROPEAN FILM AWARD 2006 DU MEILLEUR RÉALISATEUR, DE LA MEILLEURE ACTRICE ET MEILLEURE MUSIQUE





ENTRETIEN AVEC PEDRO ALMODÓVAR

On dit parfois qu'un cinéaste tourne son nouveau film contre le précédent. Est-ce que vous avez tourné VOLVER contre LA MAUVAISE ÉDUCATION ?

Je ne dirais pas cela, même si VOLVER est complètement différent de LA MAUVAISE ÉDUCATION, qui était lui-même complètement différent de PARLE AVEC ELLE. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas une cohérence dans la démarche. Dans LA MAUVAISE ÉDUCATION comme dans VOLVER, je reviens sur mon enfance. Le premier évoque une période de ma vie que j'avais délibérément occultée. Je ne voulais pas y penser, et encore moins en parler. Dans le second, le retour vers le passé se double d'un regard vers l'avenir, et donc vers la mort. J'y décris les gens de la région où je suis né et leur façon de cohabiter naturellement avec l'idée de la mort. En réalité, ce dont je parle, c'est de mon enfance, de la Mancha, où j'ai grandi, et de ces femmes qui m'entouraient alors. VOLVER est nourri de ces souvenirs.

L'origine du film est donc cette volonté de revenir à la Mancha ?

L'origine d'un film est toujours quelque chose de très mystérieux. En effet, le thème de VOLVER c'est le retour à mes origines. Mais, si l'on reprend la chronologie des faits, la première fois que j'ai eu l'idée de ce film, je me trouvais à Porto Rico. En lisant la presse locale, j'ai été intrigué par un fait divers. Il s'agissait d'un homme séparé de sa femme, qui ne pouvait plus vivre sans elle et qui désirait absolument lui parler. Pour parvenir à ses fins, il n'avait pas hésité à tuer sa belle-mère, se créant ainsi l'occasion de voir sa femme à l'enferment. En prenant des notes sur ce fait divers, j'avais relevé que, avant de perpétrer son crime, il avait confié les clés de son restaurant à une voisine sous prétexte qu'il partait à Barcelone régler des affaires privées. Dans le scénario, toute cette histoire a disparu sauf l'anecdote des clés du restaurant. De toute façon, ce qui compte dans ces premières idées, c'est que ce sont elles qui vous incitent à vous installer devant l'ordinateur pour commencer à écrire. À ce stade, on sait rarement ce que sera le propos. Avant de le découvrir, il faut se livrer à un travail d'investigation sur l'histoire qu'on veut raconter. Au fur et à mesure que progresse cette enquête, on écrit le film, et ce n'est qu'à la fin qu'on détient la clé de l'ensemble. Tout comme dans un roman policier, au cours de l'écriture du scénario, on se retrouve sur des fausses pistes. Dans le cas présent, j'avais imaginé raconter l'histoire de ce restaurant à la manière du ROMAN DE MILDRED PIERCE de Michael Curtiz, avec cette femme se retrouvant avec un res-

taurant et un cadavre qu'elle a caché, mais dont elle n'arrive pas à se débarrasser. Elle se met à préparer des repas avec l'aide de ses voisines, et ça marche ! Ensemble, elles commencent à chanter et à créer des spectacles, et ça devient un établissement à la mode où accourt le tout-Madrid. Je voulais relater comment, dans un quartier où la vie est précaire, on peut monter un restaurant à la mode. Pour moi, le film devait raconter ça. Jusqu'au jour où j'ai eu l'idée de faire intervenir un autre personnage : la mère du mari assassiné qui est devenue finalement sa mère à elle. Je me suis alors intéressé à ce personnage, et toute la partie comédie de voisinage a disparu. Ce n'est qu'à ce moment que j'ai découvert que je voulais décrire la relation entre une fille et sa mère, et le retour au village natal. Mais que de fausses pistes avant d'en arriver là ! Ça peut paraître fastidieux quand on le raconte, mais c'est passionnant à vivre. C'est excitant d'être celui qui trie et écarte ce qui ne convient pas. Je ne voudrais pas me poser en scénariste modèle, mais c'est ce qui manque aujourd'hui, me semble-t-il, à Hollywood. Qu'ils écrivent seuls ou en groupe, les scénaristes s'en tiennent trop souvent à une première idée qu'ils se contentent de développer avant de trouver une star pour l'interpréter. De la sorte, ils construisent un film sur une base qui n'est pas solide.

Votre film est pétri de culture manchega, mais pour nous, Français, qui ne connaissons pas bien les différences entre les provinces espagnoles, pourriez-vous préciser les spécificités de la Mancha ?

En dehors de Madrid, la Mancha est l'une des deux régions espagnoles que je connais le mieux, puisque c'est l'une des deux où j'ai vécu (l'autre étant l'Estrémadure). Les conditions de vie y sont difficiles parce qu'il fait très froid en hiver et très chaud en été. Le peuple manchego se singularise par son austérité, il est très sévère envers lui-même. De manière générale, c'est un peuple méfiant, qui n'a confiance que dans sa terre, bien qu'elle soit particulièrement ingrate (à cause du climat). J'ajoute que c'est un peuple très réactionnaire et macho qui n'a pas bénéficié du métissage des différents groupes qui ont envahi l'Espagne. Les envahisseurs y sont passés, sans jamais se mêler à cette population peu attirée par la sensualité, je dirais même qui y est opposée. C'est une des raisons pour lesquelles je n'y ai vécu que mes huit premières années et ce serait le dernier endroit où je souhaiterais habiter. Même si les choses ont bien sûr changé depuis les années 50. Sur le plan visuel, la Mancha offre des paysages extrêmement plats, sans accidents du relief ni végétation. Il s'agit d'étendues quasi abstraites où l'on voit à l'infini, comme dans ces paysages de Dalí qui, lui, y dépose des objets. D'ailleurs tous les artistes manchegos que je connais sont des baroques qui réagissent face au vide du paysage. Aussi bien les rues que les campagnes sont vides et sont donc investies des fantômes et fantômes des artistes. Tout ce que je viens de vous dire correspond à une réalité d'un point de vue sociologique. Mais c'est un autre aspect de la Mancha que j'ai voulu montrer dans mon film : cette vitalité que j'ai pu observer quand j'étais petit et qui était représentée essentiellement par des femmes, puisque j'ai grandi dans un environnement féminin. J'ai gardé le souvenir de conversations très joyeuses entre femmes, dans les patios, y compris quand il était question d'événements dramatiques. J'ai aussi gardé le souvenir de leurs chansons lorsqu'elles allaient

laver le linge à la rivière. C'était une véritable fête. Et j'ai voulu montrer cette solidarité entre voisines. Quand j'étais petit, les voisines étaient considérées comme de véritables membres de la famille. Si ma mère avait quelque chose à faire, elle me laissait à la garde de l'une d'entre elles. C'est donc cette Mancha-là, solidaire et féminine et dans laquelle j'ai grandi, que j'ai voulu montrer. Mon audace, c'est d'avoir tenu le pari de raconter des histoires terribles dans une atmosphère lumineuse, comme pour rappeler qu'il y a bien une Espagne "blanche" qui cohabite avec l'Espagne "noire".

JOSÉ LUIS EST L'UN DES MEILLEURS DIRECTEURS DE LA PHOTOGRAPHIE D'EUROPE.

Deux ans après la tortueuse MAUVAISE ÉDUCATION, Pedro Almodóvar semble avoir retrouvé une certaine sérénité. Soutenu par un quatuor d'actrices toutes exceptionnelles, VOLVER est une œuvre limpide et apaisée, renouant avec les grandes obsessions du maître ibérique.

"Volver" signifie "se tourner", "changer" mais aussi "revenir". Et ce dernier film de Pedro Almodóvar signe bien là le retour de thèmes et de grandes figures chers au cinéaste. Après avoir fait un détour tortueux vers les "films d'hommes" – PARLE AVEC ELLE en 2002 et LA MAUVAISE ÉDUCATION en 2004 – Almodóvar fait le choix de construire son nouveau projet autour d'une famille de femmes de laquelle tous les hommes sont totalement exclus – assassinés, pour la plupart. Une telle radicalité n'a que rarement été observée dans la filmographie d'Almodóvar. Même FEMMES AU BORD DE LA CRISE DE NERFS, TALONS AIGUILLES et TOUT SUR MA MÈRE acceptaient en leur sein des personnages masculins – néanmoins travestis ou transsexuels – pour construire une galerie de portraits féminins souvent hauts en couleur. Ici, les femmes se sont coupées de cette réalité car les hommes incarnent bien trop l'impureté, une souffrance qui a contraint chacune d'elles à se réinventer le plus loin possible du quotidien. S'ils restent néanmoins le centre des conversations, de révélations et de secrets de famille cadencés, les hommes sont ceux que l'on enferme volontiers dans un congélateur, que l'on fait brûler dans un cabanon en bois ou que l'on enterre avec acharnement au bord de la rivière de son enfance.

Personnage central, Raimunda (Penélope Cruz) renoue aussi avec cette figure bouleversante de la "mère-courage" déjà évoquée dans QU'EST-CE QUE J'AI FAIT POUR MÉRITER ÇA ?, TALONS AIGUILLES ou encore TOUT SUR MA MÈRE et à laquelle Pedro Almodóvar greffe quelques clins d'œil cinéphiles (UNE JOURNÉE PARTICULIÈRE d'Ettore

Scola, LE ROMAN DE MILDRED PIERCE de Michael Curtiz). Prête à sacrifier son honneur pour sa fille en s'accusant du meurtre de son mari, Raimunda est armée de cette foi, de cette conviction que seule la loi de la famille compte. Contrairement aux autres films du cinéaste, la police est elle aussi totalement exclue de ce carcan matriarcal. Comme le souligne la cousine Agustina (Blanca Portillo) qui cherche à élucider les raisons de la disparition de sa propre mère quelques années auparavant, toutes ces histoires doivent exclusivement se régler entre elles. Du coup, VOLVER s'affranchit progressivement de contraintes qui auraient été finalement inutiles pour trouver un équilibre inédit entre réalisme (milieu prolétaire de la Mancha) teinté de nostalgie (le souvenir d'une mère, l'impossible deuil) et fantaisie onirique pleine de mélancolie (le regret d'avoir perdu ce qui n'a finalement jamais été acquis).

VOLVER sonne comme l'aboutissement d'une œuvre mais marque également l'apaisement d'un cinéaste qui avoue avoir beaucoup souffert sur le tournage de son dernier film, LA MAUVAISE ÉDUCATION. Certains, en mal d'exubérance, regretteront cette nouvelle sagesse qui ne tourne pourtant en aucun cas le dos à ce qui fut la marque de fabrique du cinéaste espagnol. Des couleurs vives du (très beau) générique d'ouverture, au sang rouge vif que Raimunda éponge autour du corps mort de son mari, la couleur reste prédéterminante dans cet univers exclusivement féminin où, pour s'excuser d'une marque de sang oubliée dans le cou, on argue sans sourcilier qu'il s'agit là "de trucs de femmes". Le fétichisme, si souvent prégnant dans les différents films de Pedro Almodóvar, est encore une fois à l'œuvre. De l'odeur de la grand-mère disparue dont la présence est soit trahie par ses pets dans la salle de bain ou par ses exercices sur un vélo d'appartement, aux pieds chaussés de Raimunda, seule vision dont la grand-mère ressuscitée doit se contenter alors qu'elle est cachée sous le lit, tout tend à

fixer un souvenir ou un sentiment sur un objet, mais en vain. La solitude de chacun finit par tout emporter.

Si VOLVER peut être une très belle première conclusion du travail d'Almodóvar sur les personnages féminins, le film n'incarne pas moins la rupture, la dissociation puis la réconciliation. Preuve en est le personnage de Raimunda – à la fois mère généreuse et belle plante sophistiquée – qui se différencie d'emblée du reste des villageoises de son pays natal. Elle est à la fois elle et une autre. Mais c'est tout simplement la Latine faite de détermination et de générosité, qui se serait rêvée star hollywoodienne dans une autre vie. Ou comment un cinéaste révèle une actrice – Penélope Cruz – au talent sous-estimé en lui offrant plus qu'une performance, le rôle de toute une vie.

CRITIKAT

Dès la première scène, superbe, au cimetière, le deuil est à l'honneur. Celui des veuves et des orphelines, dans un mélange de ferveur et d'ardeur prosaïque. Peu importe la vraie nature du fantôme d'Irene. Ce qui compte, ici, c'est la manière dont il s'incarne. Une magie immanente, présence de chair, tendre et triviale. VOLVER est, à ce titre, le rêve d'un fils qui a perdu sa mère et qui s'offre ce miracle : l'étendre à nouveau. Pour apprivoiser la mort, apaiser la douleur et la colère, réparer ce qui peut l'être. VOLVER regorge ainsi de drames enfouis mais brûle d'optimisme. Un concentré de l'univers d'Almodóvar, pour l'humour, noir et décalé, pour la science du récit et pour l'amour des femmes. Parmi elles, Penélope Cruz empoigne le rôle de Raimunda avec une énergie farouche, une maturité qu'on ne lui connaissait pas. Elle apparaît transformée, Ciociara coriace, reine de ce récit d'amour et de mort.

TÉLÉRAMA



Las 13 rosas

EMILIO MARTÍNEZ LÁZARO

ESPAGNE / 2007 / 132'

Treize jeunes militantes des JSU (Jeunesses Socialistes Unifiées), en réalité innocentes, sont arrêtées un mois après la fin de la Guerre d'Espagne. Le 3 août 1939, elles sont jugées, sommairement, à huis clos. On les condamne à être exécutées dans un délai de soixante-douze heures, mais elles sont fusillées avant même la fin du délai, le 5 août. Elles avaient entre 16 et 29 ans.



SCÉNARIO : Pedro Costa, Emilio Martínez Lázaro et Ignacio Martínez de Pisón
IMAGES : José Luis Alcaine
MONTAGE : Fernando Pardo
COSTUMES : Lena Mossum
MUSIQUE : Roque Baños

INTERPRÈTES :

Pilar López de Ayala (Blanca), **Verónica Sánchez** (Julia), **Gabriella Pession** (Adelina), **Marta Etura** (Virtudes), **Nadia de Santiago** (Carmen), **Teresa Hurtado de Ory** (Victoria), **Bárbara Lennie** (Dionisia), **Alba Alonso** (Ana), **Celia Pastor** (Martina), **Silvia Mir** (Carmen B.), **Sara Martín** (Pilar), **María Cotiello** (Elena), **Miren Ibarguren** (Joaquina), **Carmen Cabrera** (Luisa), **Félix Gómez** (Perico), **Fran Perea** (Teo), **Enrico Lo Verso** (Cánepa), **José Manuel Cervino** (Jacinto)

4 GOYA EN 2008 : MEILLEURE PHOTOGRAPHIE, MEILLEUR SECOND RÔLE MASCULIN, MEILLEURE MUSIQUE ORIGINALE ET MEILLEURS COSTUMES



ENTRETIEN AVEC

EMILIO MARTÍNEZ LÁZARO

Qu'est-ce qui vous a le plus attiré dans cette histoire ?

Le plus difficile pour moi a été de décider depuis quel point de vue j'allais raconter l'histoire des treize Roses, qui de prime abord est très riche. Le peu qu'on savait des personnages les rendait très attirants, mais par ailleurs c'étaient des filles tout à fait normales. Leurs vies n'étaient pas spécialement aventureuses; la plupart d'entre elles travaillaient dans les services sociaux de la République. Nous manquions de matériel pour construire une histoire très romanesque, mais d'un autre côté ce n'était pas nécessaire, étant donné que la partie romanesque du récit est malheureusement sa tragédie finale. Cependant, j'étais préoccupé par le fait de ne pas trouver le point de vue adéquat pour raconter cette histoire. J'y pensais sans arrêt, on me parlait de victimes... d'une façon qui me faisait penser aux 13 Roses comme à de pauvres idiots qui passaient par là et qu'on a arrêtées, envoyées au poteau d'exécution et fusillées presque par erreur. Mais l'histoire est évidemment tout autre. Ça a été tout à fait prémédité; on les a tuées, et les hommes aussi, pour que ça serve de leçon et pour que personne, en particulier les jeunes, ne soit tenté de militer dans les partis de gauche clandestins. Ça a été très bien planifié par le régime franquiste, la guerre à peine terminée. Alors, comment devaient-elles être? Je ne le savais pas encore. Le niveau d'engagement politique... Et c'est alors qu'il s'est passé quelque chose de très beau. Je suis allé à Valence avec Pedro Costa, le producteur, et Ignacio Martínez de Pisón, le scénariste, pour voir Mari Carmen Cuesta, qui est une survivante de cette époque-là. C'était une amie de ces filles, amie intime de l'une d'elles, et elle a vécu tous ces jours en prison jusqu'à ce qu'on les emmène pour les fusiller, et ensuite elle a passé de longues années derrière les barreaux. J'ai été extrêmement impressionné par sa vitalité. Elle est très âgée mais elle parle avec un enthousiasme juvénile incroyable. Et en elle, dans son étonnante énergie, j'ai commencé à voir les treize Roses. Dans sa manière de nous raconter son histoire, pleine de vitalité, j'ai commencé à imaginer comment elle pouvait être à quinze ans, quand tout est arrivé. Et en sortant de chez elle, je me souviens que j'ai dit à Pedro et à Ignacio: "Ça y est, je sais comment faire le film, je sais par où commencer". Ça a été le point de départ pour raconter une histoire qui n'était pas cette histoire pitoyable dont on entendait parler, qui racontait avec beaucoup de tristesse ce qui s'était passé. Je me suis rendu compte que cette histoire parlait d'héroïnes et pas seulement de victimes.

Le film commence à la fin de la guerre civile, par l'entrée des troupes de Franco dans Madrid, qui fut la dernière ville de la résistance. Dans quel contexte se mouvaient ces jeunes filles?

Nous avons essayé de décrire le contexte historique rapidement. Je tenais surtout à raconter dans quelle ambiance



évoluaient ces filles. C'était une atmosphère de terreur; la victoire franquiste s'est produite au moment de la montée des fascismes européens. Sans protestation de l'étranger, Franco s'est consacré à l'extermination systématique de l'opposition politique en Espagne. Non seulement il avait gagné la guerre avec presque un million de morts, et cela avait été horrible dans les deux camps, car du côté républicain aussi il y a eu des massacres absolument impardonnables, mais lui, il a imposé la paix à sa façon. C'est-à-dire la paix des cimetières. Et ils se sont mis à nettoyer l'Espagne de ceux qu'ils considéraient comme "rouges", c'est-à-dire tout le monde, du libéral modéré à l'anarchiste... Et ça a duré des années.

Et dans ce climat de terreur, d'héroïsme et de lutte pour les libertés, apparaissent les treize Roses...

Bien entendu, il était essentiel d'entremêler dans le film le récit épique avec la vie privée de ces filles, pour que le spectateur s'identifie à elles, pour qu'on sympathise avec Julia, Blanca, Victoria... Il fallait montrer des scènes plus intimes, et j'ai pensé que ces jeunes filles, à l'âge qu'elles avaient, étaient sûrement fiancées, et la première ou la deuxième chose qui avait le plus d'importance pour elles en même temps que la situation politique, c'était leurs fiancés. C'est un mélange d'histoire qui parfois frôle l'étude de mœurs, et une narration basiquement épique qui nous emmène vers ce final tragique que je préfère appeler héroïque.

Parlons un peu de la méthode de tournage...

Quand j'arrive sur le plateau, j'ai ma petite idée de la façon dont je vais tourner la séquence. Je laisse les acteurs répéter pour qu'ils prennent leurs marques avant de commencer à filmer. Ensuite, je leur explique pourquoi il vaut mieux qu'ils se lèvent brusquement ou qu'ils se déplacent; je leur dis qu'ils doivent relâcher la tension comme ceci ou cela en leur cachant la vraie raison, qui est le besoin de créer du mouvement avec la caméra, car au cinéma le mouvement est capital, et les acteurs ont du mal à le comprendre. Là, j'ai eu un collaborateur indispensable qu'on ne présente plus, José Luis Alcaine. Et un second collaborateur pour les figurants et presque tout le reste, le premier assistant de direction, Sara Mazkarian. Ils savent, comme les acteurs, que je suis ouvert à toutes suggestions parce qu'ils ne disent jamais de bêtises, ils ont toujours de bonnes idées. Et dès le premier jour ils comprennent que j'écoute rapidement et que je dis rapidement oui ou non.



L'exécution des 13 Roses constitue l'un des épisodes les plus sanglants, de par l'âge des jeunes filles, certaines mineures, et les plus significatifs, à cause du caractère vague des charges qui leur ont été imputées et, en tous les cas, de la disproportion des peines imposées, de la répression menée par le régime de Franco après-guerre.

On les a accusées de tentative de subversion; la concomitance entre leur procès et l'assassinat d'un officier de la Garde Civile a entraîné leur condamnation à mort. De toute évidence, il s'agissait d'un avertissement et surtout d'une vengeance, bien qu'aucune d'entre elles n'aient eu le moindre lien avec l'attentat. Le film recrée les derniers mois de la vie de ces jeunes filles conformément aux faits historiques et en reconstituant fidèlement l'époque, avec des effets spéciaux parfaits et des décors naturels de Madrid qui n'ont pas changé depuis lors.

Toutefois, **LAS 13 ROSAS** n'est pas un film politique parce qu'il n'y a pas de discussions idéologiques et parce que les victimes n'étant pas des militantes de premier plan, la dénonciation est d'autant plus éloquente. Il s'agit d'une critique éthique et par conséquent davantage un portrait de personnages et de mentalités que d'une chronique historique. À juste titre, on peut dire qu'il y a deux types de films en un: l'un narratif et l'autre dramatique.

La première partie nous montre avec aisance et avec une clarté exemplaire la trajectoire de chacune des protagonistes et leur mode de vie depuis la fin de la guerre. L'alternance de scènes avec différents personnages maintient l'intérêt presque comme s'il s'agissait d'un récit à suspense, dans lequel se glisse un peu d'humour picaresque. Nous savons que ces jeunes filles finiront en prison mais nous ne savons pas quand ni comment, et leur relation

s'établit d'une façon simplement logique. La délation, la vengeance, la peur et la répression sont les ingrédients qui déterminent le milieu ambiant dans lequel évoluent ces filles mais ils ne dégradent pas leur innocence ou leur vitalité: tirant le meilleur parti des actrices, le film ne montre pas des militantes de gauche mais des jeunes filles qui malgré tout parlent avec enthousiasme de leur fiancé ou de leur travail.

C'est pour cela même que la seconde partie fonctionne si bien, ce drame qui a lieu à huis clos, dans un lieu théâtral: la prison. La description des atrocités se limite à l'essentiel et de nouveau le recours occasionnel à l'humour renforce le contenu critique et émotionnel. Ici les filles ne perdent même pas leur innocence morale et d'une certaine manière leur joie de vivre et leur espérance, ce qui rend encore plus révoltant, dur et injuste le sort qui les attend.

La narration et le drame sont réalisés avec un style élégant, loin de toute emphase, parfaitement illustré par la musique et très bien interprété par des actrices en qui on a cherché surtout la fraîcheur, en contrepoint d'une ambiance moralement morbide.

EL MUNDO

À JUSTE TITRE, ON PEUT DIRE QU'IL Y A DEUX TYPES DE FILMS EN UN: L'UN NARRATIF ET L'AUTRE DRAMATIQUE.

Il est très difficile de conter la terrible histoire de celles qu'on a appelées les 13 Roses, ce groupe d'adolescentes de gauche fusillées dans le Madrid d'après-guerre, sans tomber dans le sentimentalisme: après tout, l'unique péché de ces filles (des plus connues Verónica Sánchez, Marta Etura, Bárbara Lennie ou Pilar López de Ayala à la plus jeune Nadia de Santiago, entre autres), était d'être toujours républicaines dans les premiers jours du franquisme, et leur sacrifice fut avant tout l'avertissement des vainqueurs quant à ce que devait être dans le futur leur concept particulier de la justice.

Très doué pour le drame (**LAS PALABRAS DE MAX** reste aujourd'hui encore un film clé des années 70), et encore plus pour la comédie, le réalisateur tente de ne pas tomber dans les multiples pièges qu'une telle histoire contient. Et il s'en sort: le film parvient à transmettre la dynamique légère de la vie de quelques gamines considérablement inconscientes, et quand il se frotte au drame, il est certain qu'il obtient un peu plus que des larmes. Et ce n'est pas rien dans un film qui prétend combiner Histoire et divertissement, qui prétend attirer un large public avec une intrigue tirée d'une histoire vraie méconnue. Et, même s'il ne fouille pas dans les moindres recoins de leur expérience, le résultat est un film digne, franc et émouvant.

FOTOGRAMAS





La piel que habito

PEDRO ALMODÓVAR

ESPAGNE / 2011 / 117'

Depuis que sa femme a été victime de brûlures dans un accident de voiture, le docteur Robert Ledgard, éminent chirurgien esthétique, se consacre à la création d'une nouvelle peau, grâce à laquelle il aurait pu sauver son épouse. Douze ans après le drame, il réussit dans son laboratoire privé à cultiver cette peau : sensible aux caresses, elle constitue néanmoins une véritable cuirasse contre toute agression, tant externe qu'interne, dont est victime l'organe le plus étendu de notre corps. Pour y parvenir, le chirurgien a recours aux possibilités qu'offre la thérapie cellulaire. Outre les années de recherche et d'expérimentation, il faut aussi à Robert un cobaye, un complice et une absence totale de scrupules. Les scrupules ne l'ont jamais étouffé, il en est tout simplement dénué. Marilia, la femme qui s'est occupée de Robert depuis le jour où il est né, est la plus fidèle des complices. Quant au cobaye... Au fil des ans, des dizaines de jeunes gens disparaissent de chez eux, souvent de leur plein gré. L'un d'eux se retrouve à partager avec Robert et Marilia la splendide demeure d'El Cigarral. Et ce, contre sa volonté...



SCÉNARIO : Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar d'après le roman *Mygale* de Thierry Jonquet

IMAGES : José Luis Alcaine / **MONTAGE :** José Salcedo

MUSIQUE : Alberto Iglesias / **SON :** Iván Marín

MIXAGE : Marc Orts / **COSTUMES :** Paco Delgado, avec la collaboration de Jean-Paul Gaultier

INTERPRÈTES :

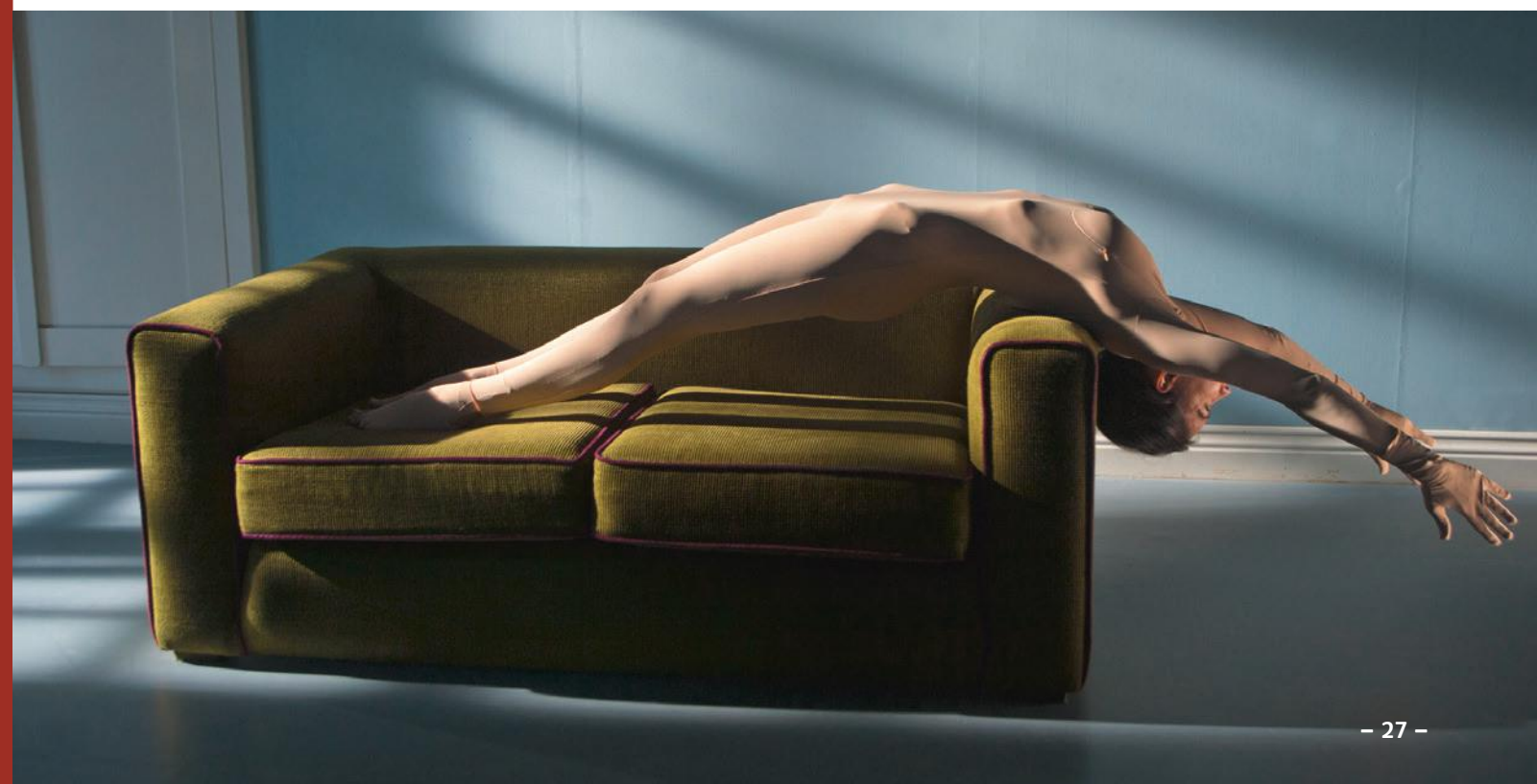
Antonio Banderas (Robert Ledgard), **Elena Anaya** (Vera), **Marisa Paredes** (Marilia), **Jan Cornet** (Vicente), **Roberto Álamo** (Zeca), **Blanca Suárez** (Norma), **Eduard Fernández** (Fulgencio), **Susi Sánchez** (Mère de Vicente), **Bárbara Lennie** (Cristina), **Fernando Cayo** (Doctor), **José Luis Gómez** (Président de l'Institut de Biotechnologie)

4 GOYA EN 2012 (MEILLEURE ACTRICE, MEILLEUR ESPOIR MASCULIN, MEILLEURE MUSIQUE, MEILLEURS MAQUILLAGES ET COIFFURES)

BAFTA DU MEILLEUR FILM ÉTRANGER 2012

PRIX DE LA JEUNESSE AU FESTIVAL DE CANNES 2011

PRIX VULCAIN DE L'ARTISTE TECHNICIEN POUR LE DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE JOSÉ LUIS ALCÁINE AU FESTIVAL DE CANNES 2011





PROPOS DE PEDRO ALMODÓVAR

Il y a des processus irréversibles, des chemins sans retour, des allers simples. **LA PIEL QUE HABITO** raconte l'histoire de l'un de ces processus. L'héroïne emprunte involontairement l'un de ces chemins, elle est obligée d'une manière brutale d'entreprendre un voyage duquel elle ne pourra revenir. Son histoire kafkaïenne est une condamnation édictée par un jury composé d'une seule personne: son pire ennemi. Le verdict, par conséquent, n'est autre qu'une forme de vengeance extrême. **LA PIEL QUE HABITO** raconte l'histoire de cette vengeance.

Les premières images du film montrent une demeure entourée d'arbres, un lieu idyllique. La propriété s'appelle El Cigarral et elle est protégée par un mur d'enceinte et une haute grille. Par l'une des fenêtres de la demeure, elle aussi protégée par des barreaux, on devine une silhouette féminine en mouvement. Une fois à l'intérieur de la chambre, on découvre une femme qui semble dénudée et qui adopte des postures de yoga complexes.

Dans les gros plans, on s'aperçoit que son corps est entièrement couvert d'un body couleur chair qui épouse parfaitement ses formes comme une seconde peau. Dans la cuisine, Marilia, la gouvernante, lui prépare son petit-déjeuner. Elle le lui envoie dans un monte-plat qui s'ouvre directement dans la chambre de la jeune femme.

Depuis le début, El Cigarral est montré comme une prison en pleine nature. Un lieu isolé et à l'abri des regards. Quand on découvre Vera, la femme captive concentrée sur ses postures de yoga, et Marilia, sa geôlière, leurs premiers gestes nous paraissent étrangement quotidiens, dépourvus de tension. Mais la vie à El Cigarral n'a pas toujours été aussi paisible.

Au cours de ses six ans de réclusion forcée, Vera a perdu, entre autres, l'organe le plus étendu du corps humain: la peau. Elle a littéralement mué en chemin.

La peau est la frontière qui nous sépare des autres, elle détermine la race à laquelle nous appartenons, elle reflète nos racines, qu'elles soient biologiques ou géographiques. Bien souvent, elle reflète nos états d'âme, mais la peau n'est pas l'âme.

Bien que Vera ait changé de peau, elle n'a pas perdu son identité. (L'identité et son invulnérabilité sont aussi l'un des sujets du film.) Quoi qu'il en soit, c'est une perte terrible, quelque chose d'atroce. Et pourtant, ce n'est qu'une perte parmi toutes celles qui poussent Vera au seuil de la mort, que ce soit par sa volonté ou au bloc opératoire, entre les

maines du docteur Robert. Mais Vera est une survivante-née et, après bien des vicissitudes, elle décide qu'elle "*doit apprendre à vivre dans la peau qu'elle habite*", même si c'est une peau imposée par le docteur Robert. Une fois qu'elle a accepté sa seconde peau, Vera prend la deuxième décision capitale pour sa survie: savoir attendre.

Elias Canetti, dans ses notes à propos de "L'Ennemi de la mort" (titre qui définit à merveille l'attitude de Vera face à la vie) du *Livre des morts*, écrit: "*[...] les incessantes allées et venues du tigre devant les barreaux de sa cage pour ne pas laisser échapper l'unique et très bref instant du salut.*"

Curieusement, ce bref instant que mentionne Canetti se présente à Vera sous les traits d'un tigre, ou plutôt, d'un homme déguisé en tigre. Un jour de carnaval, un homme déguisé en tigre se débrouille pour parvenir jusqu'à la porte verrouillée de la chambre dans laquelle Vera est captive. Cet événement met un terme à l'impasse dans laquelle vivent les trois personnages qui habitent El Cigarral. Contrairement aux coutumes du carnaval, à cet instant précis, les personnages laissent tomber leur masque et la tragédie finale projette son ombre sinistre sans qu'aucun d'eux ne puisse faire quoi que ce soit pour éviter l'issue fatale.

Une telle histoire me faisait penser à Luis Buñuel, Alfred Hitchcock et à tous les Fritz Lang (de l'expressionnisme au film noir). J'ai songé aussi à l'esthétique pop des films d'horreur de la Hammer, ou aux films les plus psychédéliques et les plus kitsch du *giallo* italien (Dario Argento, Mario Bava, Umberto Lenzi...). Le lyrisme de Georges Franju dans **LES YEUX SANS VISAGE** m'est aussi venu à l'esprit. Après avoir évalué toutes ces références, je me suis rendu compte qu'aucune d'elles ne correspondait à ce que je souhaitais pour **LA PIEL QUE HABITO**.

J'ai donc décidé de suivre mon propre chemin et de me laisser porter par l'intuition; au bout du compte, c'est ce que j'ai toujours fait. En m'affranchissant de l'ombre des maîtres du genre (pour la simple et bonne raison que j'ignore à quel genre appartient ce film) et en renonçant à mes propres souvenirs cinématographiques, une seule chose était claire pour moi: la narration devait être austère et sobre, dépourvue de rhétorique visuelle et en aucun cas gore, même si dans les ellipses, on imagine que beaucoup de sang est versé.

M'ont accompagné dans cette traversée José Luis Alcaine, directeur de la photographie, à qui je n'ai pas expliqué ce que je voulais mais au contraire ce que je ne voulais pas et qui a su donner à la photographie du film la densité, la brillance et la noirceur qui lui seyaient le plus. Aussi le compositeur Alberto Iglesias, le seul artiste que je connaisse qui n'ait pas d'ego. Il est infatigable, versatile, patient, capable de chercher dans une direction pour ensuite explorer la direction diamétralement opposée si je ne suis pas satisfait, toujours au service des exigences de l'histoire et de mon approche. Et des acteurs généreux et précis, malgré le malaise évident dans certaines des scènes. Je les cite tous: Antonio Banderas, Elena Anaya, Marisa Paredes, Jan Cornet, Roberto Álamo, Blanca Suárez, Eduard Fernández, Susi Sánchez, Bárbara Lennie et José Luis Gómez.

À la fin de **TOUT SUR MA MÈRE**, Agrado, transsexuelle bon-homme à la langue bien pendue, prenait publiquement la parole, profitant de l'annulation d'une pièce de théâtre pour monter sur scène. Elle expliquait alors, à l'usage des spectateurs les moins informés en *queer studies*, qu'elle n'était en rien une "fausse femme", mais au contraire une sorte de femme absolue, car chez elle l'identité féminine relevait d'un choix et non d'un déterminisme biologique subi. Elle était ce qu'elle était devenue avec d'autant plus de force que cela n'avait rien de "naturel", qu'elle l'avait pleinement désiré et construit. Tout le contraire, en somme, de Vera (Elena Anaya), l'étrange jeune femme recluse dans la maison du mystérieux docteur Ledgard (Antonio Banderas), ravissante créature issue d'une mutation qu'elle n'a en rien choisie.

De **TOUT SUR MA MÈRE**, apologie festive et solaire de toutes les hybridations (des hommes qui deviennent des femmes, des pères qui deviennent des mères...), **LAPIEL QUE HABITO** présente le versant cruel, torturé et cauchemardesque. Le transgenre n'est d'ailleurs plus l'horizon rêvé et libérateur qui aime les personnages déboussolés d'Almodóvar. Il a cédé sa place à une opération plus transgressive, car elle violente les lois de la bioéthique: la transgenèse. Du transgenre à la transgenèse, ce n'est plus seulement l'identité sexuelle qui est vécue comme une cloison trop rigide à faire sauter au plus vite. C'est l'espèce humaine qui ne suffit plus.



Le docteur Ledgard travaille à une manipulation génétique qu'il prend soin de ne pas révéler au corps scientifique qui l'entoure: il a transféré une souche de cochon à une souche humaine afin de créer un être dont la peau serait un revêtement aux possibilités nouvelles. Partout dans le film, l'animalité rôde. Outre cette souche porcine greffée sur le code génétique humain, le justaucorps que porte Vera lui donne des airs d'insecte sauteur (ou de mygale, comme le suggère le titre du roman de Thierry Jonquet dont est adapté le film?). Un personnage surgit du passé dans un costume de tigre. Dans sa geôle, Vera regarde des guépards dévorer des gazelles sur la chaîne National Geographic, à l'aune d'un film où la prédation est le moteur principal et où domine une atmosphère de grand danger dans une jungle pulsionnelle et sans loi.

LA PIEL QUE HABITO est en cela l'un des films les plus sombres d'Almodóvar, crissant dans les amours morbides qu'il dessine, horrifique dans les codes cinématographiques qu'il emprunte. Transtextuel, le cinéma d'Almodóvar l'est depuis le début. On y assemble les citations, les références, les images avec le même appétit que lorsqu'on y déplace les cloisons sexuelles. Mais rarement le corpus textuel y aura été plus homogène: Feuillade ("*Nous sommes tous des vampires*", susurre Marisa Paredes), Franju (**LES YEUX SANS VISAGE**, **JUDEX**), Cronenberg (les scènes de chirurgie proches de **FAUX-SEMBLANTS**)...



Voilà donc une pièce majeure de l'œuvre de Almodóvar, qui dirige avec bonheur deux de ses comédiens fétiches: Antonio Banderas, vingt-et-un ans après ATTACHE-MOI, n'a rien perdu de sa prestance et de son charisme; dans le rôle secondaire de la fidèle gouvernante, Marisa Paredes confirme le talent dramatique dont on se souvenait depuis TALONS AIGUILLES et LA FLEUR DE MON SECRET.

AVOIR-ALIRE

UN DES FILMS LES PLUS SOMBRES D'ALMODÓVAR, MENÉ AVEC UNE MAESTRIA CONFONDANTE.

Les Inrockuptibles

La monomanie du personnage central, voulant faire accoucher une femme morte d'un homme vivant, se prolonge dans la forme obsédante du film. Almodóvar y suspend son goût des mélanges, des ruptures de ton, au profit d'une tonalité ténébreuse quasi exclusive. La mise en scène tient d'un art suprême de la découpe, chaque plan tombe avec le tranchant d'un couperet. La conduite du récit est magistrale, accomplissant dans son dernier tiers une accélération foudroyante, aussi implacable et déterminée qu'une exécution.

Profondément inquiétant, glacial, le film serait cependant moins beau s'il ne se terminait par une rémission, où un peu de lien se recompose une fois encore autour d'une petite communauté de femmes. Ce délirant parcours entre les gènes et les genres se clôt ainsi par une fragile affirmation, où un personnage se présente seulement par son prénom (mais la révélation équivaut à un coup de tonnerre). Assurément, le titre ne ment pas: cette peau est vraiment très habitée.

LES INROCKUPTIBLES

Crèmerie Marcel Petite



Fromages, Vins
Produits régionaux
Épicerie fine

1 rue Sainte-Anne, 25300 PONTARLIER
CENTRE-VILLE, RUE PIÉTONNE

03 81 39 09 50

www.comte-petite.com



CAISSE D'ÉPARGNE
DE FRANCHE-COMTÉ

2 ADRESSES POUR FACILITER VOTRE VIE QUOTIDIENNE
À PONTARLIER

AGENCE RÉPUBLIQUE du mardi au samedi
26 RUE DE LA RÉPUBLIQUE

AGENCE EUROPE du lundi au vendredi
25 RUE DE SALINS

Pour les 2 agences, un numéro unique :
08 20 33 22 11 (0,12 € TTC la minute)



St Pierre
Restaurant
Brasserie
Hôtel ***

3 place St Pierre / 25300 PONTARLIER

03 81 46 50 80

E-mail : stpierrehotel@gmail.com / www.hotel-st-pierre-pontarlier.fr



POUR VOS RÉCEPTIONS

MARIAGE, ANNIVERSAIRE, BAPTÊME,
BANQUET, LUNCH...

DEVIS GRATUIT

85 RUE DE LA RÉPUBLIQUE

25300 PONTARLIER

TÉL. 03 81 46 70 70 - FAX 03 81 39 50 07

CONTACT@BONNET-TRAITEUR.COM

WWW.BONNET-TRAITEUR.COM



RENAULT PONTARLIER
Rue de la Fée Verte - B.P. 197
25303 PONTARLIER Cedex
03 81 39 80 80

RENAULT MORTEAU
45 rue de la Louhière
25500 MORTEAU
03 81 67 39 18

03 81 46 98 54

10 rue Tissot

PONTARLIER (en face église St-Bénigne)

LIBRAIRIE
L'Intranquille ■ Mirabeau

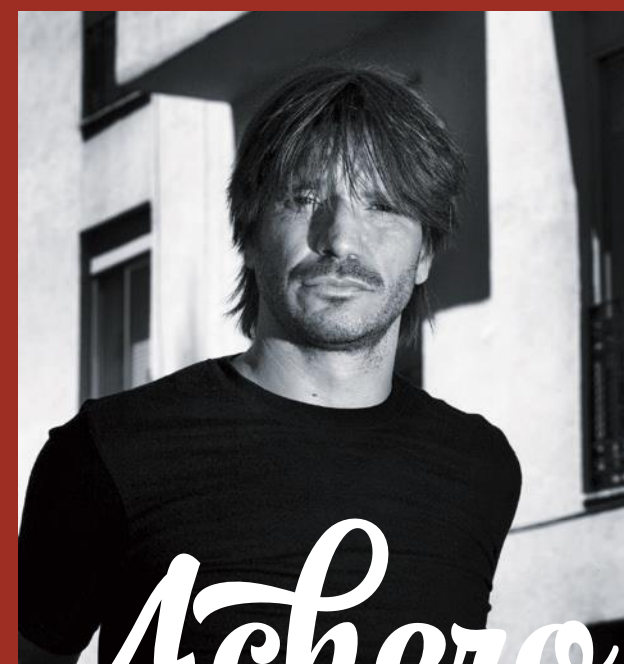
www.librairie-pontarlier.com

LaPoste
BrasserieVinothèqueRestaurant

55 rue de la République - Pontarlier

03 81 39 13 79

www.laposte-pontarlier.fr



Achero Mañas

Achero Mañas est né à Madrid en 1966. Il est le fils de l'actrice Paloma Lorena et du dramaturge Alfredo Mañas. Il passe son enfance et son adolescence dans son quartier, baigné par le théâtre, la littérature et l'art, qui ont fortement imprégné sa vie et sa personnalité.

Il étudie la peinture pendant trois ans à l'École des Arts et Métiers. Parallèlement, il joue dans quelques productions théâtrales et occasionnellement pour le cinéma. En 1984, il commence des études de théâtre à la Real Stage School de New York. Il revient ensuite à sa carrière d'acteur et tourne dans plusieurs films, productions théâtrales et télévisuelles. Il travaille avec de nombreux grands réalisateurs comme Adolfo Aristarain, Carlos Saura, Ridley Scott, Manuel Gutiérrez Aragón, Jorge Grau, José Luis Cuerda, etc.

Il décide d'abandonner définitivement sa carrière d'acteur à la naissance de sa fille Laura. Il écrit et réalise alors son premier court métrage, **METRO**, à Barcelone en 1995. Le film remporte le prix Luis Buñuel et le Prix du meilleur court métrage au Montecatini Terme International Film Festival.

En 1996, il écrit, réalise et produit son second court métrage, **CAZADORES**, qui obtient plusieurs récompenses, dont le Goya du meilleur court métrage la même année.

En 1997, il écrit, réalise et produit son troisième et dernier court métrage, **PARAÍOS ARTIFICIALES**, qui remporte lui aussi de prestigieuses récompenses nationales et internationales.

EL BOLA, son premier long métrage, réalisé en 2001, reçoit un bon accueil de la part des critiques et du public. Il remporte de nombreuses récompenses nationales et internationales, dont 4 Goya : Meilleur film, Meilleur premier film, Meilleur scénario original et Meilleur espoir masculin. Il est également nommé plusieurs fois par l'European Academy et reçoit le Prix Fassbinder du Meilleur réalisateur.

En 2002, il coécrit avec son frère, Federico Mañas, son second long métrage, **NOVIEMBRE**, multi-récompensé (Prix Fipresci au Toronto International Film Festival, le prix Luis Buñuel et le prix Jeune au San Sebastián International Film Festival...).

Un an plus tard, Canal Plus lui propose de réaliser un documentaire sur le processus de paix en Irlande du Nord, **BLACKWHITE**. Il interviewe alors les principaux acteurs du conflit, dont des membres du Sinn Féin, le président Gerry Adams, les lauréats du Prix Nobel de la Paix, John Hume et David Trimble.

Son dernier film en date **TODO LO QUE TÚ QUIERAS**, a été présenté en avant-première mondiale au Toronto International Film Festival 2010.



El Bola

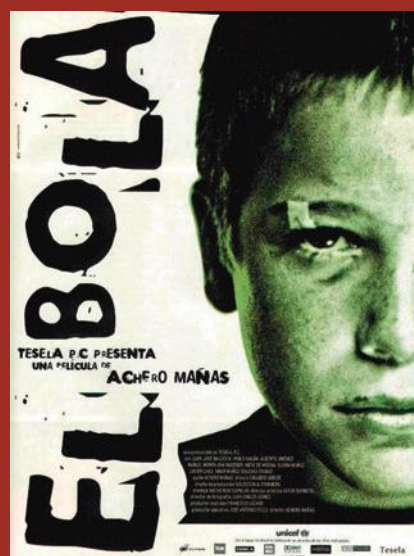
ACHERO MAÑAS

ESPAGNE / 2001 / 88'

El Bola est un garçon de douze ans, élevé dans une famille violente et sordide. Honteux de ce contexte familial, il évite ses camarades de classe. Grâce à l'arrivée d'un nouvel élève dans son école, il découvre l'amitié et une famille où la communication et l'amour prédominent. Il a alors le courage d'accepter sa situation et de l'affronter.

**UN FILM POIGNANT
ET PROFONDÉMENT HUMAIN.**

Avoir-alire



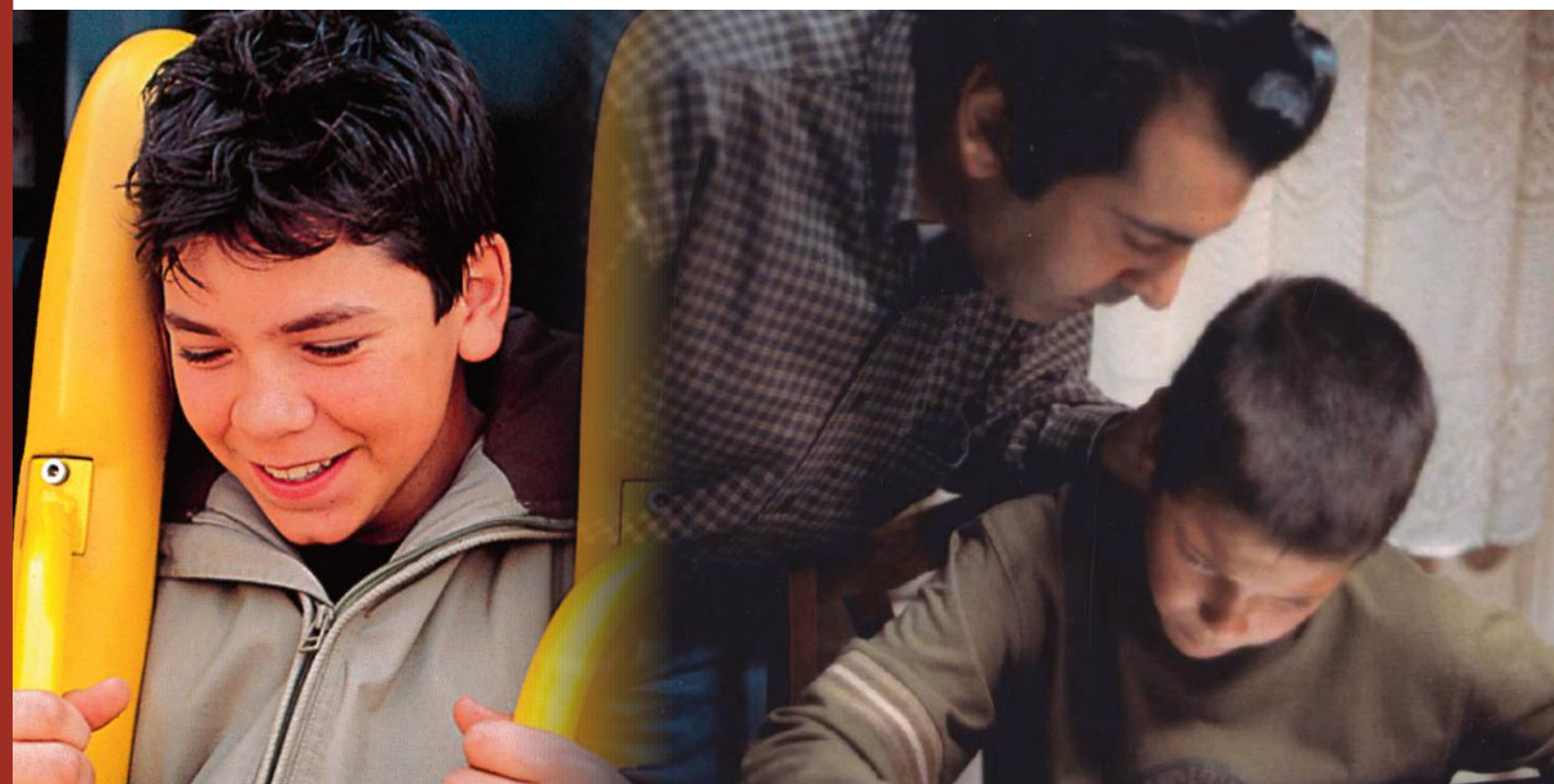
SCÉNARIO : Acheró Mañas
IMAGES : Juan Carlos Gómez
MONTAGE : Nacho Ruiz Capillas
SON : Goldstein & Steinberg
MUSIQUE : Eduardo Arbide

INTERPRÈTES :

Juan José Ballesta (Pablo, dit "El Bola"), **Pablo Galán** (Alfredo), **Alberto Jiménez** (José, le père d'Alfredo), **Manuel Morón** (Mariano, le père d'El Bola), **Ana Wagener** (Laura, l'assistante sociale), **Nieve de Medina** (Marisa, la mère d'Alfredo), **Gloria Muñoz** (Aurora, la mère d'El Bola), **Javier Lago** (Alfonso, l'ami de José), **Omar Muñoz** (Juan), **Soledad Osorio** (La grand-mère)

4 GOYA EN 2001 (MEILLEUR FILM, MEILLEUR SCÉNARIO ORIGINAL, MEILLEUR PREMIER FILM, MEILLEUR ESPOIR MASCULIN POUR J.J. BALLESTA)

PRIX OCIC AU FESTIVAL INTERNATIONAL DE SAN SEBASTIÁN
PRIX DÉCOUVERTE EUROPÉENNE, EUROPEAN FILM AWARD 2001



NOTES D'INTENTION

D'ACHERO MAÑAS

En 1996, après avoir travaillé plusieurs années comme comédien, j'ai écrit et réalisé mon premier court métrage intitulé **METRO**, dans lequel j'ai essayé de décrire des situations vécues par les enfants des grandes villes. Un an plus tard, au printemps 97, je suis revenu me poster derrière la caméra. **CHASSEURS** est le résultat de ce travail dans lequel une fois de plus, j'essaie de montrer les ambiances des banlieues urbaines.

Suite à ces expériences, j'ai travaillé avec différents gamins de 11 à 13 ans – des enfants que je cherchais dans la rue, dans les collèges publics et dans des centres d'accueil – et qui répondaient à certains traits communs : ils appartenaient tous à des zones situées dans les banlieues de la ville, leurs familles faisaient partie de la classe ouvrière et tous, d'une façon ou d'une autre, étaient soumis à des situations véritablement violentes.

Le personnage de El Bola, c'est Johnny, Salva, Tatus, Quiqui, Pulgo, etc., tous ces enfants que j'ai pu connaître ; eux, et tous les autres gosses qui subissent n'importe où ailleurs, une situation de violence semblable.

EL BOLA est un drame urbain qui pourrait se dérouler dans n'importe quelle ville de n'importe quel pays, où les différences économiques, sociales et culturelles cohabitent. D'un côté, nous avons une famille d'un milieu culturel modeste, propriétaire d'une quincaillerie ; et de l'autre, une famille singulière appartenant à la génération des années 60, qui s'installe dans les habitations récemment construites dans le même quartier.

EL BOLA n'est pas l'histoire de ces deux mondes mais l'influence de cette confrontation dans la vie et l'avenir d'un enfant qui vit une situation extrêmement délicate. **EL BOLA** est avant tout la vision de cet enfant qui découvre une infinité de sensations, d'expériences et d'événements complètement nouveaux pour lui. **EL BOLA**, c'est la fascination et la joie de quelque chose de différent et de nouveau face à la tristesse et à l'horreur du routinier et du vieux. **EL BOLA**, c'est la communication face au silence, la défense d'idées nouvelles et ouvertes face à d'autres, vieilles et périmées qui aujourd'hui encore prétendent être inamovibles. **EL BOLA**, c'est la lutte de la liberté face à la répression.

EL BOLA, c'est la fatalité et l'autodestruction d'une génération face à l'ignorance et le vide de l'autre. Mais par-dessus tout, **EL BOLA** est l'histoire d'un échec et d'un paradoxe. L'échec de notre société car les institutions, malgré les efforts réalisés pour résoudre ce type de situation, sont incapables de sauver la vie de ces enfants. Et un paradoxe car l'espoir que suscite l'apparition de la famille, au lieu d'améliorer les choses, accélère les événements en produisant l'effet contraire. **EL BOLA** est, enfin, l'histoire d'un enfant qui découvre et prend conscience de l'existence d'une vie différente. Cette découverte fait qu'il se rebelle à l'idée de revenir à sa vie antérieure. Nous avons beaucoup répété les scènes avant le début du tournage. Ce travail a eu lieu, à chaque fois que les conditions l'ont permis, dans les décors mêmes du film. Nous avons essayé le plus possible de suivre l'ordre chrono-

gique de l'histoire, pour aider les acteurs, et surtout les enfants, à maintenir un rythme et une continuité dramatique indispensable à un film où le plus important est la conviction d'interprétation.

Pour moi, la caméra devait fonctionner comme témoin oculaire, sans prendre d'autres initiatives que de suivre les événements dramatiques, de manière naturelle, au prix, parfois, de mouvements brusques, étranges et peu orthodoxes. De cette façon avec un travail basé sur l'interprétation, on a cherché un réalisme le plus proche possible du documentaire, de façon à ce que tout paraisse arriver spontanément.

Le choix des acteurs a été très important. Comme je l'avais fait pour mes précédents films, j'ai cherché avec soin les personnages des mineurs, dans la rue, dans des collèges publics et dans des centres d'assistance de la Communauté de Madrid. J'ai choisi des gamins, sans aucune, ou avec très peu d'expérience professionnelle et dont l'aspect et le comportement se rapprochaient du personnage qu'ils devaient interpréter. Ainsi j'espérais obtenir d'eux une vraisemblance dans l'interprétation de leur personnage dès le début de l'histoire – ce que j'aurais sans doute difficilement obtenu avec des enfants expérimentés. Le travail a été très lent et coûteux mais je suis sûr que l'effort ajouté se reflète dans le résultat.

Pour interpréter les personnages adultes, nous avons choisi des acteurs professionnels mais pas trop connus. D'un côté, avec leurs expériences, ils allaient aider les plus jeunes comédiens inexpérimentés, et d'un autre côté, leur anonymat leur a permis de ne pas porter le poids d'une image qui aurait pu leur enlever l'authenticité que je considérais indispensable pour la vraisemblance de tous, et de chacun des personnages.

Quant à la direction artistique, nous avons été très rigoureux pendant les repérages, cherchant des cadres réels tant pour les extérieurs que pour les intérieurs. L'idée était d'obtenir ce climat et cette qualité que possèdent uniquement les lieux déjà habités, les modifiant seulement lors d'occasions très particulières quand quelques éléments pouvaient être contradictoires avec la cohérence des personnages et de l'histoire. Ce travail s'est fait postérieurement au choix des comédiens et en fonction de leurs caractéristiques personnelles, on cherchait tel ou tel endroit. Ainsi la relation comédien-espace s'est établie très rapidement et facilement.

Le traitement de l'image a été assujéti, comme tout le reste, à l'interprétation des acteurs. C'est-à-dire qu'à tout moment, la caméra devait chercher les comédiens, et non l'inverse. On a essayé de faire une photographie toujours réaliste, sans aucune "préciosité" qui aurait pu ôter la simplicité, la fraîcheur et l'authenticité des scènes. À plusieurs moments, le flou a été utilisé comme une arme documentaire, et on cherchait un format qui permettait de voir le grain à l'écran. En utilisant tous ces éléments et une mise en scène basée, comme je l'ai dit, sur l'interprétation des comédiens, on prétendait obtenir un film cru, vrai et réaliste, dans lequel la base et l'intérêt se trouvent dans l'argument même de l'histoire et non pas dans un quelconque effet ou virtuosité technique.



EL BOLA

EL BOLA est le premier long métrage du réalisateur Acheró Mañas, déjà remarqué pour ses courts dont **CHASSEURS**, Goya 1998. À travers les péripéties d'un jeune adolescent, l'auteur aborde sans artifice un thème difficile : l'enfance maltraitée.

Pablo, 12 ans, c'est "la boule" car il tripote tout le temps son porte-bonheur, un petit calot de métal. Issu d'un milieu prolo, fermé et traditionnel, Pablo n'a rien des autres garçons de son âge. Il a le regard dur, celui des enfants qui ont grandi trop vite. L'arrivée dans sa classe d'Alfredo, un nouvel élève, va changer sa vie. Chez cet ami, Pablo découvre une famille ouverte, dans laquelle l'amour et l'écoute prédominent. Il va alors trouver la force d'affronter sa condition et de révéler son terrible secret : l'horreur des mauvais traitements infligés par son père.

D'un sujet qu'il connaît bien, la violence perpétrée sur les enfants, Acheró Mañas tire un film poignant et profondément humain. Le cinéaste utilise la caméra comme un simple témoin oculaire qui ne fait que suivre les événements dramatiques, de manière naturelle, au prix parfois, de mouvements brusques, étranges et maladroits. Un réalisme proche du documentaire qui donne au film un ton juste et authentique. Intelligemment, Mañas évite le piège du voyeurisme en suggérant le plus possible la violence de certaines scènes (comme la vision d'un sidaïque en phase terminale ou les coups portés sur Pablo par son géniteur). La mort est omniprésente, tant dans les propos des deux ados que dans le danger de leur jeu (récupérer un objet sur les rails au passage d'un train). Chacun la regarde différemment. Alfredo pense être immortel tandis que Pablo, lui, la sent chaque jour plus proche.

Le constat de l'auteur est sans appel : nous sommes impuissants face à la violence parentale. Pourtant, les victimes sont facilement repérables. Pablo en porte tous les stigmates. Isolé, margina-

lisé, craintif. Quand il sourit, le prometteur Juan José Ballesta (Goya de la Révélation de l'année 2001) donne envie de pleurer, et quand il pleure, on veut mourir. À travers la famille d'Alfredo, Mañas cherche à interpeller le spectateur en posant une question simple : comment devons-nous réagir face à la violence systématique de certains parents sur leur progéniture ? "De quoi meurt cet enfant ? Dût la réponse troubler, il meurt aussi de nos silences", écrit André Glucksmann. Le mérite de Mañas est sans conteste de briser l'omerta.

AVOIR-ALIRE

LA VIOLENCE EST TENUE À DISTANCE PAR UNE CAMÉRA ÉVITANT LE PATHOS.

Les Cahiers du Cinéma

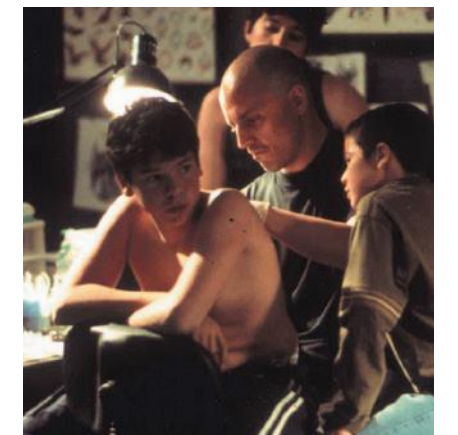
Ilmer l'enfance, a fortiori l'enfance maltraitée, est un exercice difficile. Le grand mérite de **EL BOLA** est d'éviter les deux écueils du genre : la naïveté et la complaisance. Couronné par quatre Goya en 2001, ce premier long métrage du jeune réalisateur Acheró Mañas retrace l'amitié de deux jeunes garçons dont l'un (El Bola) se révélera être « mal aimé ». Comme **LES QUATRE CENTS COUPS** qu'il rappelle par ses péripéties (la punition pour avoir fait l'école buissonnière, la fête foraine...), le film fuit les effets faciles et recherche un réalisme quasi documentaire. Mettant l'accent sur l'histoire, sa logique simple et efficace, Mañas fait reposer sa mise en scène sur l'interprétation sans faille des jeunes comédiens : ce refus de toute forme de préciosité ou de démonstration de virtuosité technique est ce qui permet à **EL BOLA** d'échapper au pathos. [...] Acheró Mañas élude soigneusement les scènes de maltraitance,

excepté celle qui provoquera la fugue de l'enfant et le dénouement du drame. En ne nous offrant d'abord que les indices d'une violence qui reste encore invisible, le film met adroitement le spectateur dans la même position que les personnages, qui ignorent que El Bola est maltraité : il donne alors à voir autant la violence que le silence qui la rend possible. Celle-ci ne devient visible ou avouée que lorsqu'elle atteint déjà son acmé et cesse d'être supportée par l'enfant. Le regard du spectateur n'est pas impuissant mais ignorant. Ce n'est qu'à la fin du film qu'on comprend tout ce qu'il comportait d'ellipse.

POSITIF

D'un sujet pour le moins classique, Mañas a tiré une œuvre riche, émouvante sans être larmoyante, subtil mélange entre film sur l'enfance et drame du quotidien. Il capte avec intensité les 400 coups de ses jeunes héros... et montre la même aisance dans les scènes familiales bien plus intimistes où l'on découvre peu à peu le calvaire vécu par le petit El Bola. Le metteur en scène a su se mettre à la hauteur de son sujet, sans jamais l'aborder de manière manichéenne ou condensante. Un beau film.

STUDIO



Noviembre

ACHERO MAÑAS

ESPAGNE / 2003 / 104'

Poussé par son esprit idéaliste, Alfredo décide de créer "un art plus libre, qui sort du cœur et qui permet aux personnes de se sentir en vie". Son concept du théâtre se déroule dans la rue, dans un face-à-face permanent avec le public, quel que soit l'endroit. Sa troupe "Noviembre" prend alors possession de la rue, repoussant les limites, les censures...



SCÉNARIO : Acheró Mañas et Federico Mañas
IMAGES : Juan Carlos Gómez
MONTAGE : Nacho Ruiz Capillas
COSTUMES : Nereida Bonmati
MUSIQUE : Eduardo Arbide

INTERPRÈTES :

Óscar Jaenada (Alfredo),
Ingrid Rubio / Paloma Lorena (Lucía),
Juan Díaz / Juan Margallo (Daniel),
Javier Ríos / Ángel Facio (Juan),
Adriana Domínguez / Amparo Valle (Alicia),
Jordi Padrosa / Fernando Conde (Imanol),
Juanma Rodríguez / Juan Diego (Pedro),
Nuria Gago / Amparo Baró (Helena),
Héctor Alterio (Yuta)

LE CINÉASTE INTERPELLE DIRECTEMENT LE SPECTATEUR : QUE SONT DEVENUS LES IDÉAUX DE CEUX QUI, VOILÀ TRENTE ANS, VOULAIENT CHANGER LA SOCIÉTÉ ? DES ARTISTES CONTEMPORAINS OSERAIENT-ILS ALLER SI LOIN ? RYTHMÉ, DRÔLE ET INCISIF, **NOVIEMBRE** DEVIENT TOUCHANT GRÂCE À UNE BELLE IDÉE : LES SURVIVANTS DE LA TROUPE, VERS LA MOITIÉ DU XXI^e SIÈCLE, SE SOUVIENNENT DE LEURS EXPLOITS. LE FILM SE PARE ALORS D'UNE ÉMOTION TOUTE NOSTALGIQUE.

Positif

ENTRETIEN AVEC ACHERO MAÑAS

Il y a une diminution des libertés dans la société en général, quel effet croyez-vous que cette baisse provoque dans l'avant-garde culturelle, elle l'endort ou c'est un révoltant? Aujourd'hui, est-ce que des mouvements du siècle passé comme le dadaïsme, le futurisme... peuvent se reproduire avec un manifeste d'engagement strict, qu'ils appliqueraient à la lettre?

Je crois qu'aujourd'hui c'est une question plus individualiste, le collectif est extrêmement mal vu et depuis longtemps. Les mouvements artistiques depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale étaient basés sur des idéologies aux principes très déterminés. Ils avaient une évolution, une maturité et une décadence parce qu'on en avait exploité tous les principes; une nouvelle tendance rompt automatiquement la précédente, créant ainsi un mouvement. Si vous vous cramponnez à des principes il arrive un moment où vous créez une dictature intellectuelle, quelque chose d'immuable, qui s'enlise. C'était une évolution et un renouvellement continus et maintenant c'est différent: du sentiment collectif on est passé à l'individualisme, personne ne travaille en groupe et encore moins les artistes, ils ne veulent même pas en entendre parler. Il y a une maladie qui existait déjà avant mais je crois plus encore aujourd'hui, qui est de rompre individuellement avec quelque chose, tout le monde est obsédé par l'originalité. Avant il ne s'agissait pas seulement d'être original; le mouvement artistique avait un processus long: tous les mouvements de cette époque ne duraient pas deux jours, mais des années, en perpétuelle recherche, et maintenant on fait quelque chose d'original, on le montre, on le mercantilise, et c'est terminé.

C'est la société de consommation...

Oui, c'est une culture de la rapidité et du commerce par-dessus tout, et de peu d'engagement. L'art est très décrié s'il est conçu comme une sorte d'arme, une arme sociale, c'est plus l'art pour l'art. Je crois qu'une société qui ne se regarde pas elle-même, qui n'est pas capable d'autocritique, est une société aveugle, qui peut commettre l'erreur d'en arriver à la pensée unique, unidirectionnelle. Il y a plein de moyens de faire cette autocritique, et l'art est l'un d'entre eux, mais l'art comme opération de communication. La communication naît au moment où vous et moi confrontons une idée, et la vôtre est différente de la mienne. À ce moment-là vous savez qu'il ne s'établit pas une pensée unique et unidirectionnelle, qui peut mener au despotisme, à l'autoritarisme, qu'il soit intellectuel ou extrapolé à la politique ou au social. La capacité de remettre en question continuellement ce que l'on fait est ce qui garantit notre liberté.

Qu'entendez-vous par engagement politique? Se reflète-t-il dans vos films?

C'est l'engagement individuel que chacun a avec ses idées. Ma politique est dans mon idéologie et ce que je pense, et elle se reflète naturellement, même pas intentionnel-

lement. Je fais certaines choses et c'est mon opinion, cela peut se traduire d'une manière politique, mais ce n'est pas intentionnel. Mon engagement est avec moi-même, car il est déjà difficile d'être cohérent et conséquent avec soi-même pour pouvoir l'être avec les autres. Le premier travail, du moins de mon point de vue, c'est ne pas se trahir soi-même.

Voyez-vous une fonction sociale au cinéma ou au théâtre?

C'est un exercice de capacité d'autocritique. Il y a plusieurs domaines sociaux pour exercer sa capacité d'autocritique, l'un d'entre eux est l'art, mais il y a aussi la citoyenneté, les syndicats... il y en a beaucoup, mais avant tout la personne, l'individu.

«J'ai entendu des critiques de toutes sortes sur **NOVIEMBRE**. Des gens à qui le film avait beaucoup plu et des gens à qui il n'avait absolument pas plu, qui le trouvaient prétentieux.

Tous les jeunes réagissent très bien à mon film, et les gens plus conservateurs, qui étaient de gauche en leur temps, le détestent absolument. Ils se voient étant jeunes et ils ne trouvent pas ça drôle du tout: moi qui étais si idéaliste, voilà que tu me sors ces conneries maintenant... Ils s'énervent, ils se sentent mal, le film leur remue les tripes. Mais il plaît beaucoup, il a fait en deux semaines ce que **EL BOLA** a fait en deux ans et demi.

Churchill disait: "celui qui n'est pas révolutionnaire à vingt ans n'a pas de cœur, celui qui l'est encore à quarante est un imbécile" et cette phrase représente bien ce qu'est mon film: qu'il y a des jeunes idéalistes, qui veulent lutter, qui ont besoin de rompre avec certaines choses, et c'est normal, c'est dans leur nature. Ça me rend très triste de voir un type de dix-sept ans aussi conformiste qu'un type de soixante ans et quelque. Les jeunes doivent rompre avec un type de choses établies, même si une certaine génération trouve cela terriblement naïf. Mais un gars d'une vingtaine d'années ne peut hériter du scepticisme, du désespoir et du désenchantement des gens de cinquante ans. Dans ce sens je suis très satisfait du film parce qu'on dit que la jeunesse est morte, qu'elle ne sert à rien, qu'elle n'a pas d'idéologie... Je crois qu'ils ne fonctionnent pas de la même manière que les générations précédentes. Tous mes frères avaient lu Bakounine, Marx, ils savaient ce qu'étaient la gauche, la droite. Je pense qu'ils voient ça d'un point de vue moins politisé et plus humaniste, plus du point de vue de la justice, de ce qui leur paraît juste ou injuste.»

ACHERO MAÑAS

Pour son second long métrage, Acheró imagine un avenir où plusieurs acteurs vétérans se rappellent des faits qui ont eu lieu à la fin des années 90 et évoquent une troupe de théâtre de rue indépendante qu'ils ont créée dans le but de provoquer et renouveler l'art jusqu'aux ultimes conséquences. Cette idée de départ, originale et discordante, séditeuse et libre, permet à Mañas d'aborder un film combatif et militant qui, par le biais de ses numéros de rue tournés avec une caméra numérique et dans des lieux publics avec de vrais gens, dénonce avec effronterie et courage tous ces facteurs qui limitent la création artistique depuis son idée et sa genèse.

Ainsi, Mañas énonce une déclaration de principe hardie qui dénonce brutalement le pouvoir économique dans l'art, les démarches pour obtenir les autorisations officielles, les lois du marché, les normes préétablies ou l'immonde bureaucratie qui cerne le monde artistique. **NOVIEMBRE** est une profession de foi, une croyance aveugle mêlée de respect pour la chose contée et de certitude, avec un sens de la liberté empreint d'idéalisme, de rêve collectif presque utopique mais merveilleux dans ses concepts génériques. L'idée exposée par le cinéaste et le scénariste se présente dès le prologue comme une violente défense de la libre autonomie créative dans toute sa condition, qui s'élève contre une pensée unique, dépasse les frontières et va jusqu'à outrepasser les limites du politiquement incorrect pour déboucher sur une insubordination morale et sociale (cf les impressionnantes performances "Attentat" et "Messie"). Quelque chose qui abrite, comme on peut bien le présupposer, un certain risque de fatalité et de danger. Mañas compose une belle histoire chorale, emmenée par un Óscar Jaenada convaincant, qui prend la forme d'un plaidoyer pour la liberté d'expression, pour la transgression créative comme un défi à la mesquinerie culturelle qui dévaste l'art moderne. Un cri de liberté face au conformisme, où l'originalité radicale est montrée comme une échappatoire au conformisme et comme une rupture avec les règles qui imposent une homogénéisation des arts scéniques, visuels, et des autres disciplines artistiques.

Mañas parvient à exercer un talent fécond afin de raconter la vie de cette attachante troupe de théâtre qui ne vit que pour remettre en question tout type de règle. Dramatique, courageux et intran-



NOVIEMBRE

sigeant dans ses concepts, **NOVIEMBRE** est un film magnifique, digne d'être considéré comme un des meilleurs films espagnols de cette année. Pour couronner le tout, l'âme du groupe est le jeune Janeada, soutenu par d'extraordinaires interprètes tels que Ingrid Rubio (définitivement considérée comme une excellente actrice), Juan Díaz, Javier Ríos et tous les acteurs qui parlent depuis le futur et le présent d'une histoire qui, au-delà de sa condition de film, propose sans conteste un discours limpide face à une impossible utopie qui porte en son sein l'authenticité de l'art. Acheró Mañas peut être satisfait car il a réussi à placer la barre à une hauteur sublime, grâce surtout à la joie et à la forte conviction qui se dégagent de son œuvre qui inspire la réflexion.

LA BUTACA

NOVIEMBRE parle de l'authenticité, de la sincérité, et par-dessus tout, de l'impossibilité de l'utopie et, à travers un risqué et, au fond, amusant jeu struc-

tural, attribue le point de vue aux propres personnages qui racontent leurs souvenirs depuis le futur. L'étrange aventure de ces comiques acteurs de rue, qui se déroule dans la toute fin des années 90, acquiert des teintes mélancoliques et dramatiques avec la disparition d'un de ses membres, que tous reconnaissent avoir été le moteur du groupe. C'est le personnage interprété par Óscar Jaenada avec autant d'enthousiasme que d'ambivalence: il est l'âme du groupe et aussi du film. Les autres personnages ne sont pas effacés mais sont traités avec le même amour que le personnage principal, en dépit de la difficulté du déroulement de l'arc temporel étendu choisi par la narration. Il s'en détache les interprétations d'Ingrid Rubio et Javier Ríos et plus particulièrement celle de Juan Díaz. Et le grand Héctor Alterio s'empare du film en quelques séquences magistrales. Pour ceux qui pensent que l'utopie est possible. Le meilleur: la recherche esthétique de Mañas et tous les acteurs, sans exception.

FOTOGRAMAS





Todo lo que tú quieras

ACHERO MAÑAS

ESPAGNE / 2010 / 101'

La famille Velasco se compose de Leo, Alicia et sa fille Dafné, quatre ans, et vit une vie tranquille dans la ville de Madrid. Alicia est habituellement la personne responsable des soins et de l'éducation de la petite fille. Pendant les vacances de Noël, Alicia décède subitement après une crise, laissant son mari seul avec sa fille.



SCÉNARIO : Acheró Mañas
IMAGES : David Omedes
MONTAGE : José Manuel Jiménez
COSTUMES : Cristina Rodríguez
MUSIQUE : Leiva

INTERPRÈTES :

Juan Diego Botto (Leo),
 José Luis Gómez (Alex),
 Najwa Nimri (Marta),
 Ana Risueño (Alicia),
 Lucía Fernández (Dafne),
 Pedro Alonso (Pedro),
 Ana Wagener (Ana),
 Alberto Jiménez,
 Paloma Lorena





ENTRETIEN AVEC ACHERO MAÑAS

Comment vous est venue l'idée de l'histoire de **TODO LO QUE TÚ QUIERAS** ?

Elle m'est venue il y a dix ans. J'étais, entre guillemets, un "père précoce" (à 28 ans). Je suppose que l'expérience de la paternité m'a influencé d'une certaine manière. Un jour, en voyant la maman de ma fille, ma compagne, et l'importance de la figure maternelle, tout d'un coup j'ai dû me demander *"Mais bon sang qu'est-ce qui se passerait si sa mère n'était plus là ?"*. Et tout est sûrement parti de là parce qu'au bout d'un moment j'ai commencé à imaginer l'histoire d'un père seul avec sa fille après la mort de sa mère. J'ai développé ça dans ma tête et c'est une histoire très simple dans laquelle la mère meurt, le père se rapproche de sa fille pour la protéger, mais il ne peut pas soigner son propre traumatisme et, au moment où il veut le faire, il se sépare un peu de la petite pour pouvoir passer le cap et à ce moment-là la fillette devient folle parce qu'elle ne peut pas supporter cette séparation. Et quand il revient c'est trop tard, et, finalement ils se suicident tous les deux. J'avais cette histoire dans un coin de ma tête jusqu'à ce que je me réveille des années plus tard à New York et que la figure d'un travesti m'apparaisse. Et là, j'ai compris qu'à partir de ce type je pouvais construire le personnage d'un homme conservateur plutôt qu'une personne normale, et j'ai su que c'était ce que je voulais raconter. L'élément symbolique qui, pour moi, est le plus important dans tout le film (le travesti) est apparu, il symbolise l'ambiguïté et l'inversion des rôles, et à partir de là j'ai commencé à écrire le synopsis sans m'arrêter. Et la boucle est bouclée.

TODO LO QUE TÚ QUIERAS est-il plutôt une manière de revendiquer la figure paternelle ou bien une mise en lumière d'une tendance générale des pères à ne pas savoir élever leurs enfants ?

Je dirais plutôt la méconnaissance par l'homme de la figure maternelle. C'est un hommage aux pères mais, dans le sous-texte, le père va devoir intervertir les rôles et assumer certaines tâches de la femme. Il passe par tout ce par quoi la femme est passée : finalement, quand elle est entrée sur le marché du travail, elle ne devait pas seulement travailler mais s'occuper des enfants, faire les tâches ménagères à la maison... tout ! La libération de la femme a été un leurre.

C'était fictif, du bluff. Et c'est pour ça qu'elles luttent tant, non ? Ce qui s'est passé c'est que la femme, une fois sortie, a revendiqué ses droits pour être considérée à l'égal de l'homme et non défavorisée. Mais dans le cas du personnage de ce film ce n'est pas volontaire. Ça lui est tombé dessus et il en résulte une espèce de traumatisme. Et c'est la métaphore du film et ce qu'il symbolise.

Il semblerait que **TODO LO QUE TÚ QUIERAS** soit un film plus doux et moins rebelle (au moins en ce qui concerne les personnages) que **NOVIEMBRE** ou **EL BOLA** mais au fond vous battez en brèche les préjugés de la société et les normes applicables à la garde des enfants.

C'est vrai et ce n'est pas vrai. Le film a toujours une puissance dramatique, même s'il est vrai qu'il possède un ton poétique qui n'était pas aussi accentué dans **EL BOLA** ni dans **NOVIEMBRE**. Bien que je ne le considère pas comme une fable, il y a beaucoup de gens qui le comprennent ainsi parce qu'il leur semble particulièrement incroyable qu'une telle situation puisse se produire. Mais je ne m'en sens pas aussi éloigné que ça parce que, en réalité, je l'ai fait : je ne me suis pas habillé en femme, mais j'ai fait la maman pour ma fille dans le sens où elle m'a demandé d'imiter la façon de parler de sa mère quand elle lui manquait, de même qu'elle l'a demandé à Elena (sa mère) quand je lui manquais. Dans le film je l'ai poussé à l'extrême, mais je ne dis pas que ce n'est pas possible. J'ai un ami qui, avec son fils, dessinait des masques de la mère et ils se les mettaient sur la figure, en faisant un jeu lorsqu'elle était sortie. C'est donc une situation qui pourrait se produire. En définitive, le film a une certaine poésie que les autres n'avaient pas autant. Et je m'y suis obligé, premièrement, parce que je voulais qu'il soit plus métaphorique et symbolique (comme quoi ce n'est pas seulement ce qu'on voit de la réalité mais il existe une métaphore). Avec un contexte si métaphorique, il y a une poésie narrative qui atténue le réalisme. Et dans ce sous-texte on peut voir le film comme plus léger et moins dur, mais parfois la métaphore est plus dure que la réalité bien qu'on vous dise le contraire. Et je crois qu'il y a des moments durs, comme quand la petite fille démaquille son père et découvre toutes ses blessures ; ou quand le père est sur le point de perdre son identité face à sa fille parce

qu'elle ne l'identifie plus comme père : c'est très dur pour lui et pour elle, non pas parce qu'elle peut devenir folle, mais parce que cela signifie pour lui la disparition de la figure paternelle.

Voyez-vous des similitudes entre la transformation de Leo et le débat sur l'adoption par les homosexuels ?

Je romps avec le stéréotype habituel de l'homosexuel. Souvent les homosexuels sont bisexuels, souvent les hommes virils ne sont pas sortis du placard, etc. Cela m'intéressait de battre en brèche deux stéréotypes : celui de l'homosexuel et celui de l'histoire d'amour fascinante et unique d'un enfant. Mais ce qui m'intéressait dans l'homosexuel, ce n'est pas la revendication du droit d'avoir des enfants, parce que ce n'est pas une question que je me pose, car je considère que l'amour est au-dessus du sexe et de l'orientation sexuelle. Ce que je crois plus important, et ce dont on devrait vraiment parler, c'est que la fonction paternelle n'est pas liée à la biologie. La personne qui exerce le rôle de père ou de mère et donne de l'amour à une personne devient parent, peu importe qu'elle le soit biologiquement ou pas. Toute personne a besoin d'un référent affectif. Que le référent soit biologique ou pas, peu importe son orientation sexuelle, c'est la figure qui est importante pour un enfant. Et c'est ce que je défends au-delà de tous les groupes traditionnels.

Achero Mañas a joué le tout pour le tout. Après huit ans de silence il a réalisé un film très audacieux. Pour commencer, il y a une petite fille de quatre ans dans la distribution, et est-il besoin de le préciser, ce n'est pas un rôle secondaire. Ensuite, l'action (comment une famille essaie de surmonter la mort de la mère) est enveloppée dans une métaphore extrême (que nous ne révélerons pas ici pour ne pas gâcher la surprise), une de celles qui peuvent faire rougir de honte tout un parterre de spectateurs. Comme Achero Mañas a vraiment joué avec le feu, nous nous risquons à supposer que la réponse critique à **TODO LO QUE TÚ QUIERAS** restera dans le sillage de **Noviembre**, conquérant certains et horrifiant les autres. Nous l'affirmons avec force, il nous a conquis. Décortiquons les prises de risques. Le travail sur le casting est formidable, et le film ne lui doit pas seulement la découverte de la petite Lucía Fernández, la même qui, du haut de ses quatre ans, avec son visage de poupée et son calme sur le plateau, nous rend crédible cette fable a priori incroyable. Le choix de Juan Diego Botto pour le rôle du père a également été fondamental. La transformation à laquelle est soumis son personnage pour affronter le deuil (le sien mais surtout celui de sa fille) est

telle que nous nous risquons à affirmer que peu d'acteurs espagnols auraient été capables de tirer leur épingle du jeu avec la subtilité et la sensibilité de l'acteur argentin. Botto, c'est pour cela que nous nous souviendrons toujours de toi. Le reste du casting est là où l'on attend : José Luis Gómez, fantastique en drag-queen ; Najwa Nimri, efficace dans le rôle charismatique de l'ex casse-pieds du héros ; Ana Risueño, surprenante (pourquoi ne voit-on pas plus cette actrice sur le grand écran ?)... Voyons à présent l'histoire, ce revers lumineux de **EL BOLA**, en ce qui concerne les parents. Si le texte décrit à quel point un père peut aller loin par amour pour sa fille, entre les lignes, Achero lance une belle ode à la maternité. Le film va beaucoup plaire aux mères qui travaillent. Quant à la métaphore, elle est risquée, mais elle semble naturelle dans le film, comme une réponse acceptable à l'enchaînement d'événements que Achero a résolu par une ellipse et un rythme narratif rapide dans le prélude. La sous-intrigue intégrée à temps et plusieurs scènes saisissantes dotent le film d'une charge émotive qui nouera la gorge à plus d'un. Achero Mañas a tout misé sur un seul numéro. Mais comme on le sait, qui ne tente rien n'a rien.

CINEMANIA

LA SOUS-INTRIGUE INTÉGRÉE À TEMPS ET PLUSIEURS SCÈNES SAISSANTES DOTENT LE FILM D'UNE CHARGE ÉMOTIVE QUI NOUERA LA GORGE À PLUS D'UN.

D'entrée, c'est un film qui dérange : nous sommes habitués à nous attendre à tout concernant les histoires de pères qui se retrouvent seuls à s'occuper de leur enfant, et habitués également à voir des hommes qui se travestissent en femmes. Mais le troisième film de Achero Mañas parvient à esquisser les lieux communs dans les deux cas, parce que **TODO LO QUE TÚ QUIERAS** n'est pas... tout ce que à quoi on s'attend, mais une histoire qui gagne en fermeté et en sécurité au fur et à mesure que le scénario échappe aux clichés et construit sa propre et indomptable personnalité. Après **EL BOLA** et **NOVIEMBRE**, le cinéaste continue à battre en brèche les idées reçues le concernant. Alors même si le film fait le lien avec ses thèmes favoris (l'enfance et les déguisements), il digresse, et trouve avec le personnage de Juan Diego Botto, excellent, tout en nuances, le meilleur héraut : dans la vie (et au cinéma) cela vaut la peine de prendre des risques et on ne peut pas contenter tout le monde. Sinon, on finit par faire des concessions qui sont certainement frustrantes d'un point de vue créatif et existentiel.

FOTOGRAMAS





Paco de Lucía

"Je m'appelle Paco de Lucía, d'après le prénom de ma mère: Paco, le fils de Lucía." Francisco Sánchez Gómez est né le 21 décembre 1947 à Algésiras, dans le sud de l'Andalousie. Les "Paco" sont légion à jouer dans les rues. Aussi, est-il d'usage de les différencier en ajoutant le prénom de leur mère.

"Avant même de poser les doigts sur un manche de guitare, je connaissais tout du flamenco: les rythmes les plus complexes, le langage". Il est le benjamin d'une famille de musiciens: ses frères Ramón de Algeciras et Pepe de Lucía mèneront une carrière de guitariste, pour l'un, et de chanteur de flamenco, pour l'autre. Il reçoit ses premières leçons de son père, ouvrier dans une usine le jour et guitariste dans les auberges le soir. Après leur travail, les "tocaos" prolongent les nuits festives dans le patio de la maison familiale. Le petit Paco de Lucía peaufine technique et dextérité à leur contact. Il quitte définitivement l'école à 9 ans et consacre 10 à 12 heures par jour à la musique pour subvenir aux besoins de la famille. Ce travail d'apprentissage acharné finit par payer. Il donne sa première représentation à la radio locale d'Algésiras en 1958. À 11 ans, sa prestation est stupéfiante et sa technique sensationnelle. Un an plus tard, il accompagne son frère Pepe au concours Certamen Flamenco de Jerez. Le public découvre un

musicien prodigieux qui a déjà saisi les nuances et les subtilités du flamenco, El Duende. Un prix, spécialement créé pour saluer le talent du jeune artiste, lance sa carrière. La bourse obtenue permet d'enregistrer le premier album en duo avec son frère: *Los Chiquitos de Algeciras* en 1961.

ENTRE ITINÉRANCES ET RENCONTRES

Doté d'une rare virtuosité, le jeune Paco de Lucía est engagé par la compagnie du célèbre danseur José Greco. Il a tout juste 14 ans. Avec la troupe, il parcourt les scènes internationales et côtoie les grands maîtres du flamenco comme Mario Escudero ou Sabicas. Très vite, performances scéniques et enregistrements se succèdent: deux albums avec Ricardo Modrego en 1965 et plusieurs avec son frère, Ramón de Algeciras. En 1967, l'artiste publie son premier album personnel *La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucía*. Dès lors, les enregistrements solo s'enchaînent: *Fantasia Flamenca* en 1969 et surtout *El Duende Flamenco de Paco de Lucía* en 1972; *Fuente y Caudal* en 1973 et *Almoraima* en 1976, sur lesquels son empreinte est plus évidente.

Le guitariste réinvente son jeu à chacun de ses albums et développe son propre style, mêlé d'audaces et d'une extrême sensibilité. 1978 marque sa rencontre avec le chanteur et ami Camarón de la Isla. À eux deux, ils forment le tandem le plus influent de toute l'histoire du flamenco, lui offrant ses heures les plus enflammées. "En tournée, nous partageons la même chambre d'hôtel. Nous étions très créatifs et avions de grands rêves. Je préférais le chant à la guitare. Pour lui, c'était l'inverse. Parfaitement complémentaires, nous improvisons des nuits entières."

Neuf albums naîtront de cette complicité avant la disparition du chanteur, en 1992. Toutefois, c'est l'album *Fuente y Caudal*, avec la mythique rumba *Entre Dos Aguas*, fruit du hasard d'une improvisation en studio, réédité en 1986, qui l'érigera définitivement ambassadeur mondial du flamenco.

L'EMPREINTE D'UN STYLE

Paco de Lucía opère une authentique révolution sur la scène traditionnelle en lui insufflant un vent de modernité par l'introduction, entre autres, d'instruments improbables comme le saxophone, la basse ou le cajón, qui deviendra un incontournable de la musique flamenca. L'œuvre de Paco de Lucía déroute autant par sa richesse et sa diversité que par l'exaltation de ses origines, qu'elle revendique avec fougue. "Je suis un guitariste de flamenco" affirme-t-il, "avec une main sur la tradition et l'autre qui fouille, qui cherche autre chose...". C'est cet esprit de recherche, ce goût du risque qui le conduisent à visiter des univers aussi différents que le jazz ou la musique classique. Il adapte et enregistre notamment des pièces de Manuel de Falla en 1978 et, quelques années plus tard, en 1991, il propose une interprétation exceptionnelle de l'œuvre majeure de Joaquín Rodrigo, le *Concerto d'Aranjuez*, saluée par le compositeur en personne.

Entre-temps, il se frotte au jazz en s'associant à Larry Coryell, Chick Corea ou encore John McLaughlin et Al di Meola, avec lesquels il forme un trio resté dans l'histoire de la guitare. L'album *Friday Night in San Francisco*, sorti en 1981 à l'issue d'une tournée mondiale, constitue la meilleure vente pour un disque de guitare instrumental. En 1998, le "tocaor" ose enfin le chant et pose sa voix dans *Luzia*. Bouleversant d'intensité, il chante en l'honneur de sa mère et en hommage à son complice Camarón de la Isla, mort six ans plus tôt. "J'ai toujours peur de me répéter. J'ai besoin de montrer que j'ai toujours quelque chose à dire avec la guitare."

Résidant à Palma de Majorque jusqu'à ses derniers jours, Paco de Lucía est mort d'une crise cardiaque survenue sur une plage de Cancun, au Mexique, le 25 février 2014, alors qu'il séjournait avec ses enfants. Il était âgé de 66 ans.

GUITARE ET FLAMENCO

Pendant plus de 30 ans, Paco de Lucía n'a cessé d'explorer et de repousser les limites d'un genre. Et quels que soient ses apports, le flamenco est devenu, entre ses doigts, résolument sublime et moderne. Ses confrontations avec l'improvisation, le jazz, le classique, son insatiabilité musicale ont enrichi son œuvre et offert des pistes d'expérimentation aux jeunes guitaristes en quête de renouveau. Grammy Award du meilleur album de flamenco en 2004 avec *Cositas Buenas*, meilleur album de jazz latin en 2005 (Billboard Latin Awards), l'artiste a

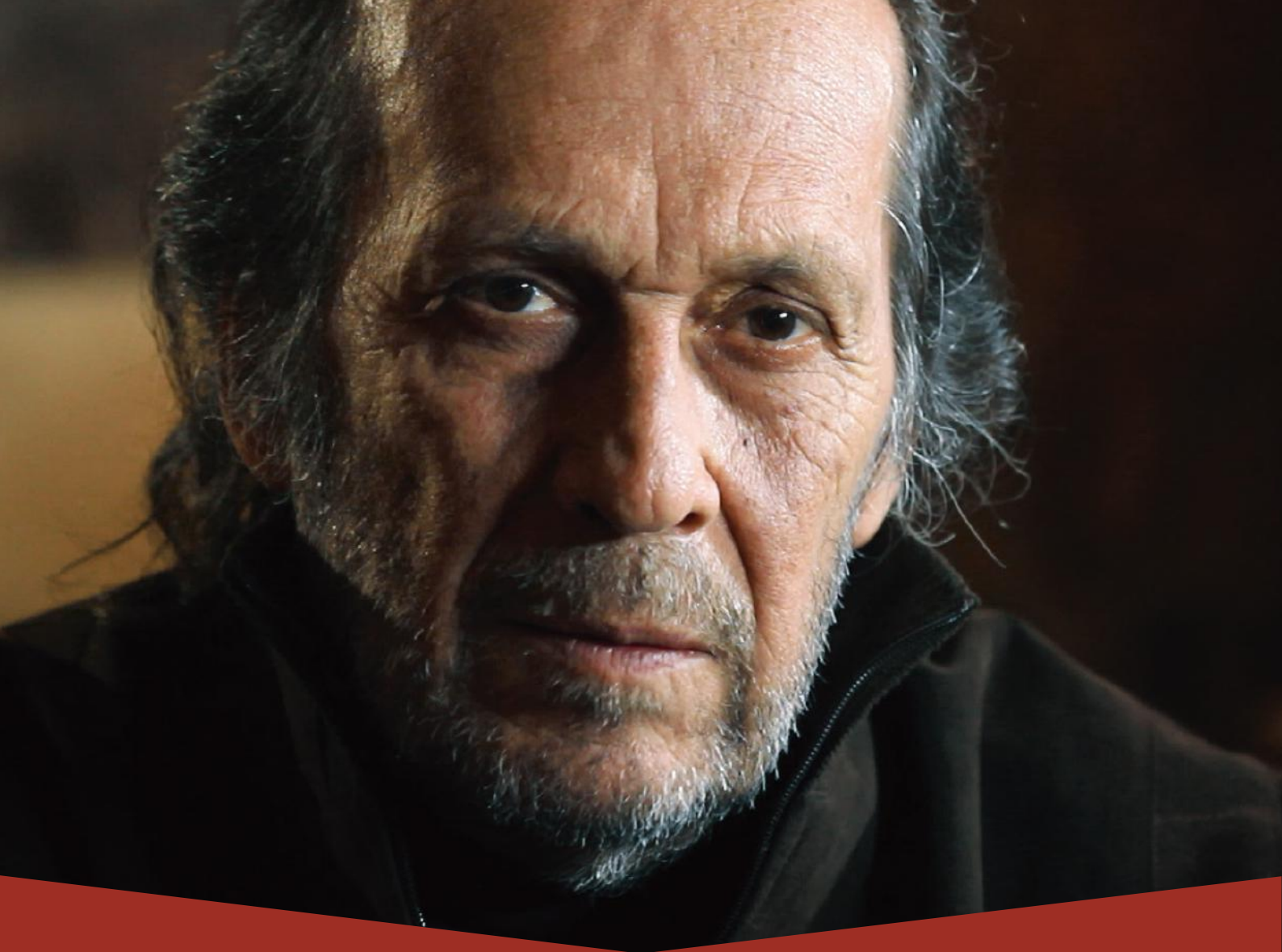
transcendé tous les genres et s'est imposé comme le "plus universel" des musiciens de flamenco. En 2004 encore, l'Espagne l'ordonna "Principe de Asturias de las Artes", une des plus hautes distinctions hispaniques. Plus qu'un prince, Paco de Lucía demeure une légende.

UNIVERSAL MUSIC



Curro Sánchez

Curro Sánchez Varela est né en 1984. Il est le fils de Paco de Lucía et d'une danseuse de flamenco, Casilda Varela. Une prédisposition à l'art qui s'est rapidement imposée avec le cinéma. En 2014 il accomplit son souhait de réaliser un documentaire sur son père, un premier long métrage récompensé du Goya du Meilleur documentaire. Son deuxième long, **MALÚ: NI UN PASO ATRÁS**, sort en 2016.



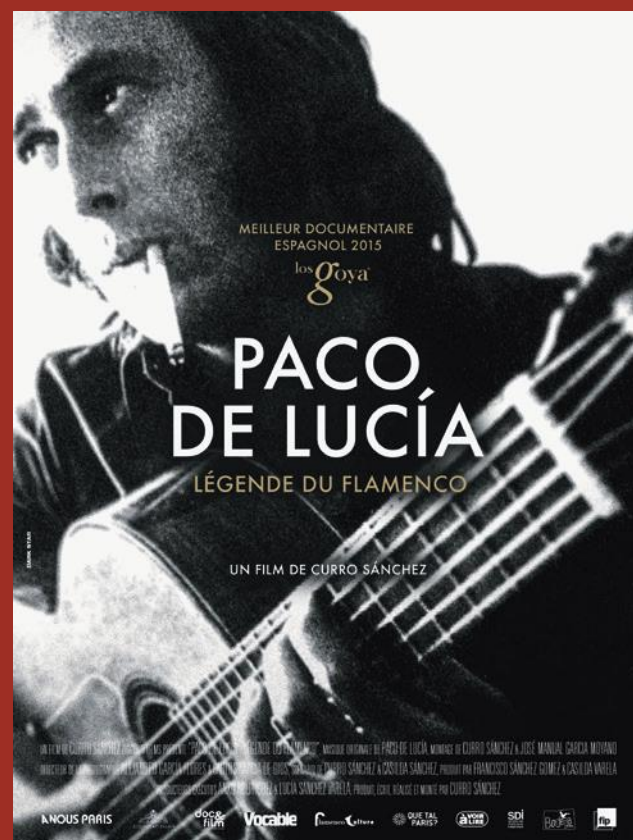
Paco de Lucía

légende du flamenco

CURRO SÁNCHEZ

ESPAGNE / 2014 / 95'

Dernier hommage rendu au génie andalou disparu en 2014, ce documentaire réalisé par son fils retrace l'incroyable destin d'un guitariste et compositeur hors norme, qui a fait du flamenco une musique universelle. Paco de Lucía a croisé sur son chemin les plus grands, de Sabicas à Carlos Santana en passant par le "cantaor" Camarón de la Isla. Avec les témoignages exceptionnels de Chick Corea, John McLaughlin, Jorge Pardo ou encore Rubén Blades.



SCÉNARIO : Casilda Sánchez Varela et Curro Sánchez
IMAGES : Alejandro García Flores
MONTAGE : José Manuel García Moyano et Curro Sánchez
SON : Raúl Valdés

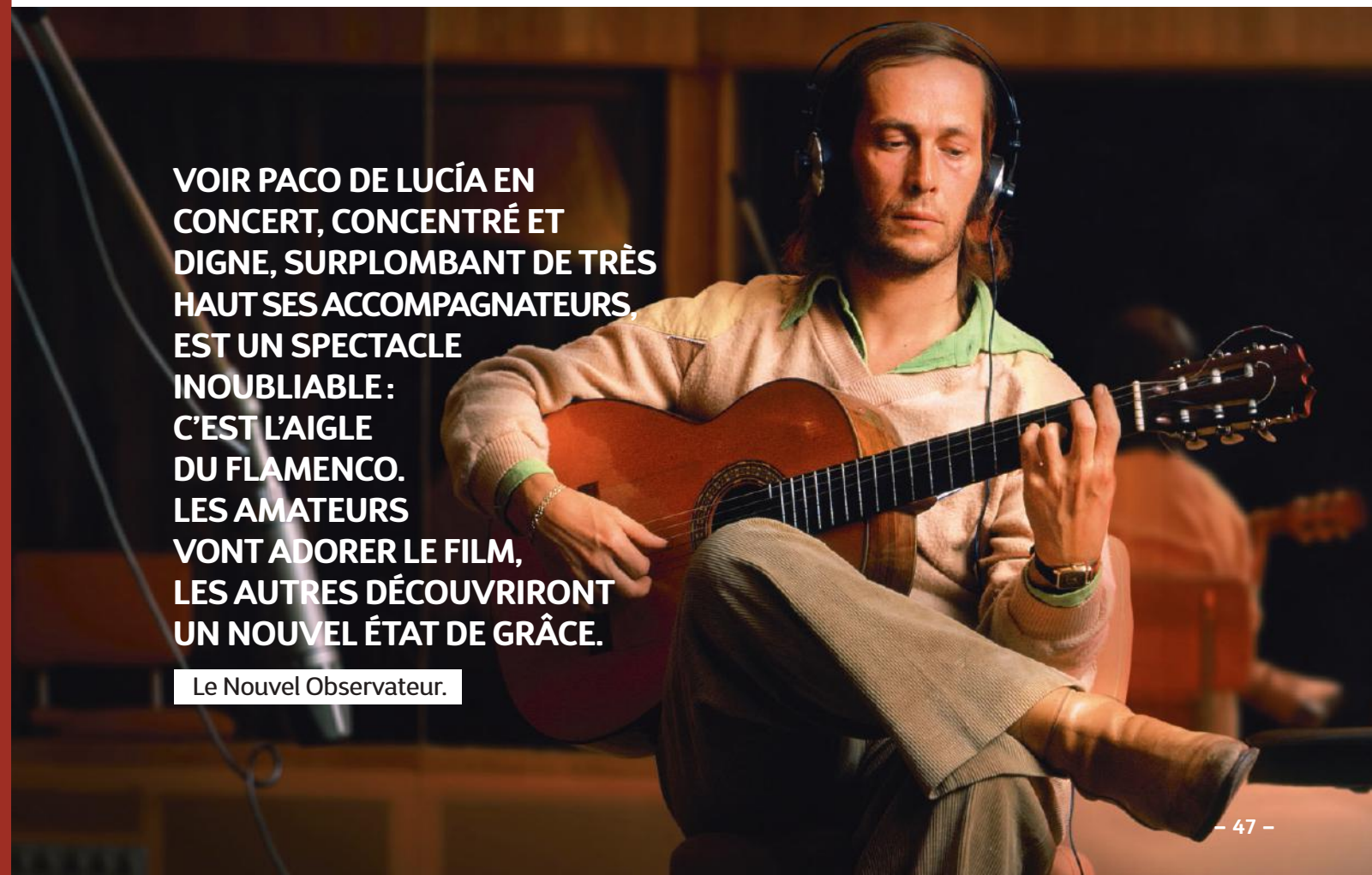
INTERPRÈTES :

Paco de Lucía,
Pepe de Lucía,
John McLaughlin,
Jorge Pardo,
Chick Corea,
Carlos Santana,
Alejandro Sanz,
Rubén Blades

GOYA DU MEILLEUR DOCUMENTAIRE 2015

VOIR PACO DE LUCÍA EN CONCERT, CONCENTRÉ ET DIGNE, SURPLOMBANT DE TRÈS HAUT SES ACCOMPAGNATEURS, EST UN SPECTACLE INOUBLIABLE : C'EST L'AIGLE DU FLAMENCO. LES AMATEURS VONT ADORER LE FILM, LES AUTRES DÉCOUVRIRONT UN NOUVEL ÉTAT DE GRÂCE.

Le Nouvel Observateur.



ENTRETIEN AVEC CURRO SÁNCHEZ

Quand avez-vous décidé de réaliser ce film ?

À mon retour des États-Unis en 2010, j'ai monté ma boîte de production et mon père m'a donné un coup de pouce en me commandant un petit documentaire de vingt minutes autour de son dernier album: il estimait qu'un disque seul ne se vendait plus s'il n'était pas assorti de ce genre de bonus. Pendant le montage, j'ai réalisé que je disposais d'une matière fabuleuse, bien plus importante que prévu. J'ai vu les deux biographies écrites et les trois documentaires consacrés à mon père, et j'ai pu vérifier qu'il m'avait raconté des histoires dont il n'avait parlé à personne avant moi. Je ne voulais pas que tout ça dorme sur un disque dur, alors j'ai vu plus grand.

Qu'est ce qui a motivé Paco de Lucía ?

Au début, mon père était sceptique. Sans doute parce que j'étais son fils et qu'il ne voyait pas bien où je voulais en venir. Mais il a remué des souvenirs très personnels devant la caméra qui l'ont ému: quand il s'est entendu raconter son enfance, son voyage en Amérique avec son frère Pepe, dont il était inséparable et qui fut son phare loin de leur famille, il a été si profondément touché qu'il a voulu aller plus loin. Il s'est impliqué au point de devenir, de facto, coréalisateur du film.

Était-ce la première fois qu'il racontait cette période de sa vie ?

Il l'avait déjà évoquée en interview ou pour des documentaires, mais tardivement, et sans jamais approfondir ce sujet très sensible pour lui. Jamais il ne s'était confié sur un tel registre émotionnel. Sa jeunesse a été remplie de joie et de souffrance: sa famille était très pauvre et il a connu, avec ses frères, une vie dure jusqu'à la fin de son adolescence. D'une certaine façon, mon père avait enterré cette partie de sa vie. Avec mes deux sœurs aînées, Casilda, qui a collaboré au script, et Lucia, coproductrice, on lui a donné l'occasion de l'exhumer dans un cadre familial et je crois qu'il a été soulagé de pouvoir enfin s'exprimer sur cette période fondamentale pour lui.

Vous évoquez aussi la dimension internationale de l'artiste...

C'est l'une des lignes fortes de ce documentaire: j'ai voulu montrer que Paco de Lucía était bien plus qu'un guitariste de flamenco, en réunissant les témoignages de musiciens de jazz, de blues ou de rock qui avaient souvent collaboré avec lui, comme Chick Corea, John McLaughlin, Jorge Pardo, Rubén Blades, Carlos Santana, Larry Coryell ou Bryan Adams. Certains ont révolutionné la musique avec mon père et étaient devenus des amis très proches.

Il semblait être solitaire dans la création. C'est ce que vous avez voulu montrer ?

C'est un autre axe important du film: montrer Paco de Lucía dans l'intimité de ses moments de création. On est allé le filmer, chez lui à Majorque, dans son studio, et là, seul face à

“ On a fini par oublier les caméras. C'était comme partager un verre de vin en famille...”

la caméra, il s'est ouvert sur ses doutes, ses projections, ses tourments, ses démons intérieurs: c'est comme s'il nous faisait rentrer dans son cerveau. Même nous, ses enfants, avons découvert de lui une facette inconnue. Quand il habitait encore avec nous et qu'il préparait un disque, on ne le voyait pratiquement pas: il travaillait sa musique douze heures par jour et ne remontait de sa cave que pour le dîner. Ce documentaire montre un Paco que personne n'avait pu approcher auparavant.

Le fait d'être son fils, justement, vous a-t-il facilité les choses ?

Au début, pas vraiment. J'avais de bonnes relations avec lui, mais nous n'étions pas proches: quand mes parents se sont séparés, mes deux sœurs aînées avaient 17 et 18 ans, mais je n'en avais que 13. Mon père a refait sa vie (il a deux autres enfants, plus jeunes) et nous nous sommes éloignés. Je suis d'ailleurs le seul de ses enfants à n'avoir pas fait de musique. Plus jeune, on m'a répété comme un mantra que mon père était un génie, mais je ne voulais rien savoir de sa vie. Je ne me suis intéressé au flamenco et à sa musique qu'en préparant ce documentaire. Étonnamment, on s'est très bien entendus. Pour l'interviewer, on a attendu qu'il soit prêt, qu'il ait envie de parler et, seulement à ce moment-là, on l'a rejoint chez lui, à Majorque. En trois jours, on a enregistré huit heures de confession, dans son studio, au salon, au jardin. Il s'est montré tellement détendu, aussi bien sur sa musique, son enfance que son amitié exceptionnelle avec le cantaor Camarón, qu'on a fini par oublier les caméras. C'était comme partager un verre de vin en famille...

Paco de Lucía avait la réputation d'être toujours sérieux, presque introverti.

Oui, mais je ne voulais pas que Paco soit réduit à cette image d'artiste torturé, austère, incapable de penser à autre chose qu'à la musique. C'est vrai que quand il créait, il devenait névrotique, obsessionnel. Mais il avait aussi beaucoup d'humour et faisait tout le temps des blagues, y compris avec les inconnus et les journalistes qui venaient le voir après les concerts. Il pouvait même être très gamin... sans doute parce que la vie l'avait fait grandir trop tôt. Rire, en tout cas, était très important pour lui.

Avait-il la culture de la fête gitane ?

Bien sûr! Paco n'était pas gitan, mais il a grandi et appris la musique avec eux, dans la banlieue d'Algésiras, dans un quartier très mixte: sa sensibilité gitane ne fait donc pas débat. L'opinion des guitaristes de flamenco lui a toujours importé, même quand il s'est affranchi de certains codes du genre. Il avait beaucoup d'amis gitans, était invité aux mariages et il était parrain de nombreux enfants de musiciens, dont le fils de Camarón. Quand il a vieilli, il a pris ses distances, mais seulement dans sa vie personnelle, car un non-gitan ne pourra jamais être un membre à part entière de la communauté gitane, très soudée. Cela n'a jamais remis en cause la force de ses attaches.

Aficionados, accrochez-vous à votre fauteuil! Règle n°1: ne pas se lever pour danser. Une salle de cinéma n'est pas un *tablao*. Règle n°2: ne pas s'essayer aux *palmas*, vous n'y arriveriez pas... car, de qui parlons-nous? De Paco, fils de Lucía la Portugaise, dont la dextérité a dépassé les frontières de l'Europe. Les superlatifs ne manquent pas pour évoquer l'homme très largement reconnu dans le monde de la musique.

Dans son documentaire, Curro Sánchez Varela nous plonge au cœur de la création artistique du grand guitariste espagnol qu'on ne saurait réduire au titre de guitariste de flamenco. C'est en effet bien là le véritable sujet du film. Curro Sánchez Varela nous prend par la main pour nous emmener dans l'univers créatif de son père, Paco de Lucía. Le guitariste se dévoile sans artifice sous l'œil bienveillant de son fils à travers sa fragilité (*"Ils ont placé la barre tellement haut que je ne peux pas redescendre sans qu'ils me ratent"*), ses incertitudes (*"Comment est-ce qu'un guitariste peut devenir plus connu qu'un chanteur?"*), son travail acharné jusqu'à la perfection maniaque (*"Je passe une heure avant chaque concert pour me limer les ongles, sinon je peux faire une erreur sans m'en rendre compte"*). Ce document fourmille d'anecdotes hétéroclites d'où jaillit le portrait d'un homme entièrement habité par son art. On entre dans l'intimité de Paco de Lucía détendu avec le regard profond de celui qui crée sans relâche. Celui qui cherche toujours à braver la limite de l'harmonie est parfois incompris de ses contemporains (*"Je ne joue pas pour le public, mais pour moi"*).

Ses nombreuses rencontres et amitiés (Carlos Santana, Camaron de la Isla) complètent ce tableau rythmé et dynamique. Curro Sánchez Varela sait poser les questions essentielles notamment sur les facilités et les difficultés du parcours de son père. À sept ans, Paco de Lucía reprend son propre père qui a perdu le compas et joue à contre-temps. Ou encore son désarroi presque pathologique lorsqu'il s'aperçoit qu'il ne parvient pas à suivre John McLaughlin en concert: *"Je suis sérieux John! Apprends-moi. Comment fait-on pour improviser?"* Et que dire de sa curiosité toujours en éveil? Elle va de la maîtrise de l'électronique à l'introduction du *cajón* en Espagne. Qui se doutait que cette boîte à cirage avait été rapportée du Pérou par Paco de Lucía? Mais le document n'est jamais didactique. Nous entrons dans l'univers du grand homme avec légèreté, sans ostentation. C'est en cela qu'il se démarque des biopics habituels. L'émotion fuse de cette démarche intérieure et nous avons aussi un peu l'impression de toucher les étoiles. Les choix musicaux du réalisateur sont à l'image du guitariste. Il alterne volontiers entre jazz et solea. Quand la buleria retentit, on a envie de se lever pour danser. La dimension poétique n'est pas oubliée, notamment lors de sa rencontre avec Camaron.

[...] La fin reste sobre et pudique, alors que Paco de Lucía est mort deux jours avant la fin du tournage. L'ensemble du récit coule comme une source *"entre dos aguas"* et on ressort de la salle revigoré et enchanté.

AVOIR-ALIRE

CURRO SÁNCHEZ VARELA NOUS PREND PAR LA MAIN POUR NOUS EMMENER DANS L'UNIVERS CRÉATIF DE SON PÈRE.

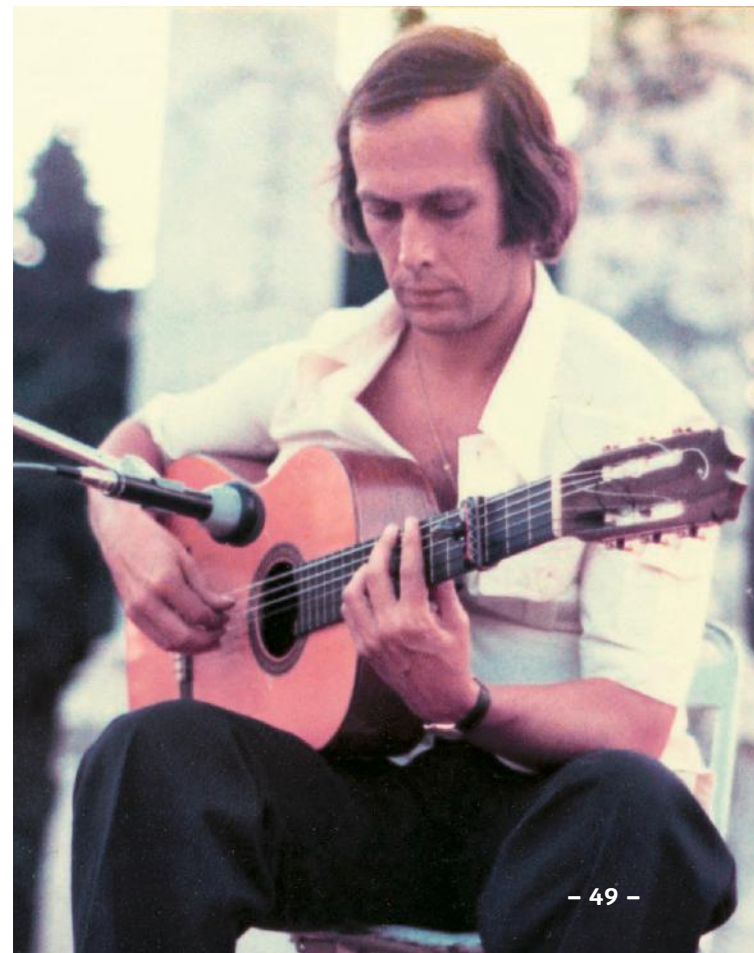
PACO DE LUCÍA



On le pensait timide, réservé, toujours sérieux en interview. Et voilà Paco de Lucía, dieu du flamenco (et de la guitare en général), qui se met à nu face à la caméra de son fils, se livrant avec décontraction sur son rapport à la création, au rythme, au flamenco, à la célébrité ou à l'improvisation... Avec ces images tournées avant la mort de son père, en 2014, Curro Sánchez Varela nous convie dans l'intimité du maestro comme personne ne l'avait jamais fait.

D'autres artistes témoignent (John McLaughlin, Chick Corea, Jorge Pardo ou encore Rubén Blades...), mais c'est cette confession assumée du musicien andalou, avec ses doutes et ses névroses, qui fait la réussite du film: un document d'exception, émouvant pour les fans comme pour les néophytes, dont chaque palo joué invite à dévorer dans son intégralité l'œuvre d'un génie de ce siècle.

TÉLÉRAMA





Carol

CARTE BLANCHE À CURRO SÁNCHEZ

TODD HAYNES

GB / 2015 / 118'

Dans le New York des années 1950, Therese, jeune employée d'un grand magasin de Manhattan, fait la connaissance d'une cliente distinguée, Carol, femme séduisante, prisonnière d'un mariage peu heureux. À l'étincelle de la première rencontre succède rapidement un sentiment plus profond et les deux femmes se retrouvent bientôt prises au piège entre les conventions et leur attirance mutuelle.



SCÉNARIO : Phyllis Nagy d'après le roman de Patricia Highsmith
IMAGES : Ed Lachman
MONTAGE : Affonso Gonçalves
DÉCORS : Judy Becker, Heather Loeffler
MUSIQUE : Carter Burwell

INTERPRÈTES :

Cate Blanchett (Carol Aird), **Rooney Mara** (Therese Belivet), **Sarah Paulson** (Abby Gherhard), **Kyle Chandler** (Harge Aird), **Carrie Brownstein** (Genevieve Cantrell), **Jake Lacy** (Richard Semco), **Corey Michael Smith** (Tommy Tucker), **John Magaro** (Danny McElroy), **Kevin Crowley** (Fred Haymes), **Nik Pajic** (Phil McElroy), **Trent Rowland** (Jack Taft), **Sadie Heim / Kennedy Heim** (Rindy Aird), **Amy Warner** (Jennifer Aird), **Michael Haney** (John Aird), **Wendy Lardin** (Jeanette Harrison)

QUEER PALM ET PRIX D'INTERPRÉTATION FÉMININE POUR ROONEY MARA, FESTIVAL DE CANNES 2015

NEW YORK FILM CRITICS CIRCLE AWARDS 2015 : MEILLEUR FILM, MEILLEUR RÉALISATEUR, MEILLEUR SCÉNARIO, MEILLEURE PHOTOGRAPHIE



FILM SOMPTUEUX, CAROL L'EST SURTOUT DANS L'ADÉQUATION QU'IL ÉTABLIT ENTRE UNE DISTINCTION DES MANIÈRES ET UNE GRANDEUR D'ÂME ET DE SENTIMENTS.

Les Cahiers du Cinéma



ENTRETIEN AVEC TODD HAYNES

Carol réunit tout ce que vous aimez : des personnages de femmes, l'ambiance des années 50 et un regard sur une société où l'homosexualité est le révélateur d'une morale répressive. Est-ce qu'il y a aussi quelque chose de nouveau pour vous dans ce film ?

Je reviens toujours à ces choses-là, c'est vrai. Mais j'aime la nouveauté ! Elle était pour moi ici dans le fait de parler de la folie qui nous prend quand on tombe amoureux. C'est la chose qui m'a le plus frappé quand j'ai lu le roman de Patricia Highsmith. L'amour que l'on vit comme une obsession, la fascination qu'exerce la personne que l'on regarde et que l'on désire. Cela m'a conduit à explorer la question du point de vue dans une histoire d'amour. J'ai revu des grands classiques du cinéma pour observer comment le regard de la personne qui aime intervenait. C'était très instructif. Cela m'a permis de raconter cette histoire d'amour entre Therese et Carol en passant du point de vue de l'une à celui de l'autre. Carol est l'objet du désir d'un bout à l'autre du film, ça ne change jamais. Mais le film raconte aussi comment cet amour fait changer Therese, qui devient une autre femme, et comment il fait changer Carol. On voit chacune à travers le regard de l'autre.

Comparé à LOIN DU PARADIS, votre grand mélodrame à l'ancienne avec Julianne Moore, CAROL est une histoire d'amour plus mentale. Le personnage de Therese vit une passion très rentrée.

C'est la grande différence. Dans le mélodrame classique, que j'adore et qui m'avait inspiré, LOIN DU PARADIS, la notion de point de vue et de subjectivité des personnages n'intervient pas vraiment. C'est toujours le point de vue de la société sur les personnages qui prime. Dans CAROL, on accède à l'intériorité des personnages. Cela vient beaucoup du roman de Patricia Highsmith, où le récit est entièrement enfermé dans la pensée de Therese, qui est la narratrice. Cette forme de narration subjective qui vient de l'intérieur d'un personnage est typique de Patricia Highsmith et de sa manière d'explorer un esprit criminel. Ce qui est amusant, c'est que le crime est très souvent, chez Patricia Highsmith, la manifestation d'une tension érotique et homosexuelle qui finit par exploser. Dans CAROL, c'est inversé : on avance vers une histoire d'attirance érotique et homosexuelle mais le roman commence vraiment comme une plongée dans un esprit surchauffé, qui pourrait être criminel. Patricia Highsmith fait un lien entre la suractivité du cerveau d'un criminel et la suractivité du cerveau d'une personne amoureuse. C'est brillant. J'ai repris le livre de Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, en travaillant sur CAROL car c'est vraiment de ça que parle le film : le théâtre fou et solitaire de l'imaginaire amoureuse.

Est-il devenu plus délicat, après le succès de MAD MEN d'utiliser le style années 50, comme vous l'aviez fait dans LOIN DU PARADIS ?

On a tendance à parler des années 50 à propos de trop de choses différentes. MAD MEN, c'est bien plus le début des années 60 et ça ressemble donc logiquement à la fin des années 50 mais l'atmosphère est quand même différente. Dans le cas de CAROL, les années 50 évoquent, au contraire, l'Amérique de la seconde moitié des années 40. New York après la Seconde Guerre Mondiale, était une ville grise et l'on sent dans le film cette ambiance froide qui imprègne la vie des gens. Ce sont des années assez noires. C'est pourquoi j'ai voulu tourner en 16 mm, afin d'obtenir cette palette assez terne, très différente de celle de LOIN DU PARADIS, qui représentait les couleurs très vibrantes du technicolor, un tout autre aspect des années 50. Le style visuel de CAROL est plus directement en prise avec une réalité de l'époque. Le personnage de Therese, qui est passionnée par la photographie, raconte d'ailleurs réellement toute une génération de femmes qui ont été photojournalistes, reporters ou qui ont fait des photos artistiques, comme Vivian Maier ou Esther Bubley.

Le mot homosexualité n'est jamais prononcé dans le film, ni par les deux femmes qui vivent cet amour ni par ceux qui le réprouvent. Est-ce une manière de montrer à quel point le sujet était alors tabou ?

Je ne sais même plus si le mot homosexualité est dans le roman de Patricia Highsmith. Therese sait qu'il y a des femmes qui portent des cheveux courts et s'habillent en costume et qui ont cet air particulier. Elle voit bien que Carol et elle ne ressemblent pas à ces femmes-là. Il n'y a, en fait, personne qu'elle puisse regarder en se disant : voilà, je suis comme ça. Elle ne peut pas mettre de mot sur ce qu'elle ressent. Elle entre dans une histoire d'amour où tout un vocabulaire lui manque. C'est très beau. Il y a eu, depuis cette époque, de grands progrès accomplis sur ce plan : une fille qui vit aujourd'hui une histoire comme celle de Therese peut trouver les mots pour en parler. Il y a eu aussi des progrès du point de vue de la législation pour les gays dans notre société. Mais nous avons aussi perdu quelque chose. Il y a une forme de romantisme dans cet amour sur lequel on ne peut pas même mettre un nom.

Peut-on dire que votre cinéma joue la carte de la séduction pour aborder des sujets radicaux et difficiles ?

Je crois. Je trouve que CAROL est un film magnifique à voir et que les actrices sont superbes. La séduction est là. Mais il y a aussi, dans le comportement de Therese et de Carol, quelque chose d'hésitant, un frein. Il y a une anxiété dans leur amour. C'est l'anxiété que chacun de nous a pu ressentir en tombant amoureux, la peur de se risquer et de perdre, mais c'est aussi une anxiété qui raconte la place de ces deux femmes dans la société.

CAROL

chère nullement Carol et Therese d'être rattrapées par la suspicion de leurs contemporains. À leur retour, l'une et l'autre devront chercher, seules mais avec ténacité, la lumière dans une ville qui n'aura eu de cesse de les enténébrer. La recreation du New York désenchanté de 1952 est à cet égard saisissante. À l'optimisme à marche forcée des années Eisenhower, qui s'apprentent à débiter, Haynes et son chef opérateur Edward Lachman opposent un espace urbain en forme de huis clos. Les tonalités désaturées de la palette chromatique et l'image granuleuse du Super 16 mm projettent sur les deux amantes l'ombre du film noir sans que rien de la séduction et du mystère associés au genre n'en subsiste à l'écran. Les surcadres accentuent la claustrophobie diffuse qui sourd d'intérieurs faits de passages, d'embrasures et d'enfilades de pièces semblables à de tristes dédales. Ce formalisme trouvera sa justification ultime dans le tressaillement d'un plan final, bouleversant, auquel le cinéaste nous aura minutieusement préparés : une épiphanie qui advient au beau milieu d'un restaurant, par la grâce d'une caméra subjective aux élans de transport amoureux.

Pour y croire, il fallait aussi deux interprètes à la hauteur d'un tel sentiment. Avec ses yeux fixes de poupée tout droit sortie du grand magasin où elle officie au début du récit, et ses joues rosies par l'hiver new-yorkais, Rooney Mara est absolument parfaite, tout entière retranchée dans un mutisme prédateur. Ce visage encore marmoréen se veinera bientôt d'émotions qui culmineront dans une très belle scène charnelle. Mais seule une actrice d'une plasticité hors-norme pouvait faire miroiter les multiples facettes de Carol. Cate Blanchett lui prête son prodigieux talent, tout en modulant sa virtuosité proverbiale, et c'est un bonheur de la voir se risquer ainsi à la vérité de son personnage plutôt que de se livrer à une simple performance. L'alchimie de leur rencontre naît de frôlements et de regards, transactions érotiques reconduites de champ en contrechamp et dont la sensualité réchauffe chaque plan d'un feu qui brûle longtemps après la fin du générique. *"No other love can warm my heart / Now that I've known the comfort of your arms"*, chante Jo Stafford dans l'un des standards retenus pour la bande originale. Entêtant refrain qui pourrait leur tenir lieu de viatique.

CRITIKAT

Todd Haynes filme souvent des prisons. Morales. Et qu'elles soient luxueuses ne les rend pas forcément moins féroces. Des femmes y sont enfermées, victimes des autres ou d'elles-mêmes, mais victimes, toujours. Dans LOIN DU PARADIS, Todd Haynes contemplait la souffrance.

Dans CAROL, il l'éprouve. Il se glisse dans la peau de ses deux héroïnes, il ressent, coup après coup, les épreuves qu'elles traversent. Bref, il redevient lui-même : plus impliqué, plus compassionnel, plus proche d'un autre maître des mélés, Vincente Minnelli, l'auteur de COMME UN TORRENT et de THÉ ET SYMPATHIE. Dans CAROL, chaque mouvement de caméra semble trahir un état d'âme. L'écran est parsemé de couleurs vives : les robes rouges et vertes de Cate Blanchett donnent même à la grisaille de New York des airs de comédie musicale. Et puis, entre la psychologie des personnages et l'art se tissent des liens secrets. Chez Todd Haynes, Therese, apprentie photographe, se borne elle aussi, mais par peur et timidité, à ne saisir dans son objectif que des ciels, des fenêtres et des portes. C'est en voyant, au loin, Carol acheter un sapin de Noël à sa petite fille qu'elle ose, presque instinctivement, appuyer sur le déclic, voler cet instant indiscret. Chez Haynes, l'art reflète toujours la naissance de l'humain chez ceux qui s'en excluent, mais qui l'acceptent après un périple qui les révèle à eux-mêmes.

Donc, Therese, vendeuse dans un grand magasin de New York, rencontre Carol, grande bourgeoise en train de divorcer d'un mari qui, par vengeance, s'est mis en tête de lui retirer la garde de leur fille. Carol, qui aime les femmes, s'éprend de Therese, au risque de se perdre... C'est dans ce pointillisme exacerbé qu'éclate l'invention du cinéaste : la précision de la lumière qu'il exige de son génial chef opérateur, Ed Lachman. Et la minutie avec laquelle il dirige ses actrices. Cate Blanchett joue Carol comme Greta Garbo, jadis : avec une emphase légère, un emportement diffus. Dans Carol, chaque geste, chaque sourire, chaque

silence qui pourraient agacer, tant ils sont maîtrisés, ne font qu'exprimer les efforts de l'actrice à se plier aux destins du personnage. Pour survivre, Carol doit composer. Tricher. Exagérer. Se déguiser. C'est en soulignant constamment l'artifice que Cate Blanchett parvient à être juste et vraie... Rooney Mara, elle, rappelle Audrey Hepburn. La Sabrina de Billy Wilder. Même frange. Même fragilité. Même androgynie. Même désir de s'élever dans l'échelle sociale. Même mépris devant la rouerie de certains êtres (un aimable représentant), lorsqu'elle la découvre...

Durant tout le film – de la première rencontre jusqu'aux dernières secondes du dénouement –, le cinéaste préfère le chemin qui mène à la passion que la passion elle-même. Et c'est avec la même subtilité qu'il suggère l'éternel poids de l'intolérance sur nos vies. La force du film, c'est de nous faire réaliser qu'en dépit des masques rassurants dont il s'affuble, le moralisme ne cède jamais. Il se cache. Il attend son heure.

TÉLÉRAMA

Haynes est aidé dans sa quête par un scénario mûri pendant presque 15 ans par Phyllis Nagy, qui n'a retenu du livre de Patricia Highsmith dont il est adapté que l'essentiel : l'histoire d'une passion interdite, racontée à la manière d'un roman policier, du point de vue de l'une des deux "coupables".

[...] Tandis que LOIN DU PARADIS se soumettait encore aux lois du genre mélodramatique en congédiant chez elle Julianne Moore sous un torrent de violons, la rupture au contraire s'avère pour Therese émancipatrice : elle devient photographe au New York Times, où elle fait l'apprentissage de son indépendance après celui de son désir. L'enivrante liberté d'être fidèle à soi-même ne se gagne pas seulement en fuyant un monde hostile à sa différence. De fait, la brèche ouverte par un road movie à mi-chemin du film n'empê-

COUP DE PROJECTEUR SUR Le cinéma basque

LA LONGUE MARCHÉ DU CINÉMA BASQUE

Le Festival de San Sebastián permet de découvrir la production méconnue du cinéma basque, qui souffre de n'avoir ni industrie, ni d'être distribuée en Espagne ou en France.

[...] Depuis ses origines dans les années 1930, c'est là que le bât blesse. L'absence de structures stables, d'assise solide. "Beaucoup de talents, mais pas d'industrie", soupire Joxean Fernández, directeur de la Cinémathèque basque. Auteur d'un livre sur le sujet, il veut croire à l'émergence d'une nouvelle génération, qui vit et tourne en Euskadi, à la différence de ses aînés, dont la plupart ont "émigré" vers Madrid, faute de structure industrielle.

José Luis Rebordinos, le directeur du festival, estime, lui aussi, que "le cinéma basque vit un très grand moment". Deux films en sélection officielle en 2014 et 2015, l'engagement de la télévision basque de participer à la production locale, le soutien financier du gouvernement basque et les efforts du festival pour le montrer... "Petit pays, mais grosse production", résume-t-il.

LE CINÉMA BASQUE, UNE ARME DE COMBAT

"Les deux dernières années ont été remarquables, insiste Joxean Fernández, avec **LOREAK** et **AMAMA**, d'autant que leurs réalisateurs, Jon Garaño, José Mari Goenaga, Asier Altuna, ont émergé à partir d'une initiative de la mairie de San Sebastián, appuyée par

le gouvernement basque, baptisée Kimuak ("jeunes pousses", en français). Depuis 1998, les institutions publiques s'engagent à "intensifier la promotion nationale et internationale des courts métrages basques". Une nouvelle génération de réalisateurs a ainsi pu tourner des longs métrages, ici et en langue basque."

Le premier film où on entend la langue basque date de 1930 : **AU PAYS DES BASQUES**, de Maurice Champeaux. En 1933, un dentiste, Teodoro Ernadorena, tourne **EUZKADI**, premier long métrage de propagande nationaliste pendant la guerre civile. Les fascistes brûleront les copies en 1936 pour le faire disparaître.

Le cinéma est vite devenu une arme de combat. Le premier gouvernement basque en 1936 cherche à créer "une équipe de propagande cinématographique", depuis Barcelone et Paris, avant que Bilbao ne tombe. Un architecte, Nemesio Sobrevilla, tourne **GUERNIKA** (1937), film de dénonciation et de résistance. Mais, très vite, la censure franquiste va réduire la production basque à néant. Dans les années 1950, la création du Festival de San Sebastián va donner une bouffée d'air à cette province étouffée par le franquisme qui se replie sur des voies alternatives, expérimentales ou des documentaires culturels, à tendance ethno-folklorique. Faute de mieux et en attendant des jours meilleurs.

DES FILMS EN EUSKARA

C'est en 1968 que commence à s'ouvrir une fenêtre de liberté. "AMA LUR, premier long métrage produit et réalisé au Pays basque depuis la guerre civile est une œuvre-clé pour comprendre le développement ultérieur du cinéma basque moderne", explique Joxean Fernández. Dix ans plus tard, dans la foulée du statut d'autonomie, surgit la volonté d'élaborer "un cinéma national populaire au service des intérêts spécifiques du peuple basque", tourné en euskara (langue basque), sous-titré en espagnol.

Dans les années 1980, le gouvernement basque subventionne une trentaine de longs métrages mais la majorité des cinéastes repart à Madrid, pour y trouver l'industrie qui manque en Euskadi. Leurs films finiront par avoir les honneurs des sélections officielles des Festivals de Cannes, Venise, San Sebastián...

L'édition 2016 de Zinemaldia fait donc une place non négligeable aux fictions et documentaires sur la question basque. "Depuis les années 1970, souligne Joxean Fernández, près de 70 films ont été tournés sur la question du terrorisme, les souffrances des deux côtés, les séquelles dans la société, la secousse morale, les remises en question et le long, difficile processus qui a conduit à déposer les armes. Depuis le renoncement à la lutte armée, les films sont moins polémiques et, comme le reste de la société, plus apaisés, sans taire la persistance des tourments. Chacun avance vers l'autre, explique ses raisons, ses tourments, parfois ses remords. Et le cinéma enregistre ce mouvement général." De ce point de vue, il serait bon que l'excellent documentaire, **LA FIN DE L'ETA (EL FIN DE ETA)**, film espagnol de Justin Webster, parvienne jusqu'à nos écrans. Il retrace les longs mois de conversations et de négociations secrètes pour arriver à la paix. C'est captivant, passionnant, émouvant et terriblement juste.

JEAN-CLAUDE RASPIENGEAS

Article publié par La Croix lors de l'édition 2016 du Festival de San Sebastián.



Telmo Esnal

Réalisateur et scénariste basque né en 1967 à Zarautz, Telmo Esnal a déjà une longue carrière d'assistant réalisateur depuis 1990 avec notamment Iciar Bollaín et Alex de la Iglesia. En tant que réalisateur, il tourne une dizaine de courts métrages (**TXOTX**, **40 EZETZ**, **IGARTUBEITI**, **TAXI?**, **BRINKOLA**, **AMONA PUTZI**, **URTE BERRI ON**, **AMONA!**, **HAMAIKETAKOA**...) et coréalise le long métrage **AUPA ETXEBESTE!** (2005) avec Asier Altuna qu'il retrouve en 2015 pour **AMAMA** - dont il coécrit le scénario et pour lequel il est assistant réalisateur - et en 2016 pour coréaliser un des sketches du film **KALEBEGIAK**, **IRAILA**. Il est également assistant pour le film **LOREAK**.

AMA LUR P. 56

LOREAK P. 58

AMAMA P. 62

KALEBEGIAK P. 66

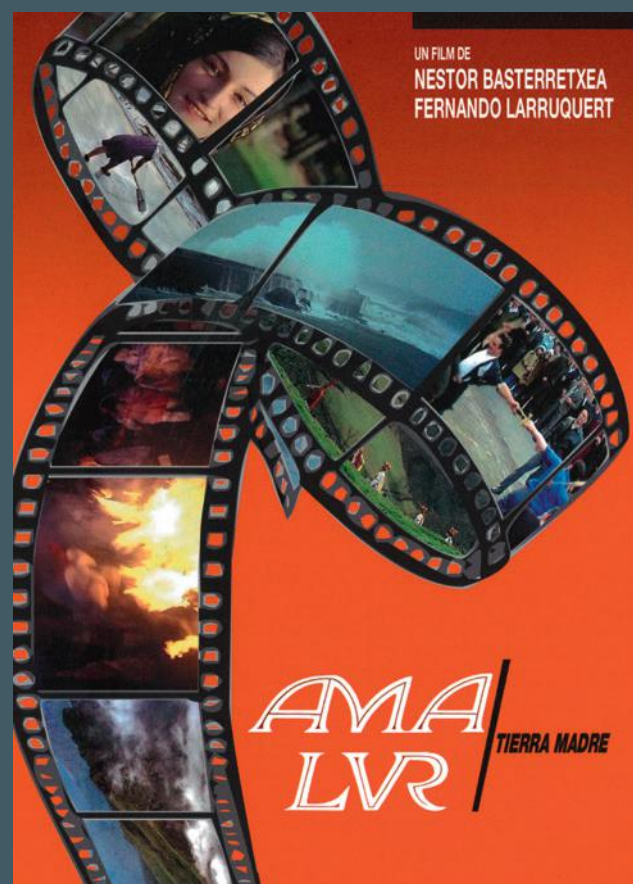


Ama Lur

**NÉSTOR BASTERRETxea
& FERNANDO LARRUQUERT**

ESPAGNE / 1968 / 103'

CINÉMA BASQUE



**ŒUVRE-CLÉ POUR
COMPRENDRE LE
DÉVELOPPEMENT
ULTÉRIEUR DU CINÉMA
BASQUE MODERNE,
AMA LUR (TIERRA MADRE)
FUT LE PREMIER LONG
MÉTRAGE PRODUIT ET
RÉALISÉ AU PAYS BASQUE
DEPUIS LA GUERRE CIVILE.
IL EST UNE ODE LYRIQUE
DANS LAQUELLE IL FAUT
ÉGALEMENT VOIR UNE
FORTE REVENDICATION
POLITIQUE, AFFIRMÉE DANS
LE CONTEXTE TRÈS HOSTILE
DES DERNIÈRES ANNÉES
DU FRANQUISME.**

Cinespaña

Long métrage documentaire réalisé par Fernando Larruquert et Néstor Basterretxea, sorti en 1968. Titre mythique et point d'inflexion incontournable dans la cinématographie basque contemporaine. Le synopsis officiel du film dit qu'AMA LUR est "avant tout une ode émouvante au Pays Basque" et le dépeint comme "un vrai kaléidoscope avec plus de 60 sujets filmés tout au long de deux ans de tournage dans les 7 provinces basques".

Deux raisons principales poussèrent les auteurs à tourner ce long métrage : créer un langage cinématographique propre, basé sur les racines culturelles basques et informer un peuple dont toute trace d'identité avait été volée par un régime autoritaire.

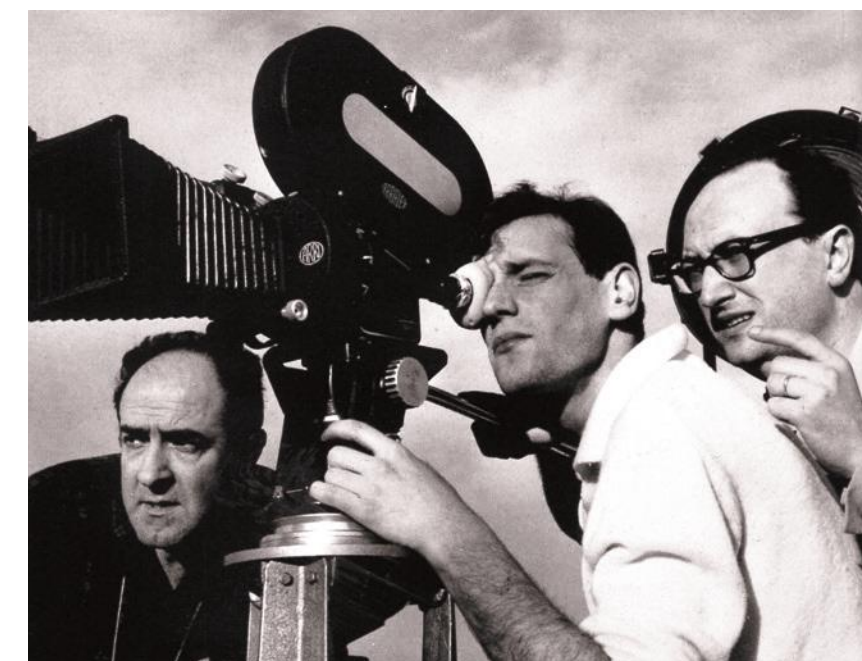
[...] Il faut relever la qualité de la photographie, la force de la bande-son, conçue souvent comme une voie indépendante de la bande-image, la sensibilité pour capturer dans toute son amplitude la beauté du paysage basque ou l'immense travail de montage des différents plans au moment de les mettre en relation les uns avec les autres. AMA LUR est un voyage d'exploration ethnologique qui s'enfonce dans un monde en danger d'extinction. Une grande variété de sujets sont traités tout au long du film. L'art, la mort, les sports populaires, le folklore, le travail paysan, la préhistoire – sujet dans lequel la figure de Jorge Oteiza prend une force évidente – le monde magico-religieux, les fêtes populaires... un kaléidoscope qui dresse un portrait riche et expressif du Pays Basque. Un autre aspect important d'AMA LUR

c'est l'insistance avec laquelle les réalisateurs ont souligné que toute activité humaine, toute quotidienne qu'elle soit, finit par être transformée en art ou folklore par les Basques. Du travail du bois dans les fermes, par exemple, est né le "aizkolari" et derrière /après lui l'œuvre du sculpteur Mendiburu. Le monde du carnaval engendre des formes surprenantes comme le Zanpantzar d'Ituren et Zubieta ou les scènes oniriques de Lanz. Des considérations qui ont donné à l'œuvre une dimension universelle.

La censure franquiste est devenue un véritable calvaire pour Larruquert et Basterretxea. Pour octroyer l'autorisation de projection, le ministre du Tourisme et de l'Information de l'époque, Manuel Fraga Iribarne, exigea

le retrait de plusieurs plans du *Guernica* de Picasso qui accompagnaient les "Atxo-ta-tupinak" de Luzaide et la suppression du plan final de *L'ARBRE DE GUERNICA* couvert de neige. La symbolique de ces images était séditeuse aux yeux du ministre du régime fasciste de Franco. Il exigea également que soit cité au moins trois fois le mot "Espagne" dans le film. Les traditions de la vie basque parurent aux censeurs si étrangères qu'ils ne trouvèrent pas d'autres moyens d'espagnoliser le film. AMA LUR sortit en 1968, après deux années de lutte difficile contre la censure, dans le cadre du Festival International de San Sebastián où il gagna le prix de l'Ateneo de Guipuzcoa. C'est là que le film devint un mythe de la culture basque.

EUSKOMEDIA

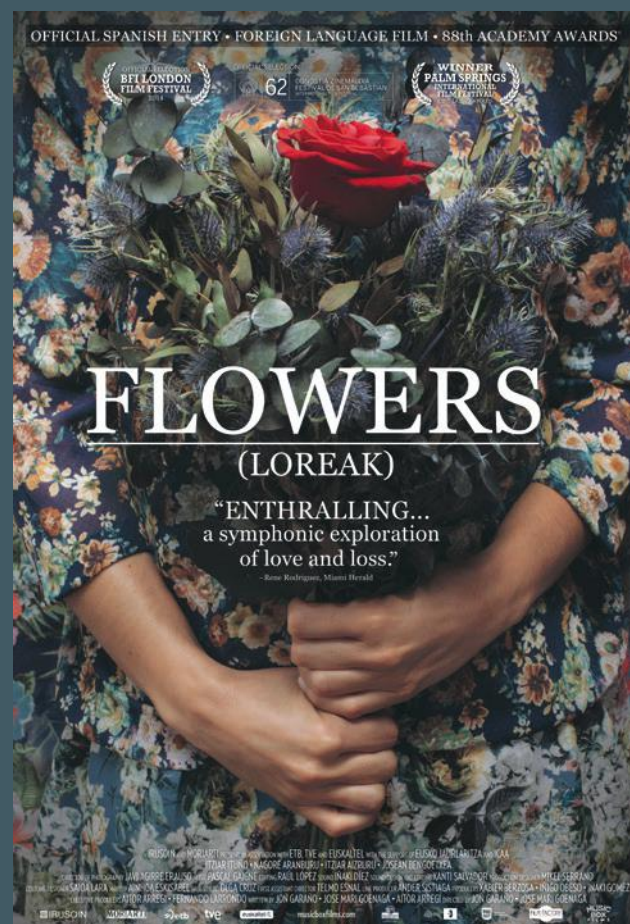


Loreak

JON GARAÑO & JOSÉ MARI GOENAGA

ESPAGNE / 2014 / 99' CINÉMA **BASQUE**

Ane, la quarantaine bien frappée, est charmée par le splendide bouquet qu'on vient de lui livrer. Mais la chef de chantier ne sait pas qui remercier, son mari jaloux Ander n'étant certainement pas à l'origine de cet acte chevaleresque. Alors que ces charmantes intentions se font plus fréquentes, la vie d'Ane prend un nouveau tournant. L'existence de Lourdes est elle aussi perturbée par l'arrivée de beaux bouquets, déposés sur le lieu de l'accident où a péri son mari. La belle-mère de Lourdes décide alors d'enquêter sur la provenance des fleurs anonymes...



SCÉNARIO : José Mari Goenaga,
Aitor Arregi et Jon Garaño
ASSISTANT RÉALISATEUR : Telmo Esnal
IMAGES : Javi Agirre Erauso
MONTAGE : Raúl López
SON : Iñaki Díez
MONTAGE SON : Xanti Salvador
MUSIQUE : Pascal Gaigne

INTERPRÈTES :

Nagore Aranburu (Ane),
Itziar Ituño (Lourdes),
Itziar Aizpuru (Tere),
Josean Bengoetxea (Beñat),
Egoitz Lasa (Ander),
Ane Gabarain (Jaione),
Jose Ramon Soroiz (Txema),
Jox Berasategi (Jexus)



NOTES D'INTENTION DES RÉALISATEURS

Genèse du projet

Nous vivons entourés de fleurs. Des fleurs pour les mariages et les obsèques, des fleurs sur une table, des fleurs au mur, dans un jardin ou au bord d'une route. Il semble que nous ayons constamment recours à leur image afin d'exprimer ce que souvent nous ne savons pas dire avec des mots. Peu d'images servent à transmettre autant de choses aussi diverses. Parce que selon les circonstances dans lesquelles elles sont offertes, la signification de ces fleurs peut changer radicalement. En outre, suivant qui les regarde ou qui les reçoit, cette signification peut également varier.

LOREAK a germé de cette ambiguïté et de cet éventail de significations. Il nous a semblé intéressant d'explorer comment quelque chose de si dépourvu de sens en principe comme un bouquet de fleurs peut devenir le message le plus clair. Et par là-même, changer la réalité de son récepteur.

LOREAK est un film où les fleurs abondent. Des fleurs dans divers contextes et qui par conséquent racontent des histoires différentes mais qui finalement convergent dans un seul et même discours.

Idée de départ et sujet du film

On trouve souvent l'idée de départ d'une histoire dans une anecdote qu'on nous a racontée, une situation vécue, ou une de nos connaissances. Mais parfois, les histoires naissent d'une simple image. C'est le cas de LOREAK. Des fleurs déposées sur le bas-côté d'une route ont suffi à mettre en marche tout le mécanisme créatif qui a abouti à la réalisation de ce film. Nous pensions (et nous le pensons toujours) que peu d'images font appel à nos sentiments de façon aussi abrupte que celle d'un bouquet de fleurs au bord d'une route. Dès que nous le voyons, nous nous sentons inévitablement envahis de tristesse en évoquant le drame qui se cache derrière : ces vies qui ont été brisées de façon brusque et inexorable.

Les fleurs sur une route sont devenues une image iconique. Quand on les voit, on sait parfaitement ce que cela signifie : on sait que quelqu'un est mort de façon tragique, et on sait aussi qu'une autre personne se souvient du disparu. Mais à qui s'adressent ces fleurs ? Au défunt ? Au passant ? Ou peut-être à la personne qui les a déposées ? Autrement dit, qu'est-ce qui pousse les gens à laisser des fleurs avec une régularité et un dévouement qui dans certains cas frisent l'obsession ? Nous supposons qu'il y a diverses motivations, mais à notre avis, celle qui vient en premier est le besoin de se révolter contre l'oubli. Il s'agit de prouver (aux autres et à soi-même) que nous ne voulons pas oublier l'être aimé. Parce que, comme on dit, « une personne ne meurt qu'à partir du moment où elle s'est effacée de nos souvenirs. »

C'est pourquoi, quand les blessures commencent à cicatriser et que l'oubli s'impose irrémédiablement, il y en a qui ne peuvent s'empêcher de se sentir coupable. Parce



que dans l'acte d'oublier se cache une sorte de trahison envers la personne qui nous a quittés. En quelque sorte, c'est comme si nous l'abandonnions définitivement. C'est pour cela que certains refusent d'oublier en mettant en œuvre toute une série de mécanismes ; ils ont recours à des rituels et des célébrations pour maintenir en vie la flamme du souvenir. Un de ces rituels peut être l'offrande de fleurs. C'est pourquoi nous disons que d'une certaine façon, ces fleurs représentent la peur d'oublier, et par extension la peur d'être oublié.

Mais toute médaille a son revers, et de même qu'il existe chez certains le besoin de lutter contre l'oubli, d'autres éprouvent le besoin inverse ; c'est-à-dire le besoin d'oublier dès que possible, d'enterrer de force et d'un coup tout souvenir du défunt en croyant qu'ainsi on enterrera la douleur.

Cependant, la thèse que nous défendons est que de même que nous ne pouvons pas éviter l'oubli, nous ne pouvons pas non plus le forcer. Dans un cas comme dans l'autre, nous luttons contre un phénomène qui suit son propre cours et son propre rythme. Nous pouvons créer des mécanismes pour lutter contre, mais la nature finira par s'imposer à notre volonté.

C'est entre autres choses de cela que parle LOREAK. C'est son sujet principal. Et pour cela, nous nous appuyons sur trois personnages principaux : une femme qui veut oublier son mari décédé ; une mère qui lutte pour se souvenir de son fils ; et une femme qui pleure la mort de quelqu'un mais qui pourtant n'a presque pas de souvenirs à conserver ni à oublier. De ce fait, elle a besoin de créer des souvenirs à partir de rien pour donner du sens à sa vie.

Un drame énigmatique

Quand nous nous sommes demandé quelle histoire nous pouvions raconter à partir de bouquets de fleurs déposés au bord d'une route, notre première impulsion a été logiquement de nous orienter vers le drame. Cependant, en réfléchissant plus attentivement sur ses possibilités, nous nous sommes rapidement rendu compte que derrière cette image il y avait aussi de la place pour des trames et des ressorts dotés d'un certain mystère. En fait, bien que nous voyions continuellement des fleurs à divers coins de rue et sur les routes, nous ne voyons presque jamais la personne qui va les y déposer. Peut-être parce que ce sont généralement des lieux de passage où on n'a pas l'habitude de s'arrêter, ou peut-être parce que celle qui les dépose s'efforce de ne pas être vue afin de conserver à ce geste son caractère intime. Quelle qu'en soit la raison, le fait est que, aux yeux du passant, c'est comme si ces fleurs étaient sorties du néant, ce qui en fait une image très énigmatique et évocatrice.

Par ailleurs, nous ne pouvons pas oublier qu'à part les fleurs déposées sur la route, il y a dans LOREAK beaucoup d'autres fleurs, comme celles que reçoit le personnage d'Ane. Ces fleurs aussi sont pleines d'interrogations : qui les envoie toutes les semaines ? Dans quel but ? En définitive, dans ce film, les fleurs sont pleines de mystère.

Dans les deux trames principales de LOREAK, les fleurs sont le véritable catalyseur de l'action et de l'émotion. C'est une espèce de McGuffin qui ne cache peut-être aucune signification particulière en soi, mais qui provoque chez nos personnages toute une série de questions, de doutes et de sentiments, au point de les inciter à reconsidérer leur vie.

En résumé, les fleurs nous intéressent en tant que détonateur qui nous fait réfléchir sur notre réalité et nos sentiments qui, avec les symboles, comptent plus que les faits accomplis.

Compte tenu du ton et des lois du genre, nous avons choisi un style minimaliste, un peu distant et retenu, où les personnages sont davantage définis par leurs actions que par ce qu'ils expriment dans leurs dialogues. Et c'est l'observation de ces actions qui structure une grande partie du récit.

Le contexte

Les lieux où se déroulent LOREAK peuvent interpellier. Par exemple, un chantier, la cabine d'une grue et le péage d'une autoroute. Ce choix n'est pas dû au hasard. Dans ces lieux, les personnages, qui représentent la chaleur et l'humanité, sont dessinés dans un environnement froid et déshumanisé, transmettant exactement le même sentiment qu'un bouquet de fleurs dans un cadre aussi aride qu'une route.

Mais en outre, tous ces lieux sont des lieux de passage, en construction, qui soulignent encore plus la désorientation des personnages. Leurs lieux de travail sont des espaces où l'isolement et l'hermétisme des personnages sont montrés dans toute leur plasticité. C'est particulièrement vrai dans le cas de Beñat, dont l'inaccessibilité et l'hermétisme sont représentés par cette cabine suspendue à 100 m de hauteur dans laquelle il passe des heures. Cette cabine est une extension du personnage lui-même ; y entrer est comme entrer en lui.

Mais Beñat n'est pas le seul personnage au caractère renfermé. Les autres le sont aussi jusqu'à un certain point. C'est pourquoi l'isolement de Lourdes est aussi représenté à travers la solitude de sa cabine de péage à laquelle son collègue de travail, Jexus, peut à peine accéder. Ou à travers son impossibilité d'interagir avec les voitures qui passent devant sa cabine et de l'intérieur de laquelle elle ne peut pas voir au-delà de ce que la vitre veut bien montrer.

LOREAK

Ce film marquera forcément l'esprit du spectateur enclin à prolonger sa réflexion après l'avoir vu, exactement comme Beñat, l'acteur principal, marque à jamais l'existence des trois femmes de sa vie : sa mère, une femme très respectueuse des traditions, une collègue de travail et enfin son épouse. Ces dernières nous livrent ici le portrait de trois femmes que l'insatisfaction, la routine et le manque de communication rendent malheureuses. Il suffira d'un simple bouquet de fleurs pour remettre en question leurs vies confortables certes, mais tellement peu trépidantes.

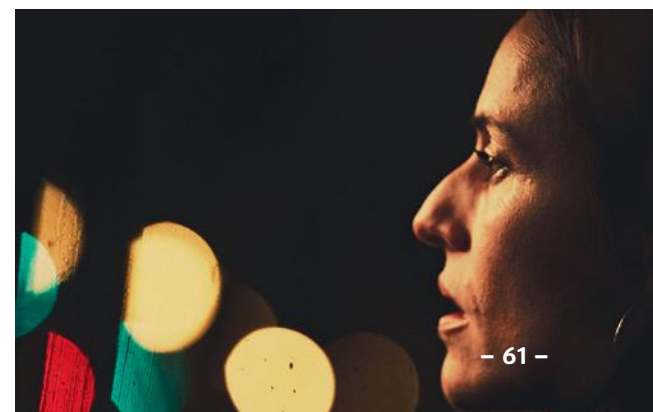
Les réalisateurs de LOREAK en collaboration avec Aitor Arregi, se seraient inspirés d'une chanson de Cecilia, *Un ramito de violetas* ("Un Bouquet de violettes") comme point de départ à l'écriture du scénario de ce film qui sait nous faire frissonner à la manière d'un de ces bouquets accrochés à un panneau aux abords d'un virage serré nous rappelant l'existence du danger. Comme dans cette chanson, le film, qui peut s'enorgueillir de la force des images de Javier Agirre, est enveloppé de mystère, et la douleur due à l'absence qu'évoquent ces fleurs déposées sur le bord de la route, imprègne cette atmosphère créée par une mise en scène particulièrement soignée.

Tere, Ane et Lourdes, trois femmes dont les vies se croisent, traversent chacune leur tragédie personnelle à la manière d'un film de Kieslowski, nous engageant par leurs gestes et leurs silences à les découvrir, à les aimer, à comprendre leur plus profonde tristesse. C'est sans excès, sans mièvrerie, ni effet de manche, mais avec juste la bonne dose de sensibilité que le spectateur se retrouve à frémir d'admiration en assistant au jeu des trois actrices, totalement crédibles dans le rôle de ces femmes victimes de leurs propres vies dont ce simple bouquet de fleurs révèle bien plus qu'aucun mot ne saurait le faire.

CINEUROPA

“ Ce ne sont que des fleurs ” admet la *tagline* de LOREAK, qui se rapproche avec brio du drame intime, silencieux et minimaliste. Et bien qu'il soit si parfait - dans ses interprétations irréprochables, son esthétique soignée dès l'affiche, son scénario peaufiné... - il en résulte une certaine spontanéité, une certaine audace et, peut-être une certaine profondeur. Ou peut-être que le fil conducteur n'est pas la solitude et que cette phrase "Ce ne sont que des fleurs" est plus qu'une *tagline*.

CINEMANA





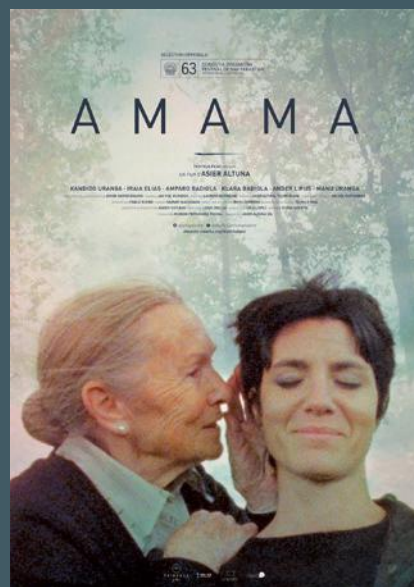
Amama

ASIER ALTUNA

ESPAGNE / 2015 / 103' CINÉMA **BASQUE**

Dans une famille du Pays basque rural, Amaia est la benjamine de trois frères et sœurs. Un conflit de génération éclate quand Gaizka, l'aîné censé reprendre la ferme, décide de partir à l'étranger. Amaia, elle, se heurte à l'inflexibilité de son père qui ne vit que par les traditions et le rythme immuable des travaux des champs. C'est l'histoire d'une famille, l'histoire d'un conflit entre l'urbain et le rural, le passé et le présent, les parents et leurs enfants. Des chemins de vie contraires s'affrontent tandis qu'Amama, la grand-mère, observe dans un mutisme éloquent le déroulement du destin familial.

**UNE ÉCRITURE PERCUTANTE, UN FILM ÉBLOUISSANT,
UNE POÉSIE QUE LE RÉALISATEUR PHARE DU CINÉMA BASQUE
DÉPLOIE POUR LA PREMIÈRE FOIS DANS UNE FICTION.**



SCÉNARIO : Asier Altuna, Telmo Esnal
IMAGES : Javier Aguirre Erauso
ASSISTANT RÉALISATEUR : Telmo Esnal
SON : Pablo Bueno
MONTAGE : Laurent Dufreche
DÉCORS : Mikel Serrano
MUSIQUE : Javi P3Z, Mursego

INTERPRÈTES :

Nagore Aranburu Nagore Aranburu (Sara),
Amparo Badiola (Amama), **Klara Badiola** (Isabel),
Iraia Elias (Amaia), **Ander Lipus** (Xabi),
Kandido Uranga (Tomás), **Manu Uranga** (Gaizka)

**MEILLEURE MUSIQUE, CINEMED, MONTPELLIER
PRIX PRINCIPE DE VIANA DU MEILLEUR RÉALISATEUR ET PRIX DU PUBLIC,
FESTIVAL DE CINE CUIDAD DE TUDELA**





ENTRETIEN AVEC ASIER ALTUNA

EN ARRIVANT DANS
LE HAMEAU DE GUIPÚZCOA,
IL ÉTAIT LOGIQUE QUE
LES PERSONNAGES
PARLENT BASQUE...

C'est vous qui avez produit le film. Était-ce par nécessité ?

Notre société de production, Txintxua Films, a vu le jour il y a dix ans pour soutenir mon documentaire **BERTSOLARI**. Elle est née d'une nécessité vitale d'avoir le contrôle, parce que le film requerrait une élaboration très lente. Nous n'imaginions jamais alors que nous pourrions produire une fiction en long métrage. C'est venu très naturellement. C'est un avantage de pouvoir avoir la main sur le temps. Mon partenaire Marian Fernández est un producteur qui prend grand soin de ses films et leur donne beaucoup d'affection : **AMAMA** est austère, le budget était petit, mais le film a été très choyé.

D'où est venue l'idée du film : inspiration extérieure ou aspiration personnelle ?

Je me suis toujours intéressé au monde rural, pour sa proximité vitale : c'est de là que je viens. Je suis né dans un hameau, même si je vis en ville aujourd'hui. Pour moi c'est un peu paradoxal, car la campagne est un environnement très cinématographique. C'est un sujet qui m'attirait et il m'a semblé qu'il était essentiel de raconter la fin de ce mode de vie. Les paysans vont arrêter de vivre de cette manière. Le hameau est comme une île, le centre du monde, autosuffisant par tous ses aspects : économiquement et spirituellement. C'est un monde où les mains rudes des paysans cesseront bientôt d'être. Ce qui m'a séduit, c'est l'idée de pouvoir poser ma caméra à l'instant où tout cela prend fin. La trame de ce film, c'est un poème de Kirmen Uribe qui me l'a inspirée. Il parle de problèmes de communication entre un père et une fille ; chacun vit dans un monde opposé et la fille pense que son père n'a pas de sentiments parce qu'il ne lui a jamais dit "je t'aime". Mais à la manière d'un artisan, avec ses mains, son père s'exprime et il le fait avec beaucoup de beauté... J'ai ensuite orné cette idée d'arbres et de forêts.

Le film parle aussi de rôles familiaux imposés.

Oui, comme des sacs à dos mal ajustés que les gens doivent porter à vie ! Non seulement dans le monde rural mais aussi en ville, dans les entreprises familiales... Il y a quelque chose de logique que ce monde prenne fin. Aujourd'hui cela n'a plus de sens de laisser quelqu'un décider de ton destin. Il y a deux générations, même si l'on t'a donné beaucoup, et

même si ce n'est pas si limpide : il te reste quelque chose de tout ça, et ça se transmet de génération en génération. C'est de là que vient l'image de la grand-mère (Amama) sur les épaules de son petit-fils dans le film. Nous avons tous nos ancêtres là-haut.

La grand-mère observe tous ces changements en silence.

Durant les dernières décennies, le changement s'est accéléré. Parfois, je pense que le film arrive presque un peu tard. Parfois non. Parce que ces contrastes existent encore aujourd'hui : tu vois ces vieilles dames de quatre-vingt-dix ans qui sortent en ville, et tu te demandes à quel monde elles appartiennent ? Dans quel univers vivent-elles réellement ?

Vous avez tourné en basque pour donner plus de crédibilité au film. Ne pensez-vous pas que cela puisse être une contrainte au moment de vendre le film à l'étranger ?

Je crois à la crédibilité et je situe les histoires dans un lieu précis : si à tel endroit on parlait castillan, je tournerais en castillan, pareil en anglais ou en chinois... En arrivant dans le hameau de Guipúzcoa, il était logique que les personnages parlent basque et pour sa distribution en Espagne, le film va être sous-titré et aussi doublé, parce que certaines salles ne projettent pas de films sous-titrés. Nous avons travaillé avec minutie sur le doublage et avons fait appel à des acteurs bilingues.

CINEUROPA (Traduit de l'espagnol)



AMAMA, c'est avant tout une légende, celle qu'on écoute attentivement, sans un clignement de paupières, celle aussi qui peut briser une famille ou la souder à jamais. Autour du caserío familial (exploitation agricole traditionnelle basque) évoluent les parents, le père intransigeant (Kandido Uranga) et la mère docile (Klara Badiola), la grand-mère silencieuse à l'aura vibrante (Amparo Badiola), leurs trois enfants, deux garçons (Ander Lipus, Manu Uranga) et une fille, Amaia (Iraia Elias). Il y a également le bois, témoin de toutes les générations de fermiers. La famille fait face à un conflit d'héritage : la vie à la campagne peut-elle encore être possible ? Quelle réponse chacun des membres trouvera-t-il ? Quel sera ce nouvel équilibre ?

Amama, c'est "grand-mère" en euskara, la langue basque espagnole. Cette grand-mère silencieuse, au regard intense, va inspirer sa petite fille Amaia dans ses recherches artistiques mais aussi dans ses choix personnels. Les travaux d'Amaia, photographe et vidéaste, sont partie prenante de la narration : vidéo-montages surréalistes, images en Super 8, photographies, peintures. L'aspect expérimental, bien éloigné des récits habituels d'histoires familiales, offre une dimension symbolique et poétique.

La bande-son de Javi P3Z et de Mursego, déjà primée au Festival Cinémed 2015, rythme avec brio la narration. Elle inquiète, elle envoûte, elle libère ; et fait place enfin à un majestueux concert qui rappelle les Bertsolaris (chants d'improvisation traditionnels de vers rimés et strophés en euskara ou langue basque). L'ennui reste loin de la salle de projection grâce à une esthétique sincère et originale. L'ensemble est particulièrement soigné : plans larges de paysages, cadres resserrés sur les éléments vé-



gétaux mais aussi sur des bustes tenaces et des regards bouleversants. Les images réalistes des virées en ville (discothèque, hôpital, galerie d'art) se fondent aux vidéo-poèmes d'Amaia et aux séquences oniriques en pleine nature. La mise à nu des conflits est incarnée par la présence répétée des mains des personnages, témoignages de liens familiaux. Elles conservent tout comme elles offrent, généreusement, l'histoire : celle de la terre, des hommes et des arts. Les dialogues sont concis, précis et essentiels. Dans une langue basque rude et sans artifice, les discours sont pudiques et émouvants.

AMAMA, lumineux hommage de l'artiste aux espaces qui l'ont vu grandir, est le conte de ceux qui décident de vivre sans renoncer.

CINESPAGNE.COM,
MARIE-ANGE SANCHEZ

AMAMA, c'est l'un de ces "petits" films – petit parce qu'autoproduit, très peu médiatisé, repéré et diffusé, avec des moyens limités mais une passion sans borne, par nos cousins du cinéma l'Atalante à Bayonne – qui procurent pourtant de grandes et belles émotions, qui apportent le plaisir incomparable de

la découverte. Un film dont la modestie revendiquée contraste avec la forte empreinte qu'il laisse sur nous. Un film profondément ancré dans un territoire, le Pays basque sud, dans sa culture, mais qui aborde en filigrane de nombreuses questions tout à fait universelles, interroge le monde tel qu'il va, esquisse le portrait d'une génération s'éloignant inexorablement et douloureusement du passé qui l'a vue grandir, sans pour autant parvenir à s'enraciner ailleurs. Observateur du conflit entre les générations, témoin de la difficulté de concilier les traditions et le libre-arbitre, Asier Altuna creuse avec **AMAMA** un sillon fertile en émotions et en symboles, dont la beauté des images et la portée des questionnements poursuivent longtemps les spectateurs.

CINÉMAS UTOPIA

Après de nombreux courts métrages aussi brillants qu'inventifs, puis **BERTSOLARI**, un premier long métrage documentaire remarqué, on attendait avec impatience le passage d'Asier Altuna à la fiction. Le moins que l'on puisse dire est qu'il ne déçoit pas nos attentes en s'attaquant à des thèmes traditionnels de la culture basque, traités à travers le prisme du conflit générationnel. L'activité du personnage d'Amaia, photographe et vidéaste, permet au réalisateur d'intégrer au film de nombreuses trouvailles visuelles (images 8mm, photos, peinture) et narratives (séquences oniriques). Le film s'impose par sa force de ton et la profondeur de son sujet.

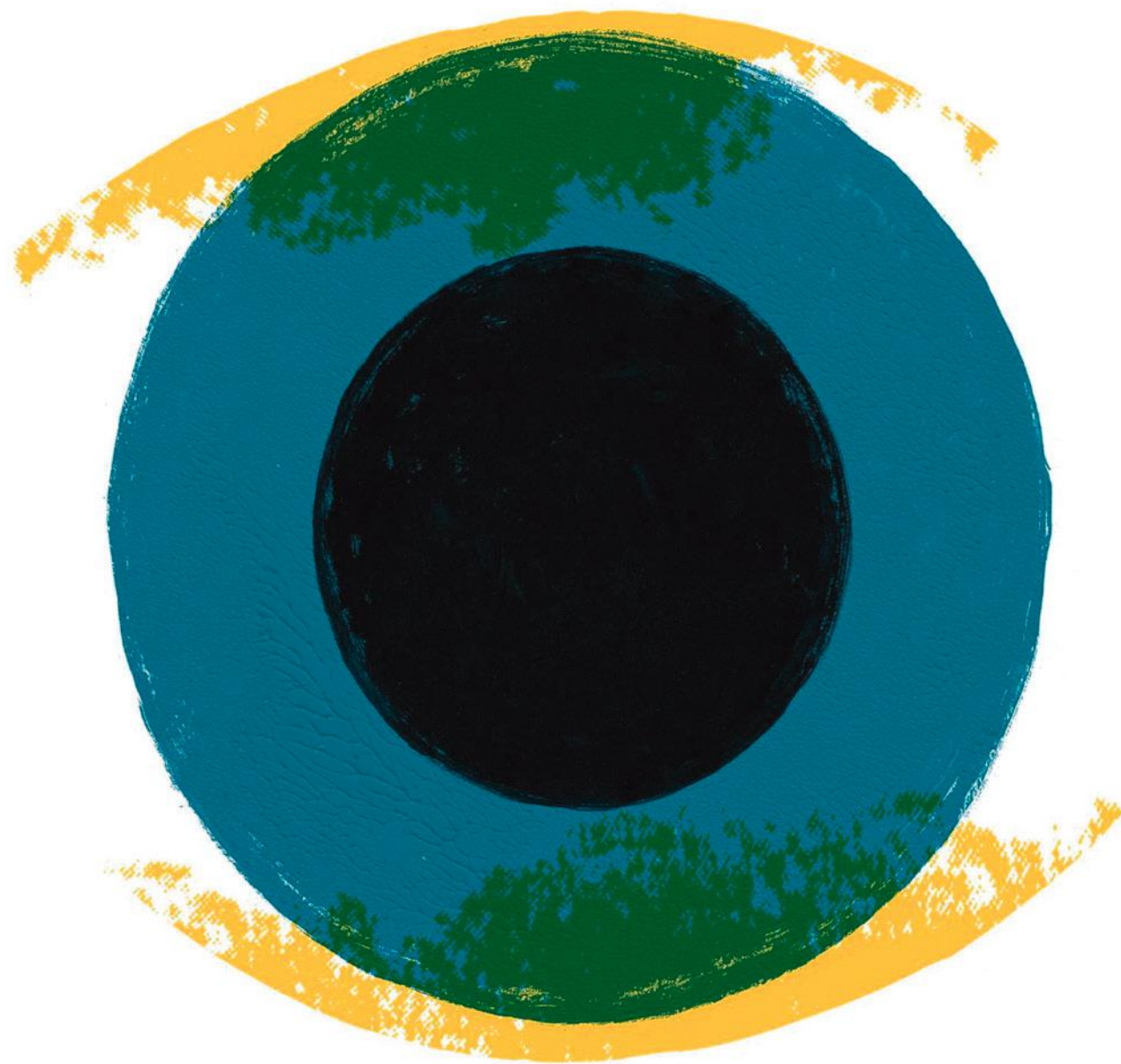
Une belle et grande réussite, saluée au Festival de San Sebastián, et par la toute récente nomination de l'actrice principale, Iraia Elias, aux Goya...

CINÉMA L'ATALANTE, BAYONNE

KALEBEGIAK

DONOSTIA
HAMABI BEGIRADA, PELIKULA BAT

SAN SEBASTIÁN
DOCE MIRADAS, UNA PELÍCULA



TROIS GÉNÉRATIONS
DE PROFESSIONNELS DU CINÉMA
FONT LE PORTRAIT DE LEUR VILLE

Kalebegiak

KALEBEGIAK est l'entreprise la plus ambitieuse de San Sebastián 2016, qui a réuni quinze cinéastes pour porter un regard sur cette ville qui célèbre sa nomination comme Capitale Européenne de la Culture. Il y a des réalisateurs confirmés, comme Imanol Uribe, Gracia Querejeta et Julio Medem, conjointement à d'autres qui ne sont pas encore passés au long métrage, comme Iñaki Camacho et Ekain Irigoien.

Les habitants de San Sebastián qui espéraient une vision de carte postale de leur ville seront déçus : la majorité des douze histoires sont peu complaisantes avec la Belle Easo. Presque tous les réalisateurs ont été attirés par la mer et les plages, par l'image la plus touristique de San Sebastián. Ainsi, dans **SEPTIEMBRE**, Asier Altuna et Telmo Esnal narrent le cauchemar solitaire d'un pêcheur de crustacés lors de la journée la plus mouvementée de la plage de La Concha, celle des courses de régates. *"C'est un film où la joie des festivités contraste avec la solitude et le silence"* affirment-ils. La Mer Cantabrique est également fondamentale dans **RESACA**, odyssée poétique d'un vieux pêcheur qui défie la météo pour ce qui semble être une journée de pêche suicidaire. Dans **EL PUNTO CIEGO** d'Iñaki Camacho, Barbara Goenaga observe les gens qui l'entourent à cause d'un pendentif abandonné sur la plage de Ondarreta. Formellement les finitions sont impeccables, les genres vont du film à suspense et de la comédie au cinéma d'animation. Gracia Querejeta nous offre sans doute la vision la plus aimable et pittoresque de la ville dans **TXINTXORRO**, l'aventure de jeunes qui expérimentent leur première déception amoureuse au moment où leur barque artisanale fait naufrage. Borja Cobeaga signe le court métrage le plus drôle, qui démarre comme un film d'action avec une ambulance, puis conclut en nous rappelant pourquoi San Sebastián est la ville des étoiles Michelin : *"ici les cuisiniers sont des dieux : au Festival International du Film, le plus important est que l'acteur à la mode déclare qu'il a mangé comme jamais dans sa vie"*.

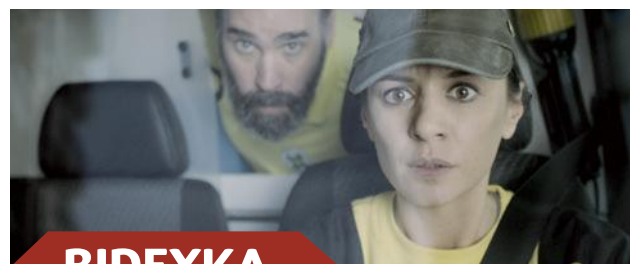
Les deux réalisateurs les plus revendicatifs sont les vétérans Imanol Uribe et Daniel Calparsoro. Le réalisateur de **LA FUGA DE SEGOVIA** est le seul qui se soit déplacé dans la banlieue de San Sebastián, plus particulièrement à la Casa del Frío, un refuge où la centaine de sans-abris qui vivent en ville passent la nuit.

LES RÉALISATEURS BASQUES RECRUTÉS POUR LE FILM DE SAN SEBASTIÁN 2016 OFFRENT UNE VISION PEU COMPLAISANTE DE LA VILLE.

Celle-ci est située stratégiquement à côté de la morgue locale. C'est le seul sketch documentaire où les personnages jouent leur propre rôle : le responsable du refuge et les locataires, qui ne disposent même pas d'un frigo ou d'un casier pour y laisser leurs affaires. *"J'ai proposé de tourner une histoire quasiment pornographique qui se passerait durant le Festival du Film, mais ça n'a convaincu personne"*, se rappelle Uribe.

Daniel Calparsoro est le seul à rappeler qu'au-delà de la beauté de San Sebastián il y a des centaines d'histoires de douleur et de deuil à cause du terrorisme de l'ETA. Le réalisateur de **CIEN AÑOS DE PERDÓN** filme Bárbara Dürhkop, la veuve du sénateur Enrique Casas, alors qu'elle fait part de son expérience aux élèves d'un lycée. Elle raconte comment elle a trouvé son mari mort quelques jours avant les élections. *"En une minute notre projet de vie s'est écroulé"*. Elle leur rappelle la peur palpable dans la rue ; comment elle n'a pu trouver de réconfort car beaucoup changeaient de trottoir lorsqu'ils l'apercevaient. *"« Il a sûrement fait quelque chose ». Ce quelque chose était de lutter pour ses idées."* Dürhkop veut seulement passer le flambeau aux jeunes, *"qu'ils soient la mémoire de cette époque"*. Et elle se rappelle qu'un jour son fils de six ans lui a demandé pourquoi on ne faisait pas ce que demandait l'ETA, comme ça plus personne ne mourrait. **KALEBEGIAK** nous réserve aussi la surprise de retrouver le meilleur Julio Medem depuis des années. *"Je ne tournais plus ici depuis LA ARDILLA ROJA, quand ils m'ont appelé, j'ai senti que je devais en être"*, se souvient avec émotion le réalisateur. **LA BALLENA REAL** carbure à la magie et au sens de l'humour absurde qui faisait la particularité de Vacas, qui affabulait avec l'Histoire. Ses protagonistes sont la reine Marie Christine et Cristóbal Balenciaga enfant, qui ont bien pu un jour sortir en bateau et voir une baleine.

EL CORREO



BIDEXKA

DE BORJA COBEAGA

SCÉNARIO : Diego San José & Borja Cobeaga
IMAGES : Odei Zabaleta / **MONTAGE :** Raúl López
MUSIQUE : Javi P3z

INTERPRÈTES : Miren Ibarguren, Nagore Aranburu, Egoitz Lasa, Ane Gabarain, Mikel Pagadizabal, Santi Ugalde

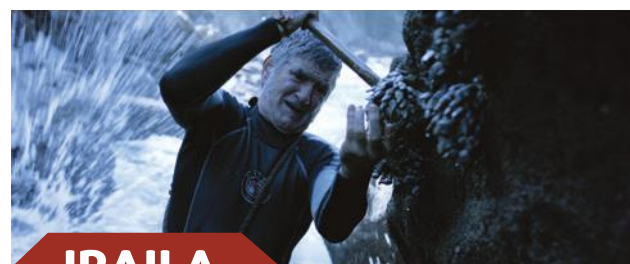


PUNTU ITSUA

DE IÑAKI CAMACHO

SCÉNARIO : Inko Martín / **IMAGES :** Kalo Berridi
MONTAGE : Demetrio Elorz / **MUSIQUE :** Alba Sánchez

INTERPRÈTES : Barbara Goenaga, Ramón Agirre, Teresa Calo, Silvia Manzana, Salva Vallejo

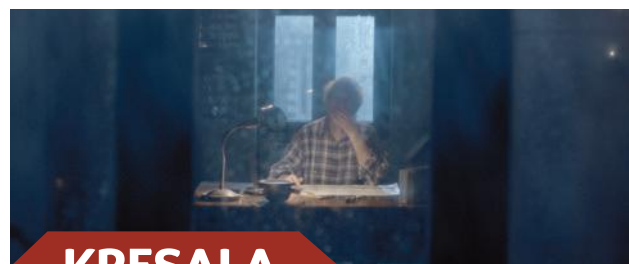


IRAILA

DE TELMO ESNAL
& ASIER ALTUNA

SCÉNARIO : Telmo Esnal & Asier Altuna
IMAGES : Gorka Gómez Andreu / **MONTAGE :** Raúl López / **MUSIQUE :** Ángel Illarramendi

INTERPRÈTES : Barbara Goenaga, Ramón Agirre, Teresa Calo, Silvia Manzana, Salva Vallejo



KRESALA

DE EKAIN IRIGOIEN

SCÉNARIO : Ekain Irigoien / **IMAGES :** Gorka Gómez Andreu / **MONTAGE :** Mikel Yarza
MUSIQUE : Pascal Gaigne

INTERPRÈTE : Paco Sagarzazu



KUTXA BELTZA

DE ISABEL HERGUERA
& IZIBENE OÑEDERRA

SCÉNARIO : Isabel Herguera & Izibene Oñederra
ANIMATION : Krihsna Chrandran, Ranjitha Rajeevan, Upamanyu Bhattacharyya



BALEA ERREALA

DE JULIO MEDEM

SCÉNARIO : Julio Medem / **IMAGES :** Javi Agirre Erauso / **MONTAGE :** Julio Medem
MUSIQUE : Joserra Senperena

INTERPRÈTES : Marta Etura, Javier Tolosa, Xabier Perurena, Jon Albisu, Peio Arnaez



HOTZAREN ETXEA

DE IMANOL URIBE

SCÉNARIO : Ekaitz Cruz / **IMAGES :** Kalo Berridi
MONTAGE : Buster Franco

INTERPRÈTES : Omar García Mier, Mikel Apeltégia, Luz Fernández, Max Fiorello, Paul Foryoh, María Luz Fuentes, Carlos García, Luis Prieto, Youssef Rajai...



ARGIAREN NESKA

DE MARÍA ELORZA
& MAIDER FERNÁNDEZ

SCÉNARIO : María Elorza & Mainer Fernández
MONTAGE : Iñigo Salaberria
MUSIQUE : Ignacio Bilbao, Xabier Erkizia



LOS ANGELES OBSERVER

DE LUISO BERDEJO

SCÉNARIO : Luiso Berdejo / **IMAGES :** Pedro Castro / **MONTAGE :** Beatriz Colomar

INTERPRÈTES : Miguel Melo, Rance Howard, Courtney Nichole, James Tumminia, Patricia Ponce De León, Chucky Namanera...



NARCISO

DE KOLDO ALMANDOZ

SCÉNARIO : Koldo Almandoz / **IMAGES :** Flavio Labiano / **MONTAGE :** Laurent Drufreche
MUSIQUE : Joserra Senperena

INTERPRÈTES : Alfonso Torregrosa, Beñat Urretabizkaia, Dorleta Urretabizkaia, Aitor Coterón



TESTIGANTZA

DE DANIEL CALPARSORO

SCÉNARIO : Daniel Calparsoro
IMAGES : Aitor Mantxola
MONTAGE : Buster Franco



TXINTXORRO

DE GRACIA QUEREJETA

SCÉNARIO : Gracia Querejeta & Antonio Mercero
IMAGES : Kalo Berridi / **MONTAGE :** Leire Alonso
MUSIQUE : Xabier Otaola

INTERPRÈTES : Ángela López, Asier Ricarte, Manex Bengoa, Oier Abrego



LE MUSICIEN *Sidney* Balsalobre

donnera trois récitals de guitare flamenco pendant les TRAVERSÉES 2016 au théâtre Bernard Blier.

Né en France d'origine espagnole, il part séjourner à Málaga pour se former aux techniques de la guitare flamenco. C'est après deux années passées à jouer dans les chiringuitos et restaurants de Marbella que sa soif de voyager l'emmènera jusqu'en Argentine où il y découvrira que sa musique n'a pas de frontière. C'est aujourd'hui entre flamenco, rumba et folklores andins que son cœur vibre.

Sidney Balsalobre se produira également au café littéraire L'Esperluète (rue Vannolles à Pontarlier) le 4 novembre à 20 heures.
Participation libre.

Ciné club JACQUES BECKER Pontarlier

Le Ciné-Club Jacques Becker est une association loi 1901 à but non lucratif créée en 1960. Porté par une équipe de vingt bénévoles et deux salariés, le Ciné-Club propose au public une quarantaine de films par saison (de septembre à juin) projetés lors de deux **SÉANCES LE MARDI SOIR**.

Chaque année, il organise deux festivals valorisant à la fois découvertes et incontournables du cinéma:

**TRAVERSÉES, FESTIVAL
DES CINÉMAS D'EUROPE... ET D'AILLEURS**
En octobre-novembre

**LE FESTIVAL DE CINÉMA D'ANIMATION
DE PONTARLIER**
La dernière semaine de mars.

Depuis 2015 des **ATELIERS D'INITIATION AU CINÉMA** sont organisés dans les établissements scolaires, nous permettant de lier nos missions d'éducation populaire et d'éducation à l'image.

En janvier 2017, le Ciné-Club Jacques Becker ouvrira au public les portes de **L'ATELIER MAGIQUE, MAISON DU CINÉMA ET DE L'IMAGE**:

Un lieu, situé au 6 rue Jean Jaurès à Pontarlier, qui vous invitera à plonger dans l'univers du cinéma et de la photographie.

Grâce à ses expositions, ses ateliers d'initiation au cinéma et ses événements, l'Atelier Magique a la volonté d'initier une vraie éducation à l'image.

L'exposition permanente "De la lanterne magique au cinématographe" vous fera voyager dans le temps, des années 1650 jusqu'aux débuts du cinéma. Chaque saison, l'Atelier Magique proposera plusieurs expositions temporaires autour d'une thématique issue du cinéma ou de la photographie. Les mercredis et plusieurs jours pendant les vacances scolaires, des ateliers d'initiation au cinéma seront menés.

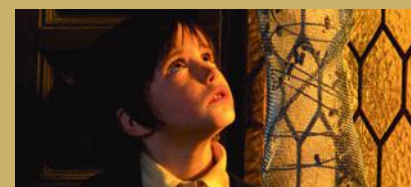
Des livres, revues, magazines sur le cinéma et la photographie seront consultables sur place.

+ d'infos sur www.ccjb.fr

Panorama



VIRIDIANA



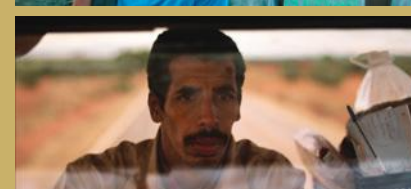
L'ESPRIT DE LA RUCHE



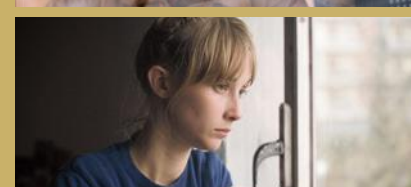
O APÓSTOLO



FRONTERAS



EL RAYO



LA BELLE JEUNESSE



LA ISLA MÍNIMA



L'ACADÉMIE DES MUSES

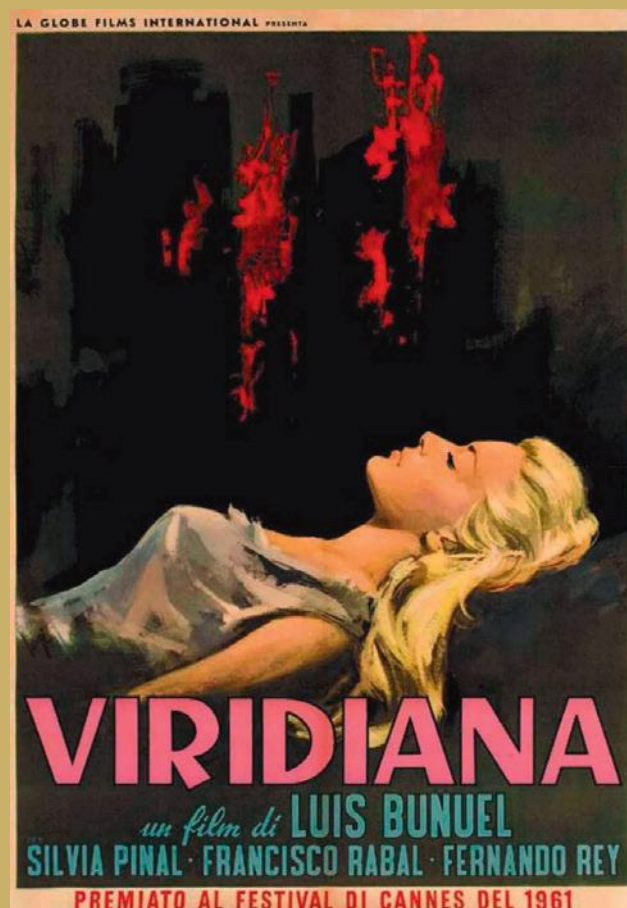


Viridiana

LUIS BUÑUEL

ESPAGNE-MEXIQUE / 1961 / 90'

La jeune Viridiana souhaite entrer au couvent, mais la mère supérieure exige avant tout que la jeune femme aille rendre visite à son vieil oncle et bienfaiteur Don Jaime. Celui-ci, troublé par la ressemblance de sa nièce et de sa femme décédée, tente d'abuser sexuellement de la jeune femme. Choquée, Viridiana s'enfuit mais apprend que son oncle s'est suicidé. Se sentant coupable, la jeune femme décide de revenir au domaine et de dédier sa vie à aider les gens pauvres. Elle héberge donc les mendiants du village dans la maison de son oncle dont elle a hérité à sa mort...



SCÉNARIO : Julio Alejandro et Luis Buñuel (d'après *Halma* de Benito Pérez Galdós)
IMAGES : José Fernandez Aguayo
MONTAGE : Luis Buñuel, Pedro del Rey
DÉCORS : Francisco Canet
MUSIQUE : *Le Messie* de Haendel, *Le Requiem* de Mozart

INTERPRÈTES :

Silvia Pinal (Viridiana),
Francisco Rabal (Jorge),
Fernando Rey (Don Jaime),
José Calvo (Beggar),
Margarita Lozano (Ramona),
José Manuel Martín (mendiant),
Victoria Zinny (Lucia)

PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES 1961

C'EST L'UN DES FILMS LES PLUS SURRÉALISTES ET LES PLUS FOUS DE L'AUTEUR DE L'ÂGE D'OR ET L'UN DES PLUS LUMINEUSEMENT RÉVÉLATEURS QUANT À SA MORALE ET À SON HUMANISME.

Cinéma 62



Tous les thèmes, les obsessions, les images-clés de Buñuel, toute sa révolte d'homme et d'artiste espagnol s'organisent, éclatent dans **VIRIDIANA**, son film le plus achevé. C'est aussi le film anthologique qui lui permet de se mesurer avec lui-même, de prendre une distance par rapport à son œuvre. L'Espagne vient d'enfanter l'œuvre la plus orgiaque, la plus blasphématoire, la plus destructrice, de tout son cinéma. [...] Un saccage, un séisme, une révolution...

Frénésie de démolition dans la séquence de l'Angélus, humour au vitriol dans la reconstitution de la Cène, goût sadique de la cruauté (les viols), de la dérision (l'achat du chien), fétichismes (le soulier blanc, la corde à sauter, les cuisses de la vierge), liberté sexuelle, érotisme, soif incommensurable de pureté et d'amour... Buñuel traite au T.N.T. un certain nombre de choses (religion, charité, hiérarchie sociale, rapports politiques, amour...) parce que le monde (et particulièrement l'Espagne) a besoin de se libérer, de s'exprimer, d'aimer.

Dans le moindre détail (les plumes de la colombe assassinée, le lait dans l'étable, le crucifix qui est un couteau à cran d'arrêt, la couronne d'épines qui brûle), se

reconnaît la persistance d'un propos que Buñuel développe depuis plus de trente ans. Il n'était pas encore parvenu à ce niveau de maturité, de lucidité, de corrosion. Dans **NAZARIN** même, la parabole avait permis aux gens de mauvaise foi des interprétations équivoques. Avec **VIRIDIANA**, coup de grâce, les faux-semblants, les rires jaunes ne sont plus possibles. Les ennemis de Buñuel depuis **L'ÂGE D'OR** vont au tapis pour le compte, irrémédiablement. Ainsi trente années d'exil et de précautions de langage se trouvent-elles vengées par cette éblouissante accusation.

La condamnation de la société espagnole contemporaine ne pouvait se préférer autrement qu'en termes démentiels. Le défoulement brutal de la classe opprimée, divisée par les soins de la classe qui règne, son attitude nouvelle en face de l'Église, instrument de domination, et du pouvoir, apparaissent, non pas comme une prémonition, comme une prophétie poétique, mais comme le reflet des forces actuellement en présence dans l'Espagne d'aujourd'hui.

D'ailleurs, que pareil constat soit né au pays de Franco, qu'il ait pu venir jusqu'à nous, donne l'éveil sur l'évolution qui se produit au sein de structures sociales de bouleversement.

S'il est impossible visuellement de ne pas se référer à Goya, Bosch, Picasso, il faut également replacer Buñuel comme le seul cinéaste surréaliste qui ait jamais existé. Sa conscience révolutionnaire, protégée depuis toujours par l'urgence de ce qui doit s'accomplir au sein d'une société abandonnée, lui dicte son œuvre de salut public qui a de la tempête, la folie et la fécondité.

LA SAISON CINÉMATOGRAPHIQUE, 1961

**JE N'AI JAMAIS
EU L'INTENTION
D'ÉCRIRE UN
SCÉNARIO
"À THÈSE" QUI
DÉMONSTRERAIT,
PAR EXEMPLE,
QUE LA CHARITÉ
CHRÉTIENNE
EST INEFFICACE
ET INUTILE.
IL N'Y A QUE LES
IMBÉCILES POUR
AVOIR CE TYPE
DE PRÉTENTION.**

Luis Buñuel

Dès le générique, la barrière des colonnes, devant la porte hermétiquement fermée du couvent de Viridiana, dit que la caméra va pénétrer dans un monde clos, outrancièrement protégé; et dès la première image, c'est dans un monde d'ordre où la vie est rythmée par le son d'une cloche que l'on est introduit. Métaphore de l'Espagne franquiste de l'époque qui peut être mise en contrepoint avec la dernière image du film où les maîtres, Jorge et Viridiana, sont assis à la même table que Ramona, la domestique, pour une partie de cartes. Buñuel ouvre ainsi la prison de départ sur un monde sans doute quelque peu libertaire mais aussi plus égalitaire.

À travers tous ses films, Buñuel suit imperturbablement le fil de sa réflexion, invitant le spectateur à prendre part à son cheminement. La scène où Jorge achète à un paysan le chien à bout de souffle qu'il fait courir attaché à sa charrette, bien qu'anecdotique, est assez significative de ce point de vue. Alors qu'il vient de sauver la pauvre bête de l'épuisement, derrière lui passe, sans qu'il la voie, une charrette identique sous laquelle court un autre chien. Inutilité de la pitié et de la charité? Pas seulement. Façon de dire qu'il ne faut pas se contenter de regarder l'un de nos semblables sauver un chien perdu, il y en a d'autres dans le monde. À nous de jouer! Même démarche que lorsque, dans **TERRE SANS PAIN**, l'évocation de la vie à Las Hurdes est interrompue par une information sur le moustique du paludisme. C'est signifier que le problème est connu et qu'il existe des moyens pour y remédier. À nous de jouer!



Il y a ainsi dans ses films des appels, des clins d'œil, des avertissements. Si l'on songe, par exemple, aux présences enfantines dans **VIRIDIANA**, on peut penser que la petite fille posée sur un divan, qui écarquille d'immenses yeux noirs sur l'orgie des mendiants et leurs dérivés lubriques, nous dit en image ce que nous signifie Saint-Exupéry quand il évoque "Mozart assassiné". Quant à la fille de Ramona qui, du haut de son arbre, observe le monde des adultes, sa peur du "taureau noir" qu'elle dit avoir vu ne renverrait-elle pas au souvenir de l'ami de jeunesse de Buñuel, Federico García Lorca, assassiné en 1936, qui dans son poème à la mort de Ignacio Sanchez Mejias, l'ami torero, évoquait le "*negro toro de pena*". Ignacio, Federico et Viridiana ont en commun leur marche inéluctable vers le destin, à ceci près que dans le cas des deux premiers, c'est une marche vers la mort dont il s'agit. Pour Viridiana, c'est celle du phénix qui va renaître de ses cendres, à moins qu'elle n'aille d'un enfermement vers un autre. Au spectateur d'en décider! À cela s'ajoute le thème de la colombe. De même que Lorca fustigeait dans son Ode à W. Whitman les "assassins de colombes", Buñuel nous offre le spectacle assez répugnant d'un des mendiants qui étrie et déplume une colombe. Préfiguration du viol de Viridiana sans doute, mais aussi une évocation du poète assassiné dont l'Espagne franquiste voulait enterrer le souvenir.

Il ne faudrait pas de là passer à voir dans **VIRIDIANA** un film social ou politique, un film "à thèse", mais plutôt un désir

de débusquer la faiblesse, voire la méchanceté et la bêtise humaine là où elles se nichent. Pas de morale chez Buñuel, aucun manichéisme, les riches ne sont pas forcément méchants et les pauvres forcément bons. Don Jaime, riche propriétaire, peut faire preuve de bonté et préférer la mort au déshonneur, le sien et celui de Viridiana, qu'il renonce à violer, ce à quoi le mendiant qu'elle a recueilli ne renoncera pas. Les mendiants apparaissent d'ailleurs majoritairement repoussants, sournois, menteurs, flatteurs, sans pitié les uns pour les autres. Si d'ailleurs on peut, pratiquement un demi-siècle après sa réalisation, voir **VIRIDIANA** sans avoir le sentiment qu'il a vieilli, c'est probablement parce que, par-delà une société donnée à une époque donnée, il tend vers l'universel.

CINESPAGNE.COM

Enfin vint Buñuel. Les retrouvailles de Luis et de sa terre natale, après trente ans d'absence, ont donné le film le plus explosif du festival et, pour moi, le meilleur de son auteur. (...) Il s'agit d'abord d'une violente satire politique et sociale contre l'Espagne d'aujourd'hui. Il s'agit ensuite d'illustrer cette morale individualiste que Buñuel, depuis son premier film, expose sans se lasser. La signification symbolique du film, sur le plan politique, n'est pas très difficile à saisir. Les mendiants représentent le peuple espagnol qu'une religion paternaliste laisse croupir dans la misère et que des capitalistes exploitent sans vergogne. Il y a une scène qui précise exactement

la pensée de Buñuel, un montage parallèle entre les mendiants qui récitent l'Angélus et les travailleurs qui reconstruisent le domaine. Et la fin même du film dépasse le simple plan érotique, pour signifier que le capitalisme se sert de la religion et du peuple pour sa propre satisfaction. Mais, sur le plan de sa morale personnelle, Buñuel nous donne le film le plus puissant qu'il ait jamais réalisé. Jamais le blasphème contre la religion et les tabous sexuels n'ont été poussés aussi loin. Il y a même certaines images qui, réalisées par d'autres, passeraient pour de la pornographie. Nous avons droit ainsi au coucher de la religieuse, puis au coucher de la mariée, puis au désir de la petite fille, dans un climat de démence érotique absolument incroyable. Je ne parle pas de toutes ces images profanatoires, comme le crucifix qui est en réalité un canif ou la couronne d'épines que l'on fait brûler, etc. Pour Buñuel, la liberté ne peut être que totale et se doit de dénoncer avec violence et cruauté toutes les hypocrisies. Le bien comme le mal sont des notions fausses. D'où une volonté perpétuelle d'ambiguïté. Chaque action est à la fois bonne ou mauvaise, selon l'angle sous lequel on veut se placer, et elle n'est jugée l'une ou l'autre, que parce qu'on obéit à des critères préétablis. En réalité, toute action est, et si elle est, c'est qu'elle doit être. Le bien et le mal sont des notions religieuses et, plus particulièrement, chrétiennes. Or le Christ est, de nos jours, inutile. C'était déjà le sens de **NAZARIN**, mais, dans **VIRIDIANA**, cela est dit avec une violence et une intensité encore accrues. [...]

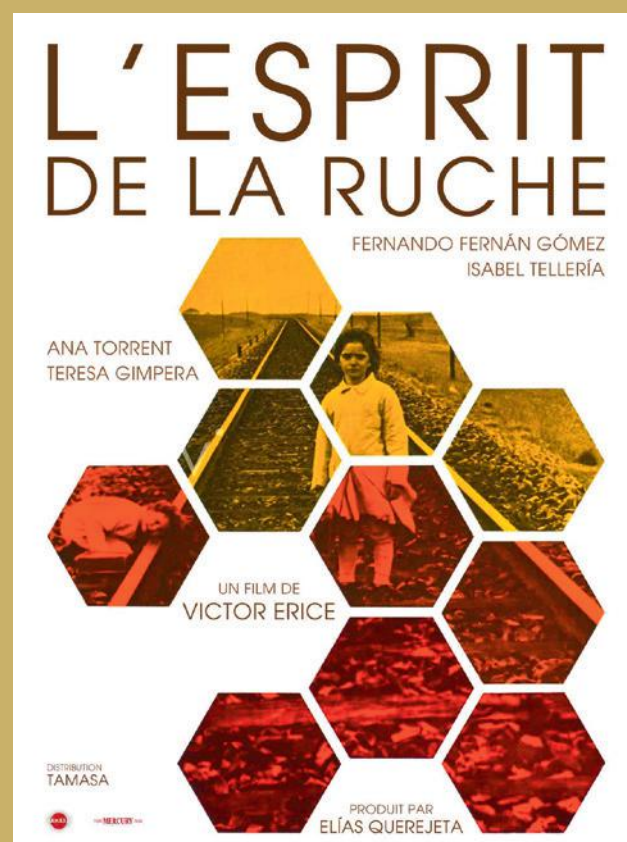
LES CAHIERS DU CINÉMA,
JUIN 1961

L'esprit de la ruche

VÍCTOR ERICE

ESPAGNE / 1973 / 98'

Espagne, 1940 ; peu après la fin de la guerre civile. Ana, 8 ans, se pose mille et une questions sur le personnage terrifiant de Frankenstein. Sa grande sœur, Isabel, a beau lui expliquer que ce n'est qu'un "truc" de cinéma, elle prétend pourtant avoir rencontré son esprit rôdant non loin du village. Ensemble, les deux sœurs partent explorer les alentours du village, découvrant une vieille maison abandonnée au pied d'une colline, avoisinant un puits mystérieux. Les filles découvrent, par leurs jeux et les histoires qu'elles se racontent, un monde sombre, merveilleux, hanté par des figures imaginaires que seuls les enfants peuvent apercevoir. Un beau jour, Ana trouve un homme blessé qui s'est réfugié dans la maison abandonnée...



SCÉNARIO : Víctor Erice, Ángel Fernández Santos
IMAGES : Luis Cuadrado
SON : Luis Castro, Luis Rodríguez
MONTAGE : Pablo González del Amo
MUSIQUE : Luis de Pablo

INTERPRÈTES :

Ana Torrent (Ana),
Fernando Fernán Gómez (Fernando),
Teresa Gimpera (Teresa),
Isabel Tellería (Isabel),
José Villasante (le monstre de Frankenstein)

COQUILLE D'OR
AU FESTIVAL DE
SAN SEBASTIÁN 1973



LETTRE DE VÍCTOR ERICE

AU MOMENT DE LA REPRISE DU FILM DANS LES SALLES FRANÇAISES

En écrivant sur **L'ESPRIT DE LA RUCHE** en vue de sa reprise dans les salles françaises, une inquiétude me saisit : les mots pourront-ils transmettre la pulsation du temps – agonie du franquisme, terres de Ségovie, un hiver très rude, il y a maintenant trente-cinq ans – où ce film a été tourné ? Difficilement et, quoi qu'il en soit, cela ne sera jamais mieux, plus profond et plus complet que les images et les sons qui le constituent.

De plus, le temps auquel je me réfère est-il bien celui de l'année 1973 ? Certainement pas, du moins pour ce qui est de la surface des choses, puisque le récit cinématographique qui porte ce titre se situe dans la première décennie de l'après-guerre civile espagnole. Mais oui, par contre, selon une conception du cinéma qui permet de considérer que tout film, indépendamment de son sujet, est un document de l'époque où il a été tourné.

De ce point de vue, cela ne fait aucun doute, **L'ESPRIT DE LA RUCHE** est le fruit du climat social et politique – de ses limites et conditionnements les plus élémentaires – où il a vu le jour. Or, document ou fiction, c'est le passage du temps qui, justement, révèle la véritable nature des œuvres, en marge des considérations épisodiques et des déterminismes en tout genre. Et, dans ce cas concret, quelle pourrait être cette nature ? Probablement celle qui correspond à une vision du monde qui, dans les grandes lignes, parcourt l'évocation du premier éveil de l'enfance. En conséquence, ce n'est pas tant le reflet d'une époque concrète qui importerait mais la relation – et l'opposition – qui s'établit entre histoire et poésie. Dès lors, le film offrirait au moins deux visages.

D'un côté, il pourrait être l'expression d'un moment historique, un temps daté. De l'autre, il serait un exemple de ce qu'il est parfois possible de faire avec le temps : lui donner forme et sens, l'ouvrir à la compréhension des autres, de telle sorte que le passé s'incarne dans la continuité du présent. C'est pourquoi je suis confiant et pense que le spectateur d'aujourd'hui pourra trouver, dans ce film de production modeste, l'écho de ce que le cinéma fut un jour.

Tout ce qui se produit dans cette fiction, et de manière très particulière le vécu de ses protagonistes, appartient à un univers sans télévision, quand le cinéma signifiait essentiellement le rêve commun dans la pénombre de la salle publique. Si je suis quelque chose en tant que cinéaste, cela vient de là, de ce type d'expérience. Il faut rappeler – ce n'est jamais inutile – l'époque et le décor. Les années 40 du siècle dernier. Un monde de riches et de pauvres dans lequel, enfants, nous avons appris à survivre. Survivre signifiait, entre autres, essayer de se débrouiller seul. Dans mon cas, ce fut le cinéma qui vint à mon secours : il m'adopta, tout simplement. Il me permit de tirer parti de tout sans rien exiger de moi en retour. Plus encore : il m'aida à me soustraire à une société gouvernée par les vainqueurs. À supporter d'abord, et combattre ensuite ses valeurs grotesques. Il ne m'offrit pas un autre modèle de société, mais quelque chose de beaucoup plus précieux : le monde, le monde entier.

Dans un village perdu sur la carte d'un pays en ruines, qui compte ses morts et ses disparus lors de la dernière guerre civile, un soir d'hiver, dans une camionnette cahotante, arrive le cinéma. Comme d'habitude, l'unique séance, annoncée par une femme, crieur public, a lieu dans une salle délabrée de la mairie. Les habitants, paysans pour la plupart, ont apporté leurs chaises et leurs braseros. Les petits garçons et les petites filles occupent les premiers rangs. Pendant quelques secondes l'obscurité se fait. Puis un projecteur s'allume. Des images en noir et blanc, venues de très loin, surgissent sur un mur où quelqu'un a peint le contour d'un écran.

Dans ce film qu'aujourd'hui j'évoque à nouveau, il n'y a rien qui ne prenne sa source dans une scène primordiale : la rencontre au bord d'une rivière d'une petite fille et d'un monstre, contemplé par un regard qui observe le monde pour la première fois. Peut-être, alors, le temps que ces images aspirent vraiment à capturer n'est-il autre que celui des origines : ce temps sans dates qui réapparaît, encore et encore, dans les yeux des enfants.

RECUEILLI PAR LE SERVICE CULTURE DE LIBÉRATION
(Traduit de l'espagnol par Marie Delporte)

L'ESPRIT DE LA RUCHE, premier film du trop rare Víctor Erice, reste l'un des plus beaux hommages rendus au 7^e Art. [...] Quand Erice filme les grands yeux noirs d'Ana Torrent fascinée par Boris Karloff à l'écran, il réussit ce prodige : montrer en un seul plan le temps de l'innocence et sa disparition. Grâce à quelques photogrammes, Ana vient de découvrir l'existence de la mort, du crime et, au-delà, de toutes les peurs enfantines. À partir de cette scène primitive, Víctor Erice épouse le point de vue de la fillette en perpétuelle découverte de l'étrangeté de la réalité. Les longs plans fixes, admirablement composés entre ombres et lumières, témoignent de cet éveil d'un enfant au monde. Un enfant dont le regard est encore capable de donner une portée merveilleuse, voire mythique à ce qu'il découvre. Voilà pourquoi **L'ESPRIT DE LA RUCHE** bouleverse tant : chaque spectateur y revit non seulement sa "première fois" au cinéma, mais aussi sa propre enfance.

TÉLÉRAMA

L'ESPRIT DE LA RUCHE est le film qui fit connaître Víctor Erice, cinéaste rare et précieux, et surtout qui révéla Ana Torrent, petite fille inoubliable du cinéma espagnol, immortalisée en 1976 par **CRIA CUERVOS** de Carlos Saura. Ses grands yeux noirs et son regard inquiet ont marqué toute une génération de spectateurs qui, ayant découvert ces films au même âge que l'héroïne, ont grandi avec, gardant toujours un pied dans le monde de l'enfance.

Pour Víctor Erice : "Tout jaillit de cette scène primordiale : celle de la rencontre

d'une petite fille avec un monstre (la célèbre scène de Frankenstein), contemplée à son tour par un regard qui observe le monde pour la première fois." *Ce que Alain Bergala commente ainsi : "Erice met en scène la « première » spectatrice, le « premier » film, sous le signe de la peur, de la sidération. C'est par l'enfant qu'on voit le film et le monde."*

L'ESPRIT DE LA RUCHE s'ouvre comme un conte de fées ("Il était une fois...") et se place dans une réalisme merveilleux. Il est aussi bien un film pour enfants, exploration sensible et magique du monde, qu'un symbole caché des ravages laissés par la guerre. Ses multiples niveaux de lecture en font une source inépuisable de fantasmes et de mystères, un chef-d'œuvre envoûtant porté par le jeu de ses actrices et la beauté des images.

CINÉ-CLUB DE CAEN

L'e cinéma d'Erice est dépouillé, mais l'essentiel de l'intrigue est posé. Ana ne veut pas savoir ce qu'est la mort (comme **PONETTE** dans le film de Doillon, autre grande œuvre sur l'enfance et la mort) mais pourquoi on tue. Elle se montre incapable de l'indifférence des adultes qui l'entourent ; et c'est une autre mort, provoquée par ce monde des adultes et faisant une irruption brutale dans son quotidien, qui la

conduira à la plus intense mélancolie et à la plus sincère révolte.

C'est là que l'art d'Erice atteint des sommets qui font oublier la "simple maîtrise" de l'outil cinéma. Il se montre attentif à toutes les réactions d'Ana, il filme au plus près des impressions et des sentiments. Il dévoile, avec la plus grande délicatesse, la grande âme d'une petite fille portant un fardeau que l'on jugerait trop lourd pour un être si petit. Il retrouve la magie du cinéma, de l'image sur pellicule. Il filme les choses et les acteurs pour faire naître une idée ou plus simplement ici un sentiment inexprimable autrement. Il touche à l'essence même de l'art, qui est de ne pouvoir s'exprimer que par la forme. Le spectateur vibre avec Ana lors de la projection exceptionnelle, parce que rare, du film d'horreur. Mais l'aspect le plus fort du film est que nous l'accompagnons dans la réalité de son épreuve et de son retour à la vitalité, nous retrouvons avec elle la pureté et la puissance des impressions de l'enfance. Erice réalise ce tour de force avec une économie de moyens qui ne fait que servir le film, il n'y a presque pas de musique, peu de dialogues et Ana chuchote à peine quelques mots faisant vibrer le silence. La fiction d'Erice est un mensonge vrai qui redonne de la poésie aux choses et à l'idée même de réalité.

CINESPAGNE



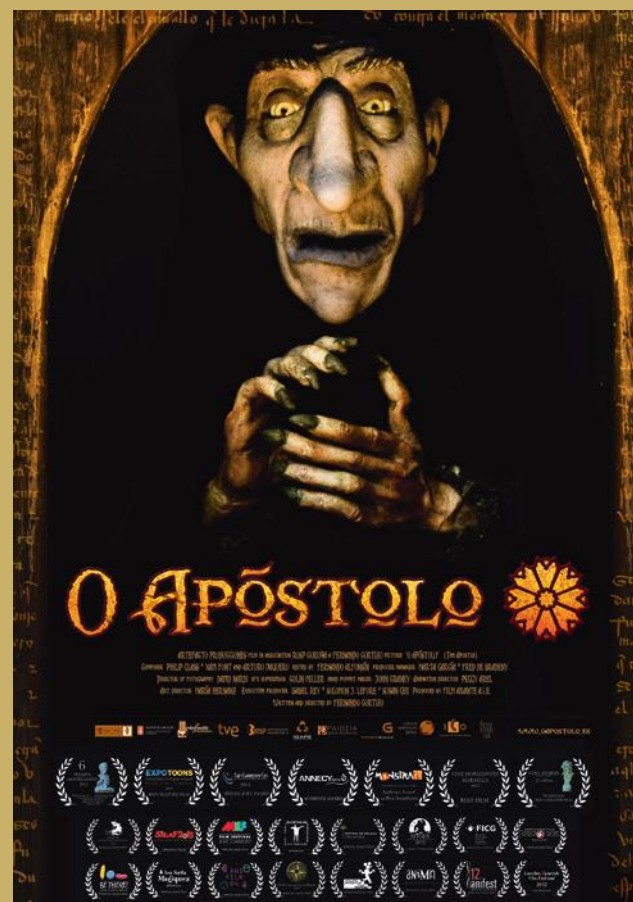
O apóstolo

FERNANDO CORTIZO

ESPAGNE / 2012 / 72'

Un prisonnier tout juste échappé de prison va tenter de récupérer un butin caché quelques années auparavant dans un petit village perdu et isolé. Mais il va trouver pire que la condamnation à laquelle il a échappé. Des personnes âgées sinistres, d'étranges disparitions, des esprits et même l'ambitieux archiprêtre de Santiago croiseront sa route.

**LA STOP MOTION
EST LA TECHNIQUE
LA PLUS INCROYABLE
CAR ELLE MÊLE DES
PROCÉDÉS DE TOURNAGE
D'IMAGES RÉELLES
(ÉCLAIRAGE, CAMÉRAS,
COSTUMES, MAQUILLEUSES...)
AVEC LES TECHNIQUES
CLASSIQUES DE L'ANIMATION.**



SCÉNARIO : Fernando Cortizo
IMAGES : David Nardi
DIRECTION ARTISTIQUE : María Hernanz
DIRECTION DE L'ANIMATION : Peggy Arel
MARIONNETTES : John Craney
MUSIQUE : Philip Glass, Xavier Font, Arturo Vaquero

INTERPRÈTES :

Carlos Blanco (Ramón)
Jorge Sanz (Pablo)
Paul Naschy (Archbishop)
Geraldine Chaplin (Dorinda)
Xosé Manuel Oliveira (Don Cesáreo)
Luis Tosar (Xavier)
Celso Bugallo (Celso)
Manuel Manquña (Salustiano)
Víctor Mosqueira (Landlord)
Pedro Alonso (Pedro)
Isabel Blanco (Isabel)
Atilano Franco (Primitivo)
Jacobo Rey (Doctor)



ENTRETIEN AVEC FERNANDO CORTIZO

La distribution dans les salles de cinéma est un véritable challenge pour le cinéma espagnol. Il n'est pas rare que des films de producteurs indépendants n'arrivent jamais dans les salles, ou alors de façon anecdotique. Un de ces films est **O APÓSTOLO**, une des bonnes surprises de l'an dernier; pionnier de la technique de stop motion en Europe, il a été nommé comme meilleur film d'animation aux Goya. Un des maîtres de l'animation comme Tim Burton a reconnu sa qualité et il a connu un vif succès lors de ses passages dans les festivals. Il a fallu plus de quatre ans de travail et un budget de 5 millions d'euros pour créer ce grand film. Son réalisateur, Fernando Cortizo reconnaît que si c'était à refaire, il le referait, tout en avouant que le travail a été très dur. Le film a été filmé avec de vrais acteurs avant d'être réalisé en animation. Ce sont des acteurs de renom comme Luis Tosar, Geraldine Chaplin, Manuel Manquiña, Jorje Sanz, Paul Naschy, entre autres.

De bonnes notes dans IMDb, Filmaffinity, des prix, des critiques élogieuses, même de Tim Burton. Pourquoi pensez-vous que les maisons de distribution n'ont pas voulu que O APÓSTOLO passe en salle ?

J'ai été vraiment surpris par le boycott qu'on a imposé à mon film. Un film salué par la critique et par des festivals de l'importance de Moscou, Malaga, Bogota, Sitges et même des prix comme celui de Expotoons (à Buenos Aires), un des plus importants festivals du film d'animation d'Amérique du Sud méritait au moins qu'on respecte les contrats signés. En ce qui me concerne, la distribution et les heures de projection qu'on a attribuées à mon film sont scandaleuses (horaires matinaux, une seule projection par jour, rien dans les grandes villes...) et clairement intentionnelles. Je suppose que la raison est que je ne suis pas associé à une grande maison de distribution, et que donc, je ne fais pas partie du groupe qui doit se partager

le gâteau. C'est un problème très grave : qu'est-ce qu'une maison de production indépendante doit encore prouver pour qu'on la laisse sortir un film dans son propre pays ?

4 ans de travail, c'est long, 5 millions d'euros, c'est un gros budget. Comment allez-vous envisager vos projets suivants désormais ?

Je souhaiterais les envisager en tant que réalisateur et m'éloigner de la production. Actuellement, on m'a proposé deux projets aux États-Unis où je serai seulement réalisateur. Un budget de 5 millions peut paraître élevé, pourtant les films avec la même technique (**CORALINE, L'ÉTRANGE POUVOIR DE NORMAN, FRANKENWEENIE...**) coûtent entre 40 et 60 millions, par conséquent, quand je vois le résultat final, je pense que nous avons fait des miracles avec notre budget.

Vous êtes pionnier en Europe de la stop motion dans le film d'animation. Au préalable vous avez tourné avec des acteurs de premier plan. Que vous apporte la stop motion ? Qu'est-ce qui vous motive surtout à l'utiliser ?

La stop motion est la technique la plus incroyable car elle mêle des procédés de tournage d'images réelles (éclairage, caméras, costumes, maquilleuses...) avec les techniques classiques de l'animation, elle comporte une grande part de travail artisanal et permet à des dizaines d'artistes de participer. Pour ce projet, c'était la technique idéale : comme il s'agissait d'un conte mystérieux avec des touches sinistres, elle était très bien adaptée pour jouer avec les ombres, le brouillard et même la personnalisation des marionnettes; elle apporte la fantaisie du dessin animé et le réalisme du travail dans des décors et avec des éclairages réels.

O APÓSTOLO, O COIDADOR DE GATOS et EL LADRÓN DE MUÑECAS sont vos trois œuvres réalisées en stop motion qui se déroulent en Galice; de plus, vos personnages sont des êtres solitaires au caractère sombre. Y a-t-il un rapport entre la Galice et cette solitude ?

Il y a également **LÉO**, situé à Lugo et qui parle d'un ventriloque dans les derniers jours de sa carrière (c'est peut-être le plus sombre de tous). Je ne saurais dire si mon caractère a un lien avec le fait d'être Galicien, mais il est évident que de vivre dans une région de pluies, de ciel gris et de longues soirées à la maison a son influence.

Personnellement, je me sens très à l'aise avec ce type de personnage. Le caractère galicien, contrairement à celui de l'Andalou, par exemple, est un caractère plus renfermé et réservé, de même que mes personnages, qui ont toujours l'air de cacher quelque chose.

Quelles sont vos références cinématographiques ?

En fait, mes références ne viennent pas seulement du cinéma. Je crois que je suis très influencé par la bande dessinée que j'aime beaucoup, par exemple des auteurs comme Richard Corben. Sur le plan cinématographique, je suis un grand admirateur de Roman Polanski et de la plupart de ses œuvres. On pourrait aussi citer Tim Burton, les films de la Hammer...

En ce qui concerne la distribution des films, comment voyez-vous l'avenir ? Il est évident que l'actuel système de distribution est injuste. Que pensez-vous des alternatives telles que l'émission Online sous forme de vidéoclub, comme l'a fait par exemple Paco Leon avec CARMINA O REVENTA ?

La solution n'est pas de nous laisser coloniser par des produits étrangers ni de nous contenter de petites productions qui nous permettent de récupérer l'investissement grâce à Internet. La solution est d'aimer notre cinéma, de le protéger par des lois de discrimination positive et de réinvestir une partie des impôts générés par le cinéma étranger dans la production de cinéma national, en augmentant peu à peu la quantité et la qualité des produits nationaux et en créant un public de plus en plus fidèle (ce qui est déjà le cas dans des pays comme la

France). Mais cela n'intéresse pas les chaînes actuelles qui sont aux mains des sociétés de distribution étrangères. L'avenir, je ne le vois pas, actuellement il ne s'annonce pas bien.

Que pensez-vous du crowdfunding comme forme de production ?

Pour nous, ça a été un succès total. Je pense que ce n'est pas encore une solution pour assimiler 100 % des productions, mais ça permet au moins de démarrer des projets et d'y faire participer plus de monde en transformant le cinéma en expérience beaucoup plus intéressante pour tous : auteur, producteur et spectateur.

Revenons au film : comment s'est effectué le passage des acteurs réels à la stop motion ? Qu'est-ce que les acteurs ont pensé du film ?

Le tournage avec les acteurs s'est fait sous forme de théâtre. Je voulais leur laisser une liberté d'interprétation, ensuite nous nous sommes adaptés à eux, ce qui nous a permis de faire beaucoup mieux coller les marionnettes à leurs acteurs et d'obtenir un réalisme spectaculaire. Ce n'était pas seulement leurs voix qui m'intéressaient mais aussi leurs mouvements, leurs respirations... Je crois qu'ils ont tous été très surpris par le résultat final et ils sont très fiers d'y avoir participé.

Pouvez-vous définir en une phrase ce que vous a coûté tout le processus de réalisation de O APÓSTOLO ?

Du sang, de la sueur et des larmes. Mais si c'était à refaire, je recommencerais.

Ce film d'animation espagnol en stop motion s'avère être une merveilleuse proposition de cinéma de genre pour adultes. Tourné avec un soin exceptionnel, **O APÓSTOLO** est fascinant.

Ramón (la voix de Carlos Blancos) s'évade de prison et se dirige vers une petite localité de Galice où son complice, Xavier (Luis Tosar), a dissimulé un somptueux trésor. Il n'est pas difficile d'imaginer que les habitants du village ont quelque chose à cacher. Saluons cette nouvelle démonstration de force du cinéma espagnol qui a une grande faculté à présenter des propositions de qualité technique, artistique et industrielle absolument éblouissantes. **O APÓSTOLO** célèbre le septième art de toujours, magique, candide, humain. De plus une partie des fonds a été réunie via le crowdfunding (financement participatif). Il faut le voir pour le croire. Quel pays !

"Il y a des condamnations auxquelles on n'échappe pas". Sur le plan technique, l'ensemble du film réalisé par Fernando Cortizo est vraiment extraordinaire : la stop motion, hyper soignée, s'intègre

parfaitement dans le fabuleux compositing (fusion numérique d'éléments et de techniques d'animation traditionnelle). De plus l'histoire souligne le courage de la production, qui fait d'une fable localiste basée sur la fantasmagorie enchanteresse des légendes régionales un récit à destination d'un public adulte, une pièce d'orfèvrerie dans le genre qui flirte avec le sublime dans sa composition. Pour couronner le tout, l'expressivité peu commune des marionnettes bénéficie du travail des acteurs qui leur prêtent leur voix, dans un casting stupéfiant qui adjoint à Blanco et Tosar les comédiens Jorge Sanz, Geraldine Chaplin, Manuel Manquiña, Celso Bugallo ou l'inoubliable Paul Naschy, ici dans son dernier rôle et à qui le film est dédié.

LABUTACA

Un mix entre **LA NUIT DU CHASSEUR** (Charles Laughton, 1955), avec cette scène initiale entre les deux prisonniers et tout ce qui découle de leur rencontre, et le cinéma d'horreur des années 70 de

Amando de Ossorio ? Ce ne serait pas de mauvaises références pour cette production animée en stop motion dont la qualité s'apparente aux titres mythiques de la Aardman britannique. C'est que, dans **O APÓSTOLO**, en dehors des personnages très bien caractérisés et charismatiques, il y a aussi une atmosphère travaillée, qui inquiète et donne froid dans le dos, et une nuit et un brouillard qui collent à nos rétines du début jusqu'à la fin. Cortizo s'appuie sur la tradition galicienne pour nous raconter un conte horrifique doublé d'une moralité, et fait à son tour un film d'aventure sympathique et divertissant qui aurait passionné Tad l'explorateur lui-même : trésors, bijoux, mystère, tradition, méchants... La présence de Paul Naschy dans le casting des comédiens de doublage (il endosse le rôle du vilain le plus subtil du film) renforce l'impression qu'il nous était nécessaire de revendiquer notre passé dans le genre horrifique, en le modernisant et en le mettant à jour. **O APÓSTOLO**, par l'animation, le réussit.

FOTOGRAMAS





Fronteras

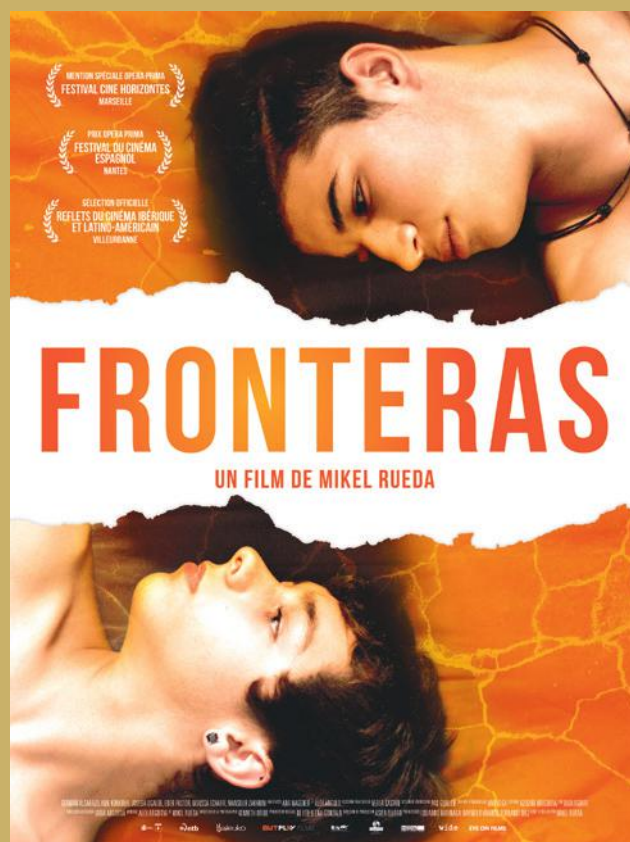
MIKEL RUEDA

ESPAGNE / 2013 / 96'

Rafa est un adolescent espagnol de 14 ans presque comme les autres : il va au lycée, traîne avec ses amis, sort en boîte... Ibrahim, lui, a une vie légèrement plus compliquée. Marocain, il est illégal sur le territoire et vient d'apprendre qu'il sera expulsé dans quelques jours. Leur rencontre, un soir dans un club, va changer leur destin. Rafa va tout faire pour aider Ibrahim à rester en Espagne.

DAVANTAGE QU'UN FILM SUR L'IMMIGRATION, FRONTERAS EST UNE HISTOIRE D'AMOUR À LA FOIS INTENSE ET BIENVEILLANTE. ET QUI FAIT LA PART BELLE À L'INTERPRÉTATION SOLAIRE DE SES DEUX ACTEURS PRINCIPAUX.

Les Fiches du Cinéma.

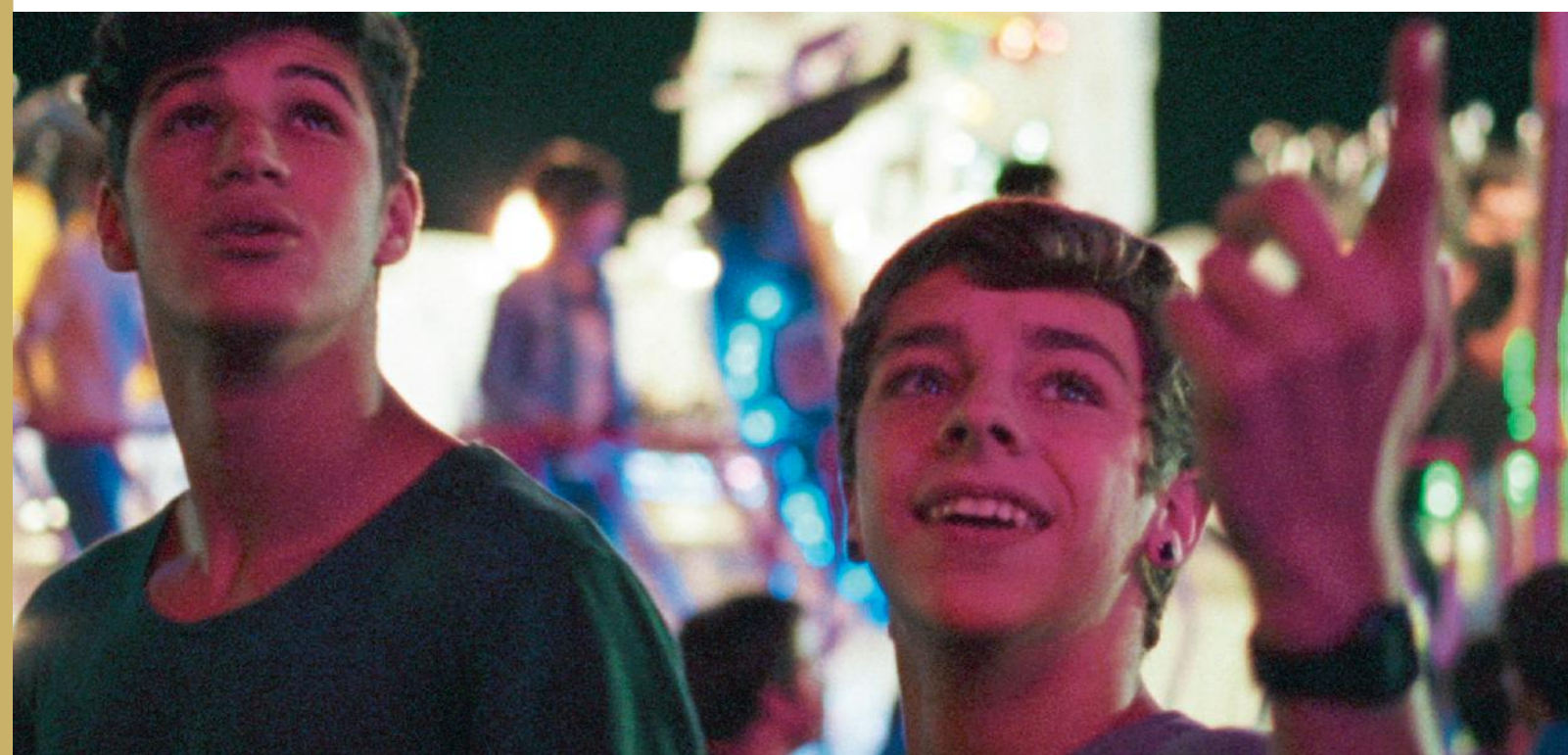


SCÉNARIO : Mikel Rueda
IMAGES : Kenneth Oribe
MONTAGE : Alex Argoitia et Mikel Rueda
SON : Xabi Agirre
DÉCORS : Idoia Argoitia
COSTUMES : Azegiñe Urigoitia

INTERPRÈTES :

Germán Alcarazu (Rafa),
Adil Koukouh (Ibrahim),
Joseba Ugalde (Guille),
Eder Pastor (Javi),
Moussa Echarif (Youssef),
Ana Wagener (Alicia)

**PRIX OPERA PRIMA
 DU FESTIVAL DE CINÉMA
 ESPAGNOL DE NANTES 2015**



ENTRETIEN AVEC MIKEL RUEDA

Mikel Rueda, vous apportez un regard nouveau et différent sur les jeunes des classes moyennes paupérisées des banlieues espagnoles et les relations avec ces nouveaux migrants venus d'Afrique du Nord, bien différents de ceux arrivés dans les années 1960. Vous abordez également le thème de l'homosexualité, un thème discriminant, qui va introduire la relation entre un jeune Espagnol et un jeune Marocain qui s'apprête à être expulsé. FRONTERAS (ou A ESCONDIDAS, titre original, qui signifie "en cachette"), traite ainsi de deux sujets apparaissant encore comme sensibles dans nos sociétés contemporaines.

FRONTERAS est l'histoire d'une rencontre entre deux garçons de 15 ans. Ils se trouvent à une période particulière de leurs vies où ils sont un peu perdus, chacun en quête d'identité. J'avais envie de réunir dans un même film ces deux thèmes qui m'intéressaient: l'immigration et l'homosexualité. Ceux-ci naissent de deux réalités bien différentes pour moi, mais qui sont des réalités parallèles, qui se vivent en marge, en cachette. Dans le monde contemporain, on se persuade que tout va très bien alors qu'il existe des réalités que l'on préfère ignorer pour éviter qu'elles entachent notre propre vie. Je voulais réunir ces deux mondes parce que dans la forme ils vont dans la même direction. Par exemple la ville, très bruyante, où tout va vite, et qui laisse en retrait tous ces endroits de banlieues, plus calmes, plus proches de la nature, mais qui sont tout aussi beaux et romantiques. Ces endroits sont peut-être laissés à l'abandon mais des gens s'y retrouvent, y vivent, et il s'y passe finalement énormément de choses.

Dans ce film où les adolescents sont protagonistes, on a parfois l'impression d'une sorte de cinéma du réel, voire documentaire. La question se pose de savoir si les dialogues étaient très écrits, au moindre mot, ou si vous laissez vos personnages parler instinctivement avec seulement quelques indications.

Le film, tel que j'allais le tourner, reposait essentiellement sur la performance de ces deux jeunes, mais également sur les deux groupes représentés et incarnés d'un côté par les migrants, de l'autre par les jeunes de l'école. Il fallait absolument que dans le film on retrouve cette fraîcheur et cette sensation de réalité dans le jeu. Ainsi, je ne souhaitais pas de jeunes acteurs professionnels qui sonnent juste, ce qui de toute manière est assez compliqué à trouver. Pour le choix de nos acteurs donc, plutôt que de réaliser un casting, nous avons réalisé de simples interviews. Nous avons ainsi rencontré plus de 4500 jeunes dans toute l'Espagne, ce qui a pris énormément de temps. Il nous fallait trouver ce regard et cette sensibilité dont nous avons besoin pour le film. De plus, à cet âge les jeunes sont en pleine construction identitaire, ils ne savent pas qui ils sont vraiment. Il a donc fallu envisager la difficulté de proposer le rôle d'un gay à ces jeunes, car cela n'est pas forcément facile à assumer à leur âge, même si ce n'est que pour un rôle. Seul un jeune avec une certaine maturité pouvait comprendre ce dont j'avais besoin. Et nous sommes tombés sur Germán

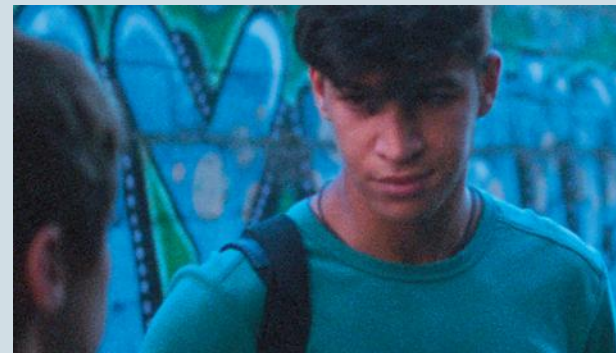
(Rafa) et Adil (Ibrahim). Reste évidemment que ceux-ci ne sont pas acteurs et n'en ont pas la technique, ils ne savent pas mentir. Le scénario que j'avais était plutôt un guide et je connaissais l'essence des séquences. Ce qu'on faisait devant la caméra c'était jouer, improviser. Comme durant les répétitions et les interviews où je rencontrais mes acteurs, je découvrais aussi leur sensibilité. Je les avais choisis en fonction des personnages parce que je les connaissais intérieurement. Leurs sensibilités respectives et leurs conflits intérieurs étaient très proches de ceux de leurs personnages, ce qu'ils ignoraient mais que moi je savais. Ainsi, je pouvais les amener où je voulais car j'étais conscient de leur sensibilité. Je les mettais donc en situation, je leur demandais comment ils réagiraient dans une situation donnée, puis on jouait, on improvisait, et la vérité apparaissait. Le travail avec ces jeunes doit se faire à partir de la vérité parce qu'on ne peut pas leur demander de suivre une ligne et de la reproduire, puisqu'ils n'en ont pas la technique, et c'est ce qui était beau justement. Le travail de répétition a été de casser les barrières: aujourd'hui les jeunes garçons ne savent pas quoi faire de leurs sentiments. S'ils les extériorisent trop, on va leur accoler une étiquette, ils vont être stigmatisés: ils évitent donc ce genre de choses. J'ai instauré un climat de confiance pour essayer de rompre ces barrières. Tout cela dans le but de ressentir ce qu'ils ressentaient, afin de le reproduire, sans crainte d'être jugés. Durant les répétitions, pendant un mois, j'ai essayé de créer ce lien entre nous, au point que je me suis confié et ouvert à eux. Je leur ai raconté des choses que même ma famille et mes amis ne savent pas. Et ce, dans le but qu'ils puissent s'exprimer à leur tour sans avoir peur.

Le cinéma espagnol a vraiment accompagné ces phénomènes de migrations depuis les années 60, avec ces Espagnols qui sont partis en France ou en Allemagne, et ce film ESPAÑOLAS EN PARÍS. Ensuite nous avons eu l'immigration africaine avec le film LAS CARTAS DE ALOU. Puis l'an dernier nous avons eu EL RAYO. Ce thème vous a-t-il touché à l'instar de vos prédécesseurs?

Je n'avais pas de film de référence en particulier par rapport à ces films qui parlent des migrations, même si je les ai tous vus car le sujet m'intéresse. C'est quelque chose qui existe, qui est ancré. L'Espagne est un pays d'émigrants et d'immigrés. Cela fait partie des choses que nous voyons et qui sont d'actualité. C'est le rôle du cinéma de parler de ce genre de thèmes. Le cinéma est politique, et tout est politique, même le fait de répondre à vos questions. C'est un médium qui est une manière de raconter et de refléter ce que nous sommes en train de vivre à chaque moment: pour moi le cinéma c'est cela. La migration, je devais en parler, ça fait partie de ma vie. Je croise des immigrés dans mon quartier, et je ne sais pas si je les reverrai le lendemain car il est possible qu'ils soient expulsés. Je ne pouvais pas ne pas parler de ce sujet.

Une question sur le montage... On peut voir que, dans une première partie, vous avez pris le parti d'un montage qui altère la chronologie sur un temps relativement long. Puis, à partir du moment où les deux jeunes garçons partent en fuite, vous décidez de respecter la chronologie, il y a un montage plus linéaire, on dirait que c'est filmé en temps réel. Pourquoi ce basculement dans le montage à un moment très précis du film?

FRONTERAS est le voyage de deux jeunes garçons qui sont perdus dans la vie, pour des motifs différents. Je voulais que le spectateur soit imprégné de ce voyage au point de s'égarer lui-même. D'un côté, on a un jeune à qui on dit qui il doit aimer, et de l'autre un jeune qui va être expulsé. Je voulais que cette sensation d'égarement soit effective, que le spectateur la ressente vraiment lui-même. Ainsi, en cassant la chronologie, j'ai pu parvenir à retranscrire ce sentiment. Au fur et à mesure que les personnages commencent à s'aimer et à accepter leurs désirs, on peut les suivre de manière plus linéaire. C'est un peu comme les sentiments, on vit des choses sans les comprendre tout de suite, puis avec le temps on les analyse et c'est à ce moment-là qu'on comprend où on en est. C'est ce sentiment que je voulais créer chez le spectateur en cassant cette chronologie, dans l'idée que c'est en se perdant le plus possible que l'on va se trouver vraiment. Ibrahim est perdu dans la vie qu'il est obligé de vivre. Il est dans un pays depuis un certain moment, puis il apprend qu'il va être expulsé de ce pays alors qu'il mène exactement la vie qu'on lui demande de mener. Il est passé par un centre de mineurs, on lui demande de se faire discret, et finalement il se retrouve à être expulsé pour retourner à Tanger alors qu'il est en train de se construire personnellement, qu'il a des problèmes avec la religion, le racisme, la xénophobie. Quelque part, il ne sait pas comment réagir par rapport à tout ce qui lui arrive et sa relation avec Rafa.



PORTRAIT CONTEMPORAIN D'UNE JEUNESSE ESPAGNOLE

Magnifique itération d'un cinéma social à la LA BELLE JEUNESSE, de Jaime Rosales, FRONTERAS dépeint le portrait contemporain d'une jeunesse espagnole, irrévocablement blanche de peau, malgré les brûlures du soleil qui hâlent sa réalité ardente. Souvent perçue comme une terre d'accueil pour les fêtards en quête de trips noctambules, à Barcelone comme à Madrid, la contrée ibérique panse surtout les plaies d'un demi-siècle de dictature et d'une crise économique sans précédent qui a poussé des milliers de (jeunes) locaux à l'exil... La conclusion de LA BELLE JEUNESSE était dans ce sens glaçante quant au modèle d'intégration espagnole de sa propre jeunesse.

Le cinéaste Mikel Rueda, avec une perspicacité de documentariste qu'il n'est pourtant pas, met en scène cette jeunesse, moins désœuvrée que pleine de bon sens quant à sa situation immédiate. À ce folklore un peu triste d'une jeunesse paumée, il tisse des liens complexes avec les apatrides du Maroc qui ont renoncé à leur pays pour irriguer la pluralité d'une Europe statistiquement rajeunie par les nouveaux flux migratoires. De jeunes populations, dans les deux cas, errantes, qui vivent en parallèle sans vraiment se côtoyer, fragilisant la nouvelle réalité d'une Espagne qui deviendrait terre d'accueil.

Le jeune cinéaste de 36 ans se défait des idées reçues pour marquer de son point de vue intrinsèquement social, la réalité d'une péninsule à deux vitesses et aux deux visages, entre accueil et rejet. La thématique homosexuelle vient enrichir considérablement la réflexion humaine, se soustrayant à l'alibi communautaire pour une démarche paradoxalement plus universelle.

Dans l'adversité, ces jeunes de cultures si opposées savent aussi se trouver et s'aimer, plutôt que de désigner l'autre de son mépris. Loin des débats sur l'affiliation systématique d'une jeunesse musulmane aux idées djihadistes, le réalisateur met en scène la complexité de la société, quand elle est vécue par le rationnel de l'adolescent, dans le besoin vital de construction de ses repères affectifs, amicaux ou familiaux.

Avec une aisance qui force le respect, Rueda évite les pièges de l'impudeur quand à cet âge les jeunes marquent tant de réserve. Il met en scène avec sensibilité leur incapacité à communiquer l'essentiel, sans tomber dans le piège standard de la romance avortée. Plutôt prolix dans les idées, y compris en arrière-plan, le cinéaste ne déséquilibre pas ses intentions.

L'auteur fait de Rafa, jeune homme du terroir "pure souche", et d'Ibrahim, Marocain sans papiers et sans famille, que le jeune Espagnol aime secrètement, des acteurs de leurs propres destinées. Tout, pourtant, aurait tendance à les réduire au statut de spectateurs, contraints par le regard des autres et par les décisions, notamment administratives, des grandes personnes, qui leur échappent. Dans ce tour de force, le réalisateur n'a pas raté l'essentiel, caster deux acteurs non-professionnels à la fraîcheur libérée qui éclatent les clichés pour soutenir cette impression succulente de ciné-réalité. Mikel Rueda est une révélation.

AVOIR-ALIRE



El rayo

**FRAN ARAÚJO
& ERNESTO DE NOVA**

ESPAGNE-PORTUGAL / 2013 / 86'

2011. La crise frappe durement l'Espagne. Hassan, immigré marocain entré illégalement sur le territoire treize ans auparavant, n'a plus de travail. Il décide donc d'entreprendre le voyage de retour au volant d'un vieux tracteur acheté d'occasion. Une fois arrivé au Maroc, il espère repartir de zéro grâce à l'unique bien acquis pendant son séjour en Espagne.



SCÉNARIO : Fran Araújo, Ernesto de Nova
IMAGES : Diego Dussuel
SON : Nacho R. Arenas
MONTAGE : Pablo Gil Rituerto
MUSIQUE : Juanjo Valmorisco, Ana Villa

INTERPRÈTE :

Hassan Benoudra

**PRIX SPÉCIAL DU JURY AU
FESTIVAL INTERNATIONAL DE
OURENSE 2013
PRIX DU MEILLEUR FILM ET
DU MEILLEUR RÉALISATEUR
AU FESTIVAL D'ALICANTE 2013
PRIX DU JURY JEUNE ET PRIX
À LA RÉSIDENCE, BIENNALE
DU CINÉMA ESPAGNOL
D'ANECY 2014**

**EL RAYO EST UN MÉLANGE
DE DOCUMENTAIRE
ET DE FICTION,
CENTRÉ SUR LA FORCE
D'ATTRACTION
QU'EXERCE
HASSAN BENOUDRA.**



NOTES DES RÉALISATEURS

Séduits par l'histoire de Hassan, nous avons décidé de prendre la route avec lui et son Massey Ferguson qui atteint péniblement les 30 km/h, et de l'accompagner jusqu'au Maroc. **EL RAYO** est le résultat de ce voyage: un road movie à travers l'Espagne des routes secondaires où toutes les situations évoquées ont une base réelle et où toutes les personnes rencontrées jouent leur propre rôle. Une histoire sur la dignité qui montre le visage du battant, du survivant qui surmonte tous les obstacles sans jamais perdre sa force vitale. Pour nous, les réalisateurs, le grand défi consistait à concilier la rigueur formelle et photographique avec la liberté d'un tournage sur la route, des personnages réels, et d'un haut degré d'improvisation. Nous voulions laisser la porte ouverte à tous les événements qui pourraient surgir en chemin, sans jamais perdre de vue l'histoire que nous étions en train de raconter, ni surtout son personnage principal.

La puissante empathie qu'inspire Hassan et l'étonnante authenticité que reflète ce scénario ouvert, constituent le moteur d'un récit gouverné par les imprévus auxquels se heurtera notre protagoniste. [...] C'est un homme calme, sympathique, tenace et respectueux qui vit dans une totale précarité; sa façon de s'adresser d'égal à égal aux gens du pays frappe par sa sincérité et sa simplicité. Son périple, au bout du compte, est un plaidoyer pour l'humilité, la compréhension et la solidarité entre personnes différentes, particulièrement en périodes de décadence.

CINEUROPA

Un faux documentaire? Pas exactement. Une véritable fiction? Non plus. Une fiction du réel, disent-ils. Une histoire vraie – mais qui n'a de commun avec celle de David Lynch que le tracteur – racontée avec un langage documentaire. Le retour au pays par les routes secondaires du marocain Hassan Benoudra à bord de cet insolite moyen de transport alors que le travail se fait de plus en plus rare en Espagne. Comme dirait Machado, l'odyssée de Hassan est un prétexte. Ce personnage pour qui la fiction est trop étroite – au sens littéral – parcourt une Espagne du Sud rurale, moins profonde que méconnue, aussi belle qu'un tableau vivant, des paysages que Fran Araújo et Ernesto de Nova savent observer comme s'ils les regardaient à travers les oliviers. Les personnages secondaires sont également inoubliables, beaucoup d'entre eux s'étant greffés spontanément au tournage qu'on devine être comme la vie – moins on la contrôle, mieux c'est, si difficile que ce soit de lâcher prise –, des hommes de la campagne rudes et attendrissants, qu'on s'attend plus à voir dans les filmographies de De Sica ou Rossellini que dans nos propres périple au sud de la péninsule. Moments purement authentiques, surgis de l'organisation du chaos – n'est-ce-pas là le cinéma? – pour nous conter l'histoire de Hassan et de son drôle de destrier. Son histoire vraie.

CINEMANIA

Hassan Benoudra est si placide, il affronte l'adversité avec tant de calme qu'il inspire une paix relaxante à son entourage. Si placide qu'hier il a raté l'avion qui devait l'emmener à San Sebastián, où est présenté le film dans lequel il joue. **EL RAYO**, réalisé par Fran Araújo et Ernesto de Nova et qui concourt pour le prix Nouveaux Réalisateurs, retrace un voyage long, lent et compliqué, qui ramène ce travailleur marocain au pays, après 13 ans en Espagne à gagner sa vie dans les champs. Mais ce voyage il l'entreprend à bord d'un tracteur délabré, que le vrai Hassan peint en rouge, son unique possession après tant d'années d'efforts et de sacrifices. Quelque 1800 kilomètres depuis Còzar, dans la province de Ciudad Real, jusqu'à Algésiras et de là à un village marocain, où l'attendent sa femme et ses quatre enfants. De Nova a connu Hassan Benoudra en faisant les vendanges chez son grand-père et c'est alors qu'il a su qu'il avait acheté un tracteur, d'occasion, de la marque Ferguson, très estimée au Maroc, pour l'emmener dans son pays et l'utiliser pour y travailler la terre. Aussitôt, les réalisateurs ont vu qu'ils tenaient là une bonne histoire et, sans idées plus précises, sont allés parler à Benoudra et lui proposer de refaire le même voyage avec le même tracteur, mais cette fois devant l'objectif des caméras. Avant de commencer le tournage, les deux réalisateurs, fascinés par la personnalité et le caractère de Benoudra, ont fait d'abord ce même trajet en voiture, par les routes secondaires et les chemins de terre, pour bien travailler le scénario à partir de la personnalité du personnage en écartant la fantaisie. *"Tout est fait à partir du réel"* assure Araújo. Il était clair depuis le début pour les réalisateurs que comme tout voyage, le scénario était ouvert au hasard et aux situations rencontrées sur le chemin. *"Les meilleures choses dans le film sont celles qui nous sont arrivées totalement par hasard et il y en a eu d'autres que nous recherchions*

et que nous avons dû abandonner" déclare Araújo. **EL RAYO** est un mélange de documentaire et de fiction, centré sur la force d'attraction qu'exerce Hassan Benoudra. *"Nous ne sommes jamais entrés dans le débat du documentaire ou de la fiction. Formellement, notre intention était de faire un long métrage de fiction, mais toujours assujéti à la réalité"*. Problèmes mécaniques, panne d'essence, rencontres avec les autorités qui à chaque fois lui rappellent qu'avec ce tracteur on ne peut pas circuler sur les routes; nuits aux intempéries, mais aussi moments de détente avec des travailleurs qu'il rencontre, rires. Bien que l'objectif d'**EL RAYO** ne soit pas tant de conter une situation de crise, il est clair que ses réalisateurs se heurtent à un reflet de la vie réelle, comme le fait que Hassan retourne dans son pays parce qu'en Espagne il n'y a plus de travail. Tout cela fait partie de la réalité du moment, à laquelle Fran Araújo et Ernesto de Nova étaient ouverts en laissant faire le hasard depuis le début. *"C'est ce à quoi tu t'attends le moins qui te plaît le plus ensuite"*.

EL PAÍS

EL RAYO est l'un des derniers road movies produits dans notre pays. Dirigé et écrit à parts égales par Fran Araújo et Ernesto de Nova, le film présente Hassan, un immigrant marocain qui, après avoir travaillé 13 ans en Espagne, décide de retourner dans son pays natal devant l'impossibilité de trouver du travail sur ces terres. À la surprise générale, Hassan révèle qu'il fera ce voyage jusqu'à Algésiras sur son tracteur, un Massey Ferguson déjà usé mais auquel son propriétaire voue une tendresse particulière. Ici commence l'aventure, portrait assez fidèle de l'Espagne profonde. Quiconque est déjà passé dans un village au pied du plateau de la Meseta le sait bien: les chemins de terre, les paysages arides, l'accent par-

ticulier de ses habitants, le bar comme pilier social du bourg... Il s'en dégage un réalisme certain, mais aussi dans son aspect négatif: un pays ruiné, sans présent ni futur à court terme, dans lequel il est impossible de trouver un travail à peu près normal tant pour des chimistes qui ont fait trois masters que pour ceux qui travaillent dans les champs. Hassan lui-même le reflète bien, c'est un homme assez expérimenté dans le travail agricole, mais il est rejeté par chaque personne à qui il s'adresse dans sa recherche d'emploi. Ce qui est grandement satisfaisant dans **EL RAYO**, c'est que sous une couche d'émotion se dissimule le portrait d'un pays dévasté. L'histoire de Hassan amuse et surprend sans rien perdre de sa crédibilité. C'est une œuvre simple sur la forme et de par les moyens mis en œuvre mais très profonde sur le fond. Le protagoniste y est aussi pour quelque chose. Il est évident que ce n'est pas un acteur professionnel, et le film lui en sait gré. On n'a pas fait appel à une star, mais à un homme avec des défauts qui le rendent plus crédible. En vérité il est difficile de trouver à redire à Hassan Benoudra sur ce point. Si quelqu'un en doutait, les autres personnages qui apparaissent au long des 86 minutes du film jouent leur propre rôle. Il n'y a qu'ainsi qu'on peut obtenir que le rude cultivateur paraisse bonhomme, qu'un type en colère lâche des gros mots avec une aisance stupéfiante et que la fonctionnaire croie en la bureaucratie avant tout le reste. En résumé, la *"marque Espagne"* dans toute sa splendeur. On dit que certains font des films pour l'argent, d'autres pour l'art, mais peu font du cinéma pour les spectateurs. **EL RAYO** est sans doute un de ces films qui rompt avec cette affirmation. Ce n'est pas un film parfait, mais c'est justement là son charme. Souvent, plutôt que de chercher le chef-d'œuvre, mieux vaut raconter des petites histoires qui méritent d'être contées.

CINE MALDITO

UNE ESPAGNE DU SUD RURALE,
MOINS PROFONDE
QUE MÉCONNUE,
AUSSI BELLE QU'UN
TABLEAU VIVANT.



La belle jeunesse

JAIME ROSALES

ESPAGNE / 2014 / 102'

Natalia et Carlos sont deux jeunes amoureux de 20 ans qui se battent pour survivre dans l'Espagne d'aujourd'hui. Remises de C.V., petits boulots, tournage d'un porno amateur : ils essaient de s'en sortir au jour le jour. Face à une crise qui n'en finit plus, les espoirs d'une vie meilleure se fragilisent. Et quand Natalia se découvre enceinte, les petits arrangements ne suffisent plus.

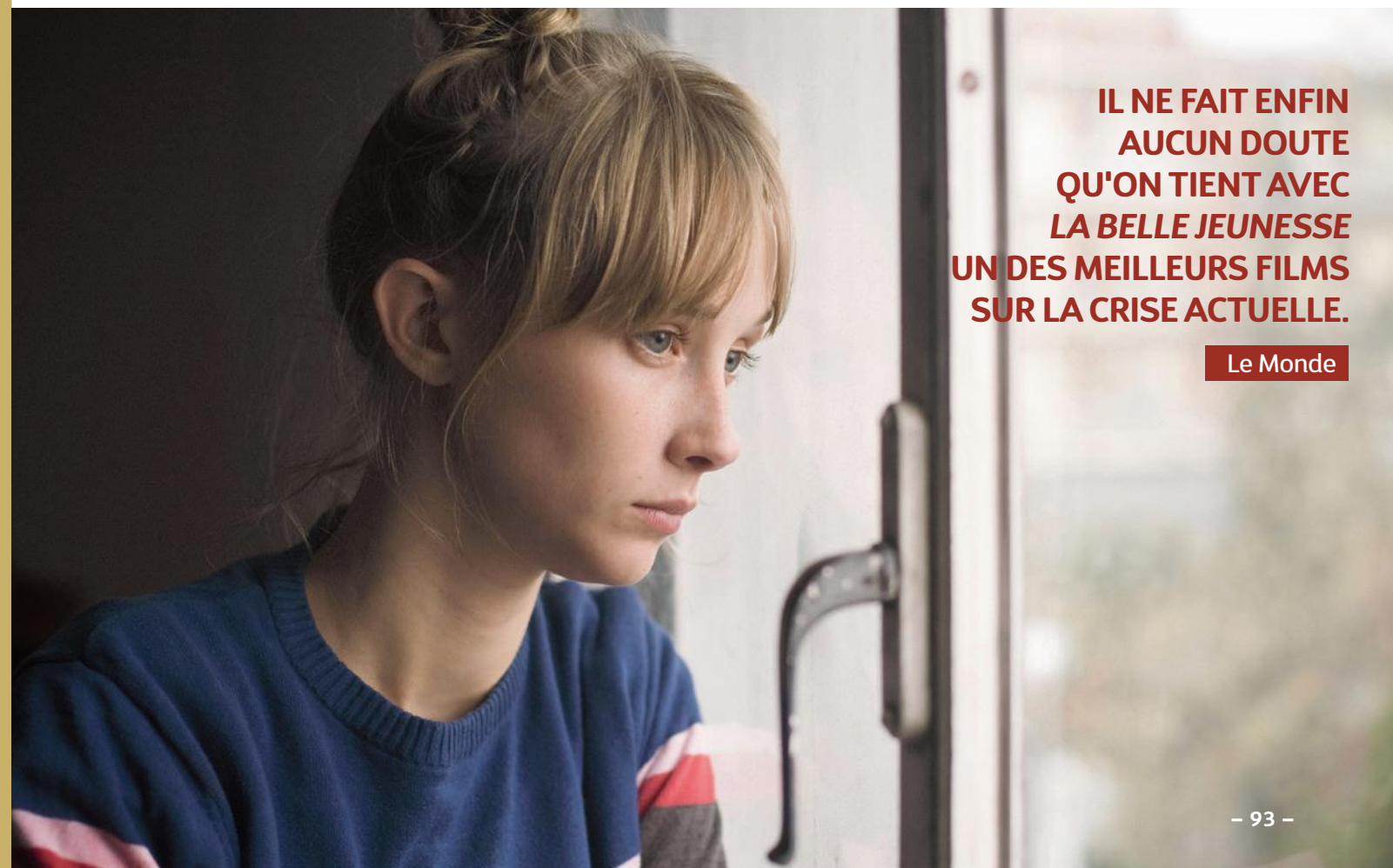


SCÉNARIO : Jaime Rosales et Enric Rufas
IMAGES : Pau Esteve Birba
DÉCORS : Victoria Paz Álvarez
SON : Nicolás Tsabertidis
MONTAGE : Lucía Casal
COSTUMES : Beatriz Robledo Puertas

INTERPRÈTES :

Ingrid García-Jonsson (Natalia),
Carlos Rodríguez (Carlos),
Inma Nieto (Dolores),
Fernando Barona (Raúl),
Juanma Calderón (Pedro),
Patricia Mendy (Rosa),
Miguel Guardiola (Germán)

**MENTION SPÉCIALE
DU JURY ŒCUMENIQUE,
CANNES 2014**



**IL NE FAIT ENFIN
AUCUN DOUTE
QU'ON TIENT AVEC
LA BELLE JEUNESSE
UN DES MEILLEURS FILMS
SUR LA CRISE ACTUELLE.**

Le Monde

NOTES DU RÉALISATEUR

Ingrid García-Jonsson

Ingrid a été fondamentale. Et pas seulement parce qu'elle est l'interprète principale. Si le film avait été un orchestre, elle aurait été le musicien qui donne le "la" aux autres interprètes. Pour incarner le personnage de Natalia, je cherchais une actrice possédant une vaste gamme d'interprétation. Une actrice de caractère, qui pourrait donner de nombreuses et différentes nuances au personnage. Quelqu'un de très lumineux, joyeux, sympathique, mais ayant aussi un côté dur, déterminé et décidé. Il fallait qu'elle ait un côté naïf et, à la fois, cette maturité. Il est très difficile de trouver ces attributs chez une même personne. Ingrid possède une technique très intuitive et excelle dans le naturalisme. Son talent est énorme et elle n'éprouve aucune difficulté à jouer, parce que très sûre d'elle. Non seulement, elle ne se contente pas de mener la scène à bien, mais elle cherche l'excellence, en donnant le maximum d'elle-même. Dans mes films, je cherche toujours des acteurs qui ressemblent beaucoup à leur personnage. Puis, pour augmenter l'effet naturel, je rattache plus encore le personnage à l'acteur. Ingrid a été l'exception. Elle est très différente de Natalia. Sa vie n'a rien à voir avec celle de son personnage. Ingrid a fait des études d'architecture, elle vit seule depuis l'âge de 16 ans et est dans une forme de sophistication. Le personnage de Natalia est le résultat d'une construction très minutieuse et précise de sa part.

Les images

Le film combine des images réalisées par l'équipe de tournage en négatif 16mm et des images captées par les acteurs eux-mêmes, avec leurs propres appareils de type amateur (mini DV /smartphone/webcam). Dans un monde inondé par la production et la consommation d'images en tout genre, le film, s'il prétendait montrer minutieusement cette réalité, ne pouvait rester en marge des formats, lieux et formes de production et de consommation de ces images. Chaque technologie impose une distance psychologique. C'est la distance de celui qui observe sur celui qui est observé. Dans ce film, il y a quelques scènes où cette distance est nulle, l'acteur lui-même étant celui qui la produit (observateur et observé se confondent).

Le son

Le son, comme dans mes films précédents, s'est articulé autour du son direct des dialogues. Chaque prise exigeait une nouvelle improvisation, la recherche de la part des acteurs de nouveaux mots pour que chaque moment ait l'allure d'une première prise. Le doublage a été écarté. La recherche du réalisme le plus total implique une attention particulière vis-à-vis des tons de voix qui peuvent surgir spontanément. Nous ne nous autorisons pas la répétition des mêmes mots, des mêmes gestes. Tout a été créé sur le moment. Les voix, avec leurs hésitations et leurs imprécisions, font partie de cette création spontanée irremplaçable.



LA BELLE JEUNESSE

Natalia et Carlos sont entrés dans la course du monde avec un handicap majeur: celui d'être nés pauvres. Un jour, Natalia tombe enceinte et ne peut se résoudre à mettre fin à la grossesse. Si les vies des deux amoureux, vues de l'extérieur, se caractérisent d'abord par leur difficulté, à leurs propres yeux, elles sont d'abord leurs vies. Il ne peut donc être question de s'apitoyer sur son sort, mais plutôt de trouver les moyens de persévérer dans son être (pour citer Spinoza). Dans **LA BELLE JEUNESSE**, Jaime Rosales aspire à épouser ce point de vue interne; son film est donc sec, tranchant et jamais misérabiliste, sans pour autant être dépourvu de douceur. La narration est elliptique, les cadres toujours focalisés sur l'essentiel, à savoir les visages. Si les décors, les costumes et les situations dépeintes sont assurément naturalistes (repas, toilette, disputes, sorties entre amis, pleurs de l'enfant...), le filmage emmène **LA BELLE JEUNESSE** sur le terrain d'une certaine abstraction: un dénuement narratif résonne avec le dénuement matériel des personnages, une claustration dans des motifs filmiques obstinément répétés fait écho à leur enfermement concret.

Adopter un point de vue interne sur la misère ne signifie donc pas ici promener sa caméra derrière ses héros pour donner la sensation physique que l'on est "avec eux". Les cadres de Rosales introduisent au contraire une certaine distance par rapport aux personnages: les corps apparaissent écrasés par de longues focales, ou éloignés derrière des murs qui bloquent une partie de l'image. **LA BELLE JEUNESSE** se présente alors comme une expérience de spectateur véritablement paradoxale: les scènes auxquelles on assiste nous font éprouver une réalité dans toute sa dureté, et l'on sent toujours aussi que c'est une œuvre d'art que l'on regarde, avec ses structures, son harmonie propres; cette beauté formelle – qui n'est pas beauté de l'image mais beauté de la forme générale de l'œuvre – donne au naturalisme quelque chose d'étrangement aérien, produisant une forme très particulière d'émotion. Rosales sait tirer le meilleur parti de cette nature double, à la fois véridique et mensongère, du cinéma, ce qui est peut-être la définition d'un grand cinéaste. Le film rappelle donc discrètement mais constamment le spectateur à son statut de spectateur, d'être regardant. Le choix de la pellicule 16mm pour la majeure partie du film prend alors tout son sens: par son

grain, celle-ci nous renvoie à la réalité matérielle du monde – en tant qu'elle est l'empreinte de la lumière qui le rend visible. Elle donne ainsi une impression de réalisme tout en affirmant toujours, par ce même grain, son statut d'image. Le fait que l'image se présente comme toujours produite et toujours regardée vient rebondir sur les images présentes au sein de la narration. C'est sans doute de ce jeu entre les images dans le récit et les images du récit que le film tire toute sa singularité et sa puissance. Car cette jeunesse dont Rosales tire le portrait a au moins un atout: sa beauté. C'est dans cette beauté que la dureté de la vision de Rosales prend corps: si l'on a plus besoin d'ouvriers, on a plus que jamais besoin d'images. La violence de l'usine fait place à la violence du devenir-image du corps. La mise en image de sa propre vie est une thématique qui irrigue le film dans son ensemble – par exemple, dans ce droit de se maquiller que Natalia revendique en actes, et surtout, dans ces deux séquences où l'écran de cinéma fusionne avec celui d'un téléphone portable. En silence, le temps se met alors à défiler au rythme des chargements et déchargements de batterie, des messages instantanés et des selfies. Rosales donne ici une image simple de la médiatisation de soi qui caractérise notre époque et dote son film d'une nouvelle strate de sens qui pourrait prendre la forme d'une question: où se situe la marge de manœuvre des plus pauvres aujourd'hui? Une première réponse possible: dans leur éventuelle beauté; une deuxième: dans la possibilité d'une autodétermination – toute relative – au sein de la réalité virtuelle. Le passage de la pellicule 16 mm à une image numérique, dans ces séquences et dans deux autres scènes-clés du film, est lui-même vecteur de sens. Le numérique arrive comme une fulgurance qui nous renvoie à une problématique spécifiquement contemporaine: le pouvoir que

chacun détient aujourd'hui de forger ses propres reflets. Malgré la noirceur de son propos, Jaime Rosales évite toujours de malmenier le spectateur et laisse systématiquement tout acte de violence hors champ. Cette pudeur ne fait qu'amplifier la portée de son film: là où une brutalité manifeste ne fait que produire une alternance de tension et de détente, rédemptrice sur le moment mais finalement stérile, la violence sourde du film résonne beaucoup plus profondément avec celle de notre monde.

CRITIKAT

Le sujet de prédilection de Jaime Rosales est le quotidien, sa routine, ses étapes marquantes (naissance, accident, décès...), concourant à un tableau existentialiste des classes moyennes espagnoles dans les années 2000, loin de l'extraversion colorée d'Almodóvar.

LA BELLE JEUNESSE prolonge ce travail avec une sorte de force tranquille, un talent qui ne la ramène pas. L'enjeu du film réside dans la dialectique entre la beauté de ces deux jeunes (et des deux acteurs superbes qui les incarnent) et la laideur de la société libérale. **LA BELLE JEUNESSE** est plusieurs fois scandé par des écrans de mobiles ou de jeux vidéo, parce qu'ils font partie du quotidien des personnages. Le style laconique de Rosales laisse le spectateur libre de la lecture de ces inserts. Cette technologie dont nous usons tous est-elle l'effet secondaire ou l'un des moteurs du système qui bouffe les emplois et chamboule les équilibres économiques? Sans dévoiler l'issue, disons que la boucle de la réification technomarchande se referme amèrement à la fin.

LA BELLE JEUNESSE est plus stimulant que déprimant grâce à ses acteurs éclatants et au regard de Rosales, à la fois maîtrisé et questionnant, rigoureux mais

ouvert à l'incertain, distancié mais laissant affleurer l'émotion, entre réalisme pialatien et stylisation sobre. Un beau film de plus pour Rosales.

LES INROCKUPTIBLES

Récit d'une classe défavorisée laissée sur le bas-côté lors de la grande crise de 2008 qui a enfoncé l'Espagne dans un abîme de misère, avec un taux de chômage record, le film est un bel exemple de déterminisme contemporain, avec des personnages qui sont les fruits d'un milieu écrasant. L'absence du père pour les deux, la maladie de la mère pour lui... les erreurs de jeunesse sont vite commises à la chaîne à cet âge de la rébellion vis-à-vis de l'autorité, du refus de l'école et son message inaudible ou des premières amours, les plus charnelles et les plus puissantes. Magnifique couple de prolétaires aux mines encore fraîches, Natalia et Carlos se retrouvent sans emploi dans un pays en panne qui a déjà toutes les peines du monde (européen) à offrir des postes à ses diplômés. Dans ce contexte de morosité, l'errance s'impose tristement.

[...] L'étau qui se resserre peu à peu sur ce couple de romance idéalisée est d'une cruauté inébranlable, et l'on ressort la gorge nouée tant la peinture réaliste du cinéaste donne froid dans le dos. Faisant le constat d'un gâchis à l'échelle européenne, le cinéaste constate, certes, mais sans oublier d'aimer ses personnages à qui il a offert la chair de deux jeunes acteurs formidables. Ingrid García Jonsson et Carlos Rodríguez sont des révélations inoubliables. Leur universalité qu'on pourrait plaquer à l'identique sur notre jeunesse de France marque le deuil de toute une génération.

LA BELLE JEUNESSE est une œuvre à la pertinence remarquable, un coup de foudre!

AVOIR-ALIRE



La isla mínima

ALBERTO RODRÍGUEZ

ESPAGNE / 2014 / 104'

L'Espagne post-franquiste des années 80. Pedro est un policier progressiste, un parfait démocrate pétri d'idéaux. Juan, son collègue au comportement violent, est un ancien policier du régime fasciste, au passé trouble. Les deux hommes, malgré leurs différences, doivent travailler ensemble sur une affaire de meurtre. Ils se rendent en Andalousie, où deux adolescentes, considérées comme des filles faciles, ont disparu. Alors que la région connaît des violences sociales dues à des révoltes d'ouvriers, les deux policiers affrontent une situation tendue et tentent de découvrir la vérité au sein d'une société machiste...

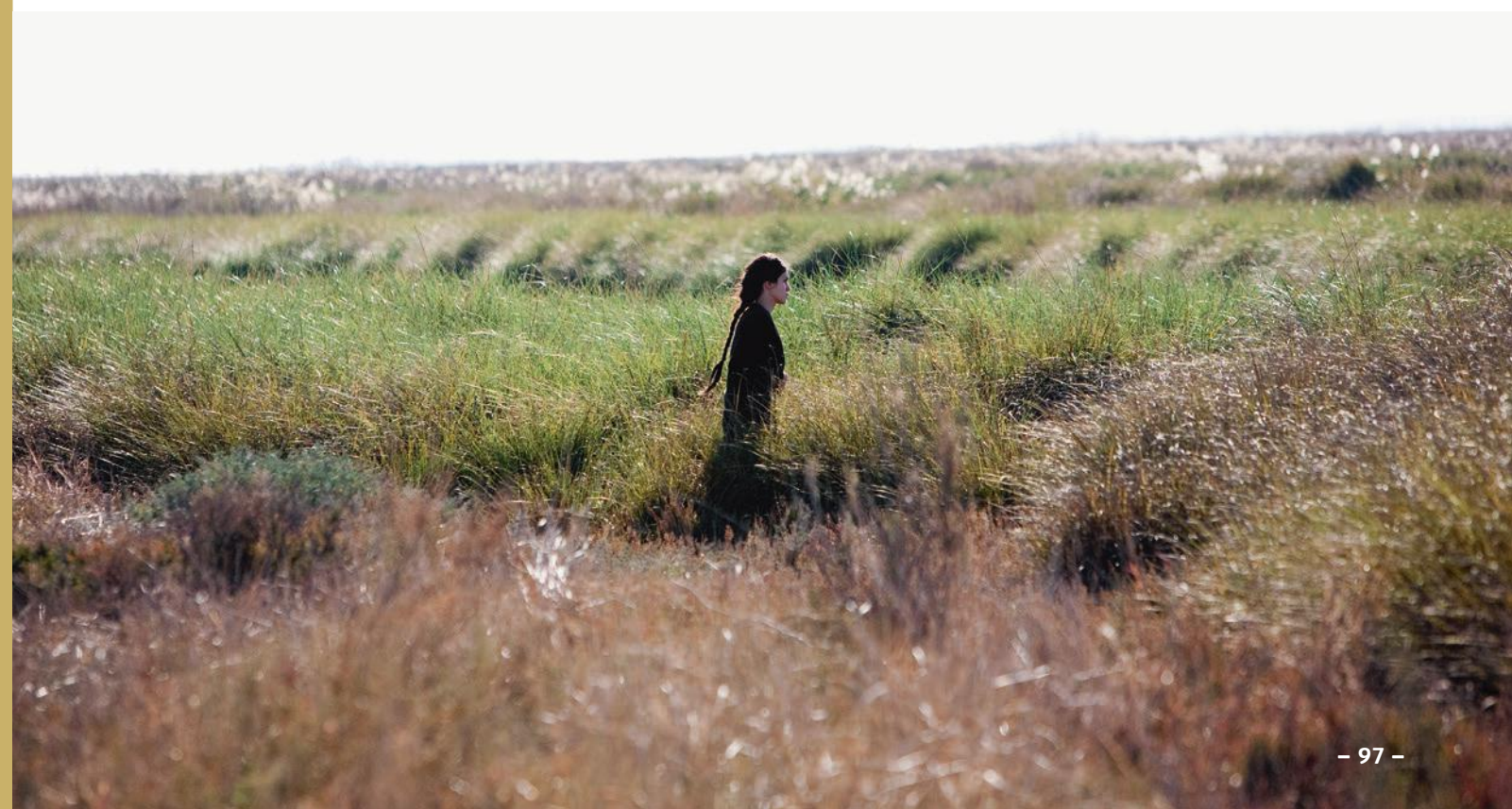


SCÉNARIO : Alberto Rodríguez, Rafael Cobos
IMAGES : Alex Catalán
MONTAGE : José Manuel García Moyano
MUSIQUE : Julio de la Rosa
SON : Daniel de Zayas

INTERPRÈTES :

Raúl Arévalo (Pedro),
Javier Gutiérrez (Juan),
Antonio de la Torre (Rodrigo),
Nerea Barros (Rocio),
Jesús Castro (Quini),
Salva Reina (Jesús)

10 GOYA 2015 DONT MEILLEUR FILM, MEILLEUR RÉALISATEUR, MEILLEUR SCÉNARIO
PRIX SPÉCIAL POLICE ET PRIX DE LA CRITIQUE AU FESTIVAL DE BEAUNE 2015
PRIX D'INTERPRÉTATION MASCULINE POUR JAVIER GUTIÉRREZ ET **PRIX DU JURY** POUR LA MEILLEURE PHOTO AU FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN 2014



ENTRETIEN AVEC ALBERTO RODRÍGUEZ

LA ISLA MÍNIMA, comme votre précédent film, GRUPO 7, se déroule au début des années 80. Pourquoi cette période vous fascine-t-elle tant ?

C'est le début de cette phase qu'on appelle chez nous "la transición democrática" (la transition démocratique): les cinq années qui ont suivi la mort de Franco en 1975. Une période incontournable pour comprendre ce qu'est devenu le pays et pourquoi nous sommes tombés dans les mêmes travers. J'avais dix ans lorsqu'a eu lieu la tentative de coup d'État militaire du 23 février 1981. J'en ai un souvenir assez flou, en fait. Je me souviens juste que le lendemain, on n'a pas eu école et qu'avec ma sœur, on a senti nos parents très nerveux. Ils ont même songé à fuir – on ne l'a su que plus tard. À la télévision, on voyait les tanks patrouiller dans les rues de Valence, ce qui a immédiatement rappelé de terribles souvenirs aux gens de leur génération. De fait, beaucoup de leurs amis ont pris peur et sont partis immédiatement en direction de la frontière. En laissant tout. Comme en 1936, au début de la guerre civile.

La première ébauche de votre scénario date de l'année 2000. Sur quoi était-elle construite ?

L'élément fondateur du film, ce sont deux documentaires télé absolument passionnants et assez critiques, consacrés justement à cette période sensible. La transition nous a été vendue par les médias comme une sorte d'instant idéal, nous faisant croire que notre pays était passé des ténèbres au grand jour en un claquement de doigts. Plus de misère, plus d'émigration, plus de chômage. Rien. Envolés! Les nostalgiques de la dictature qui célébraient chaque année la victoire sur les "Rouges"? Évaporés eux aussi. Mais où étaient-ils passés, c'est une autre histoire. Un vrai conte de fées. Du pur marketing!

La vérité est donc tout autre ?

On l'a appris depuis, cette période charnière n'était que le fruit du pacte avec les militaires qui, entre 1939 et 1975 ont tenu l'Espagne d'une main de fer. Depuis, on a senti maintes fois combien notre équilibre restait précaire. On connaît par exemple la difficulté que rencontrent des milliers de familles pour exhumer les corps de leurs parents, ou grands-parents, fusillés et jetés dans des fosses communes sans aucune forme de procès pendant la guerre de 36 (et bien après). Une loi existe mais beaucoup d'élus de droite font de l'entrave pour ne pas l'appliquer. Autre exemple plus récent: pendant que nous écrivions le scénario, le débat faisait rage au parlement autour de la proposition du ministre de la Santé de revenir sur la loi sur l'avortement. Une des plus progressistes d'Europe, mais que cet homme prétendait soudain invalider.

Alors "Franco n'est pas mort" comme l'affirment encore certains ?

Quand on apprend tout ça, on se dit que son cadavre bouge encore! Si ce ministre avait obtenu gain de cause, cela aurait signifié pour les femmes un recul de quarante ans.

LA ISLA MÍNIMA EST À LA FOIS UN POLAR DE TRÈS BONNE FACTURE ET UNE PASSIONNANTE PLONGÉE DANS L'ESPAGNE DE L'IMMÉDIAT POST-FRANQUISME.

Le Monde

Dans votre film, l'ambiguïté de cette transition supposée "démocratique" s'illustre à travers les rapports entre deux flics que tout oppose.

Oui, ils sont représentatifs de ces "deux Espagnes" dont parlait le poète Antonio Machado. D'un côté, le vieux agent, au passé trouble, formé dans les rangs de la police politique de Franco – sa "Gestapo" (le mot est prononcé dans le film); et de l'autre, le jeune sorti de l'école de police avec des idéaux plein la tête et la démocratie comme étendard. Le premier est mû par la peur de mourir, le second par une ambition dévorante. Pour autant, il n'y a selon moi, ni "gentil", ni "méchant" dans cette histoire. L'un n'est pas tout noir et ni l'autre tout blanc, ce serait trop simple. Pour autant, la question que soulève le film est frontale: notre jeune flic, en essayant de passer l'éponge sur les casseroles de son vieux collègue fait-il le bon choix? Quel avenir pour nous, pour l'idée de justice? Le compromis est-il la solution? Et à quel prix? Ces trente dernières années, nos hommes politiques, de droite comme de gauche, se sont concertés pour "aller de l'avant" par peur de "rouvrir des blessures" comme ils disent couramment. Mais peut-être suffirait-il de les soigner? Pour qu'elles cicatrisent enfin.

La force du film est de présenter un pur film de genre avec sa part de divertissement, mais d'offrir en sous-texte une lecture politico-sociale passionnante. Le public y a-t-il été sensible ?

Je suis un enfant de la contre-culture et j'assume la part de critique que véhicule le film. Mais sans l'avoir jamais mise en avant durant la période de promotion en Espagne. Il ne s'agissait pas d'effrayer le spectateur potentiel attiré par le thriller qu'est d'abord LA ISLA MÍNIMA. Mais il est vrai cependant qu'une large partie du public l'a perçue et appréciée. [...]

On imagine que les conditions de tournage n'ont pas dû être simples...

Le film se déroule dans une partie de l'Andalousie assez mal connue: les rives marécageuses du Guadalquivir. Cette région continue d'être très hostile et étrange. Même pour moi, elle reste une découverte. C'est une lande de 30 000 hectares, désespérément plate et inhospitalière, où pas un arbre ne saurait pousser du fait d'un taux de salinité exceptionnel. Les seules cartes détaillées sont des cartes militaires. Une foule de variétés d'oiseaux y règne. Peu de gens vivent là. Ils se consacrent à la culture du riz. C'est un labyrinthe naturel de canaux entourant des lopins de terre meuble. Impossible de passer d'une rive à l'autre autrement qu'en faisant un détour de dix kilomètres! On a passé des jours à y circuler, sans jamais croiser âme qui vive. Sauf que lorsqu'on rentrait avec l'équipe au village, il y avait toujours quelqu'un qui, lui, nous avait vus! C'est fascinant.

DOSSIER DE PRESSE



Aréolé de dix Goya à la dernière cérémonie, LA ISLA MÍNIMA a de quoi attiser la curiosité du public français. Dès le générique et ses splendides et angoissantes vues aériennes du Guadalquivir, le ton est donné.

Le film tisse une analogie entre paysage et psyché, les sinuosités du fleuve épousant les tourments espagnols.

Loin d'un quelconque ésotérisme, LA ISLA MÍNIMA s'ancre dans le quotidien d'une région reculée (et d'une beauté plastique inouïe à qui Alberto Rodríguez rend un formidable hommage) où la grande Histoire peine à s'inscrire. En cela, l'enquête bicéphale offre un intelligent bilan générationnel du pays: les Anciens nourris par la violence d'État de Franco et inaptes à repenser le monde sous une nouvelle grille de lecture et les Modernes, idéalistes démocrates, ignorant le passé et prêts à tout pour s'en défaire. La confrontation de ces deux hommes, de leur parcours personnel, de leurs méthodes, déconstruit le manichéisme simpliste que le regard contemporain porte sur cette étrange période (les sept années entre la mort de Franco en 1975 et l'élection de Felipe González en 1982). Si le cinéaste se contentait de cette salutaire introspection historique, LA ISLA MÍNIMA serait d'ores et déjà une réussite mais la capacité du réalisateur à ne pas sacrifier le volet polar de son long métrage à la seule autopsie sociétale hisse le film à un niveau supérieur. Manœuvrant habilement entre rebondissements et enquête, Alberto Rodríguez livre un spectacle haletant, à l'image de cette course poursuite nocturne, où les découvertes macabres voisinent avec une tension dramatique jamais relâchée. De bout en bout, LA ISLA MÍNIMA fascine par la maîtrise de sa mise en scène, la fulgurante beauté des espaces andalous qui n'ont rien à envier au bayou américain et l'impeccable prestation de son cas-

ting. Dépaysant par son cadre et familier par son usage des codes du polar, LA ISLA MÍNIMA démontre que l'Espagne abrite en son sein des forces vives cinématographiques (plébiscitées par le public, la critique et les professionnels), réflexives sur le passé totalitaire du pays, déférentes envers leurs références anglo-saxonnes et incroyablement créatives et singulières.

CRITIKAT

C'est un paysage insolite, jusqu'ici négligé par le cinéma. Et pourtant, quel potentiel dramatique! Le delta du Guadalquivir, avec ses milliers d'hectares de marécages couverts de rizières, est un véritable labyrinthe végétal et aquatique. On s'y cache, on s'y perd, on y trafique toutes sortes de biens plus ou moins licites. Dans le sixième film d'Alberto Rodríguez, grand triomphateur des derniers Goya (les César espagnols) et polar le plus excitant de l'été, on y tue, aussi, avec un raffinement pervers. C'est dans cet univers sauvage, à quelques kilomètres de Séville et de la "civilisation", que deux policiers venus de Madrid débarquent au début des années 1980 pour enquêter sur la disparition de deux adolescentes aux mœurs soi-disant légères. La transition démocratique que vit alors l'Espagne n'a pas encore conquis l'Andalousie profonde. Et dans les champs de riz, le système presque féodal des latifundios a de beaux restes: le grand propriétaire terrien est au-dessus des lois, avec la bénédiction des autorités, qui préfèrent réprimer les ouvriers agricoles en grève... Cette injustice, Pedro, le plus jeune des deux enquêteurs, ne peut s'y résoudre, même si son idéalisme lui a déjà coûté cher: il a écopé d'une mutation disciplinaire, quelques années plus tôt, pour avoir dénoncé un supé-

rieur corrompu. Son partenaire a plus de bouteille (dans tous les sens du terme!) et moins de scrupules: Juan est le genre de flic qui tape d'abord pour discuter ensuite, et ne s'embarrasse pas trop des subtilités du code de procédure pénale. L'opposition de style entre le "good cop" et le "bad cop"» est un classique, sinon un cliché du polar. LA ISLA MÍNIMA la rend plus complexe, dévoilant aussi bien la part d'ombre du "gentil" Pedro [...] que la séduction ambiguë du cynique Juan. À l'image des marais, où la fange sommeille sous l'eau trouble, les frontières entre la loi et le crime, entre le bien et le mal deviennent floues. Alberto Rodríguez utilise à plein ce surprenant décor naturel, tantôt écrasé par un soleil aveuglant, tantôt noyé sous le déluge d'un orage dantesque. Images étonnantes et scènes d'action spectaculaires: notamment la splendide poursuite automobile dans la poussière, sur les chemins étroits des canaux... Les visions oniriques d'oies sauvages dans le ciel, les apparitions répétées d'une "voyante" autoproclamée donnent, par moments, au film une dimension surnaturelle.

TÉLÉRAMA



L'académie des muses

JOSÉ LUIS GUERÍN

ESPAGNE / 2015 / 92'

L'amphithéâtre d'une université des Lettres. Un professeur de philologie distille des cours de poésie à une assistance étudiante composée principalement de visages féminins. À ce projet pédagogique qui convoque les muses antiques pour dresser une éthique poétique et amoureuse, les étudiantes se prêtent petit à petit, avec vertige et passion, au jeu d'une académie des muses bel et bien incarnée. Projet utopique ? Invraisemblable ? Controversé ? Se succèdent des jeux de miroirs et de pouvoirs, de séduction et de désirs, où chacun joue son rôle, où le faux s'acoquine avec le vrai, où badinage amoureux et satire se conjuguent avec délice, sous les auspices de Dante, Lancelot et Guenièvre, Orphée et Eurydice.



IMAGES, MONTAGE : José Luis Guerin

SON : Amanda Villavieja

MONTAGE SON : Marisol Nievas

MIXAGE SON : Jordi Monrós

INTERPRÈTES :

Raffaele Pinto,
Emanuela Forgetta,
Rosa Delor Muns,
Mireia Iniesta,
Patricia Gil,
Carolina Llacher,
Juan Rubiño,
Giulia Fedrigo,
Giovanni Masia,
Gavino Fedrigo,
les étudiants de la Faculté de philologie
de l'Université de Barcelone.



ENTRETIEN AVEC JOSÉ LUIS GUERÍN

Comment est née l'idée, pour le moins singulière, de ce film ?

L'idée d'une "Académie des muses" a été conçue par une des étudiantes, Emmanuela Forgetta, qui l'a proposée au professeur comme point de départ et comme provocation à mon égard en tant que cinéaste. Évidemment cette idée n'aurait pas surgi si je ne m'étais pas trouvé là avec un dispositif léger pour filmer. J'ai accepté volontiers l'invitation à assister avec mon matériel à ce cours où il était question des troubadours, des pastorales, de l'amour, de Lancelot et Guenièvre... c'était un plaisir – je n'ai pas étudié à l'université. Sans aucune intention prédéterminée autre que celle d'accepter le jeu proposé par cette communauté littéraire, j'ai peu à peu remarqué que la pulsion vers la fiction animait la salle de classe et j'ai invité les étudiants à la mener jusqu'aux ultimes conséquences...

Une sorte de règle du jeu s'est établie entre vous, le professeur et les élèves au cours du tournage ?

J'ai adopté progressivement un positionnement de cinéaste. La voix du professeur dans la classe, même si les étudiants se rebellent, ne cesse pas de répondre au modèle de la voix autorisée et unidirectionnelle, et moi je devais nécessairement poser le problème de cette voix, la questionner. C'est de là que sont nées les scènes de dialogues en voiture, dans les cuisines, dans les chambres d'hôtel... dans la mesure où ce personnage se confronte aux autres dans l'intimité, où surgissent les contradictions, les nuances et, ce qui est le plus important, où les idées théoriques s'incarnent dans le vécu.

Et comment s'est construite la forme du film ?

Je sens que cette forme de cinéma n'est possible qu'à partir de phases de tournages alternées avec des phases de montage : c'est de là que naît la véritable écriture dans ce film. Lors du montage on pèse, on évalue la force d'une phrase ou d'un geste capté par hasard, puis on tourne de nouveau pour obtenir un film et lui trouver une signification ou en révéler le sens. Il est probable que ces nouvelles images contiennent de nouveaux mystères à lever... Ce n'est pas "l'exécution d'un plan prédéterminé" mais une écriture et une réélaboration permanente qui se nourrit du matériel filmé lui-même.

La caméra filme souvent à travers une vitre, souvent à distance tout en étant serrée sur les personnages. Le son, lui, est sur les personnages. Comment déterminez-vous la place de la caméra et du son ?

Au début du film on est dans le registre de l'observation – la salle de classe est incontestablement un espace public – et ce choix impliquait que je passe à l'espace privé. Filmer le privé en restant en dehors, de l'autre côté de la fenêtre, évitait une rupture de registre tout à fait évidente mais aidait aussi les acteurs – non professionnels – à ne

pas sentir une invasion de leur milieu naturel. Ensuite, dans les petites taches des reflets j'ai trouvé les pistes les plus intéressantes pour désigner ou évoquer un espace : un espace qui se voit à peine, mais qui est suggéré à partir de ces taches de couleur en reflet qui peuvent laisser deviner l'image d'une ville, de la circulation, de la forêt, de l'université... Les décisions formelles sont conditionnées par la nature de la production, par l'économie. Pour ce film j'ai travaillé en solitaire, sans autre équipe que ma preneuse de son habituelle, Amanda Villavieja. Je n'ai pas engagé de cameraman, ni de directeur de la photo et je n'ai pas eu recours à une lumière additionnelle ni à un directeur artistique. Face à cette précarité assumée il y avait le désir contraire de tout contrôler, le désir inhérent au cinéma de donner un sens à tout ce qui fait partie du cadre. Ce désir devait nécessairement se limiter au seul espace sur lequel pouvait s'exercer un certain contrôle : l'espace d'un visage, les visages de mes personnages.

Votre cinéma se joue des genres... Comment avez-vous pensé la part de réel et la part de fiction dans ce film ?

Le professeur est un professeur, son épouse est son épouse, ses étudiants sont ses étudiants, tout le reste est fiction. Je pars d'une communauté préexistante pour créer avec elle une fiction. C'est par conséquent une fiction que je n'aurais pas pu entreprendre sans mon expérience préalable du documentaire. De la même façon mes documentaires ne seraient pas non plus ce qu'ils sont sans mon expérience de la fiction. Malgré cette hybridation de formes dans lesquelles je cherche une nouvelle dramaturgie il est très important pour moi de délimiter le terrain de jeu. Et dans le cas de **L'ACADÉMIE DES MUSES** j'évite de présenter le film dans les forums de cinéma documentaire parce que je n'aimerais pas ce film s'il était perçu comme un documentaire, il serait laid, voire infect.

Le professeur est-il un double du cinéaste ? Le cinéaste est-il un double du professeur ?

Seulement dans la mesure où professeurs et cinéastes sont des démiurges qui déclenchent de l'action tout autour d'eux.

CETTE "COMÉDIE DES MUSES" JOLIMENT PEUPLÉE CHARME PAR SON EXPLORATION PIQUANTE DES ORIGINES DE L'AMOUR DANS LA LITTÉRATURE DU XIV^E SIÈCLE. ELLE CAPTIVE ENSUITE EN TENTANT D'APPLIQUER CET IDÉAL POÉTIQUE AU MONDE RÉEL ET ACTUEL. GUERÍN NOUS RAPPELLE L'IMMENSE POUVOIR DE L'ILLUSION (AMOUREUSE).

Les Inrockuptibles

L'ACADÉMIE DES MUSES débute par des plans d'exposition raides comme la justice, aussi fonctionnels que dans le plus ingrat des documentaires : la façade d'un bâtiment sur laquelle s'inscrit bientôt le titre, puis la cour de cette université. S'ensuivent des champs-contrechamps dans une salle de cours, le professeur de poésie Raffaele Pinto à la manœuvre est relié par des plans de coupe sur une assistance à l'écoute. Des échanges interviennent à la fin de la séquence, ne tardant pas à mettre en crise l'autorité professorale, et patriarcale – l'un des enjeux du film. On s'en doute bien, José Luis Guerín n'en restera pas à ce langage cinématographique rudimentaire, son film tend même, avec un grand appétit, vers le dépaysement.

Libérer les muses

Lors de cette première occurrence du cours, le maître énonce que le texte doit devenir un miroir où le lecteur se réfléchit, ce qui constitue à bien des égards le programme du film. **L'ACADÉMIE DES MUSES** saisit le mouvement de la parole et de la pensée, mais aussi progressivement celui des corps, dans une vertigineuse traversée du miroir, à l'image de ces surfaces réfléchissantes se dressant entre la caméra et les personnages, révélant l'usage de HF pour accéder aux précieux et piquants dialogues. Il est particulièrement revigorant – car si rare dans la fiction mais aussi le documentaire – de sentir à ce point un film envisagé comme un champ de possibles, une matière joueuse et instable, et non un objet ficelé comme un rôle avant même d'avoir été réalisé. D'ailleurs ce film n'existait tout simplement pas avant d'exister. Guerín fut invité à assister au cours par Raffaele Pinto, et c'est une étudiante qui lança l'idée d'une "académie des muses". Le cinéaste s'est doté d'un matériel léger, dispositif bien adapté pour intégrer et saisir cette singulière communauté littéraire. Le cinéaste dit avoir trouvé sa place lorsqu'il a "*peu à peu remarqué que la pulsion vers la fiction animait la salle de classe*", et ajoutant malicieusement : "*j'ai invité les étudiants à la mener jusqu'aux ultimes conséquences...*". Parmi ces conséquences il y en a une fondamentale : la mise en place, et en acte, de cette "académie des muses", laquelle a pour objectif de faire advenir ces dernières dans un cadre a priori fort éloigné des écrits de Dante, des vies d'Héloïse et Abélard, d'Orphée et Eurydice, de Lancelot et Guenièvre. Il s'agit donc de libérer les muses de leurs



L'ACADÉMIE DES MUSES

UNE REUSSITE TOTALE, D'UNE LÉGÈRETÉ RARE

fictions allégoriques, de les faire surgir au sein de la réalité contemporaine du film – quatre personnages féminins (l'assemblée ne compte que quelques rares spécimens mâles) se détachent, tandis qu'un cinquième intègre la troupe : l'émouvante épouse du professeur, peu convaincue par la pédagogie de son mari qui entend ainsi régénérer le monde par la poésie. Ce dernier se prend autant au jeu que ses élèves, quittant le dispositif magistral pour des travaux très pratiques prenant place lors de rendez-vous pédagogique-galants dans l'intimité de l'habitable d'une automobile, pour des excursions chez les bergers sardes ou, comme le couple de **VOYAGE EN ITALIE** de Roberto Rossellini, au pied de l'impétueux Vésuve. Et entre-temps il traite douloureusement avec sa femme de quelques sujets brûlants : continuité et permanence des sentiments, liberté et infidélité dans le couple.

Motifs, renversements, réversibilités

On retrouve dans **L'ACADÉMIE DES MUSES** bien des composantes de l'œuvre du cinéaste, notamment le fait de dialoguer avec la tradition et les modèles classiques – les trois derniers plans saisissent quelques détails d'une superbe eau-forte. Le fait de poser la question de l'art comme art de vivre est aussi touchant que précieux dans notre monde tel qu'il va, si peu poétiquement, et si mal. Une autre corrélation avec la filmographie antérieure de Guerín réside dans le fait de revisiter le cinéma et sa mémoire ; on pense ici tout particulièrement au cinéma amateur déjà célébré dans **TREN DE SOMBRAS** (1997), même s'il s'agit ici plutôt d'un éloge de l'amateurisme de ces étonnants comédiens, bien aidés par une caméra qui s'attache à les révéler. Comme à l'accoutumée chez l'auteur d'**EN CONSTRUCTION**, on déambule à travers les catégories de la fiction et du documentaire, en ne jouant pas l'une contre l'autre, ni l'une et l'autre, mais l'une pour l'autre, à la façon d'un dialogue

et d'un soutien fraternels. **L'ACADÉMIE DES MUSES** se base aussi sur des motifs visuels très souvent convoqués dans la filmographie de Guerín : l'ombre portée et le reflet. Tout particulièrement ce dernier ici, lors des conversations du professeur avec sa femme ou ses étudiantes ; ce motif pourrait constituer une minauderie et une formulation littérale de la traversée du miroir, il n'en est rien.

Comme toujours avec Guerín, passés les premiers plans décrits en amorce de l'article, il y a une autre image présente dans l'image que l'on voit ; l'écran se définit comme un espace dédié à l'imaginaire. Les surimpressions qu'il compose sont en même temps des projections inscrivant les muses dans une vie qui, littéralement, s'anime sur ces surfaces réfléchissantes. Ainsi la matière fictionnelle et la réalité se regardent avec une puissance suggestive et impressionniste : variations lumineuses, ballets de branches, mouvement perpétuel de la circulation, déambulation des passants. Ces reflets invitent aussi, indirectement, un autre motif privilégié du cinéma de Guerín : le visage, et son amour tout particulier de celui des femmes. Le dispositif et les reflets œuvrent véritablement à projeter ailleurs ces faciès à la beauté non canonique, ils les ornent, les transcendent. On pense tout particulièrement à Mireia (son prénom intervient, comme égaré, dans le dernier mouvement du film), dont on ne perçoit alors plus le nez trop pointu, le teint assez terne, la frange un peu clairsemée ; le cinéaste la transforme, sinon en muse, en une beauté hollywoodienne – on se surprend à penser à Audrey Hepburn... La beauté des mots, des paroles, des êtres est ce qui relie toutes les coordonnées de ce film labyrinthique. À cet égard José Luis Guerín constitue un artisan hors pair, guidé par un regard amoureux pour ces figures féminines, libres en ce qu'elles représentent autant de Galatée échappant à leur professeur-Pygmalion, peut-être moins au Pygmalion-cinéaste.

CRITIKAT

Biographies des réalisateurs

VÍCTOR ERICE

EL SUR &
L'ESPRIT DE LA RUCHE

Né en 1940 à Carranza (Biscaye), Víctor Erice s'installe à Madrid à 17 ans et obtient un diplôme de réalisateur en 1963. Il tourne plusieurs courts métrages et écrit des critiques pour des magazines. Il participe également à des scénarios d'Antxon Eceiza, Miguel Picazo et Rafael Azcona. Après s'être consacré à la publicité pour la télévision pendant plusieurs années, il réalise **L'ESPRIT DE LA RUCHE** (1973), puis **LE SUD** (1982), tiré d'un roman d'Adelaida García Morales. Avec **LE SONGE DE LA LUMIÈRE** (1991), il lance une réflexion sur l'action de créer à travers le pinceau d'Antonio López. Le film obtient de nombreux prix dont le Prix du Jury et le Prix de la Critique Internationale au Festival de Cannes.

MIKEL RUEDA

FRONTERAS

Né en 1980 à Bilbao, Mikel Rueda est diplômé d'une licence en communication audiovisuelle. Il réalise quelques courts métrages, avant de travailler quatre ans dans la production. Puis il reçoit une bourse qui lui permet de partir étudier à la New York Film Academy. Là, il réalise notamment un court métrage très remarqué **PRESENT PERFECT**, qui sera sélectionné dans plus de 30 festivals internationaux. Il réalise ensuite deux autres courts métrages: **CUENDO CORRES** et **AGUA**, à leurs tours sélectionnés dans plus de 150 festivals. En 2010, il écrit et coréalise son premier long métrage: **IZARREN ARGIA** sélectionné au Festival de San Sebastián. **FRONTERAS** est son second long métrage.

EMILIO MARTÍNEZ LÁZARO

LAS 13 ROSAS

Né à Madrid en 1945, Emilio Martínez Lázaro fait ses débuts dans le monde du cinéma en tant que critique dans les magazines spécialisés *Griffith* et *Nuestro cine*. Il tourne son premier court métrage, **ASPAVIENTOS**, en 1969. Un an plus tard, il remporte l'Épi d'or au Festival de cinéma de Valladolid pour le court métrage **CAMINO AL CIELO**. Sa première récompense internationale arrive en 1978 avec le film **LAS PALABRAS DE MAX**, qui remporte l'Ours d'or au festival de Berlin. En 1987, il est nommé au Goya du meilleur réalisateur pour **LULÚ DE NOCHE**. Son premier grand succès sera **EL OTRO LADO DE LA CAMA**, une comédie sortie en 2002 qui a été récompensée en Espagne et à l'étranger. Puis avec **LAS TRECE ROSAS**, il remportera trois Goya. Mais son plus grand triomphe arrive en 2014 avec **OCHO APELLIDOS VASCOS** qui est le film le plus vu en Espagne jusqu'à ce jour. Il a également travaillé pour la télévision, surtout dans les années 80.

JON GARAÑO & JOSÉ MARI GOENAGA

LOREAK

Jon Garaño

Jon Garaño a étudié le journalisme et le marketing à l'Université Basque (EHE-UPV) et le cinéma à Sarobe et San Diego aux États-Unis. En 2001, il cofonde la société de production Moriarti au sein de laquelle il travaille en tant que réalisateur, producteur et scénariste. Ses courts métrages ont été récompensés dans plus de cent compétitions et ses documentaires ont été diffusés dans plus de quinze pays.

José Mari Goenaga

Après des études de commerce à San Sebastián, José Mari Goenaga a étudié le cinéma à Sarobe. En 2001, il cofonde la société de production Moriarti. Au-delà des courts métrages qu'il a réalisés (parmi lesquels **TERCERO B**, **SINTONÍA** et **LAGUN MINA**, qui, ensemble, ont recueilli plus de 150 prix), il a coécrit et coréalisé le long métrage d'animation **SUPERTRAMPS** (nommé pour le Meilleur film d'animation aux Goya en 2005) et le documentaire **LUCIO**.



BIGAS LUNA

JAMÓN, JAMÓN

José Juan Bigas Luna, né à Barcelone en 1946, commence sa carrière dans le monde du design et, dans ses premiers travaux, aux débuts des années 60, il montre déjà un intérêt particulier pour l'art conceptuel et les nouvelles technologies visuelles naissantes. Ses premiers pas dans la réalisation se font au travers de trois courts métrages, mais il faudra attendre son premier long, **TATUAJE**, pour se rendre compte de son talent. C'est avec ses second et troisième films (**BILBAO** et **CANICHE**) qu'il commence à acquérir un intérêt grandissant auprès de la critique. Entre 1980 et 1987, il part vivre à Hollywood dans l'espoir de mieux se faire connaître. Il signe alors **REBORN** en 1981 et **ANGOISSE** en 1987, mais le succès n'est pas au rendez-vous, le film sera un échec cuisant. Cinéaste sans doute jugé trop atypique, il décide de se retirer du paysage cinématographique en 1986 pour se consacrer entièrement à la peinture. Mais en 1990, le producteur Andrés Vicente Gómez le persuade de retrouver la caméra en lui confiant la réalisation de **LES VIES DE LOULOU**. C'est la consécration, le film est un véritable succès populaire, la carrière de cinéaste de Bigas Luna peut enfin commencer. Sans abandonner pour autant ses amours pour la photographie et la peinture, il commence sa trilogie ibérique, avec **JAMÓN, JAMÓN**, **MACHO**, et **LA LUNE ET LE TÉTON** dans laquelle la thématique revenant fréquemment est le machisme espagnol que le réalisateur se plaît à dénoncer, toujours de manière très singulière. S'intéressant à nouveau à l'expérimentation d'avant-garde, il crée l'Atelier Bigas Luna en 2000. Il a également participé à la réalisation du pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Shanghai en 2010. Il meurt près de Tarragone en 2013.

Filmographie: **TATUAJE** (1976), **BILBAO** (1978), **CANICHE** (1979), **REBORN** (1981), **LOLA** (1985), **ANGOISSE** (1987), **LES VIES DE LOULOU** (1990), **JAMÓN JAMÓN** (1992), **MACHO** (1993), **LA LUNE ET LE TÉTON** (1994), **LUMIÈRE ET COMPAGNIE** (1995), **LA FEMME DE CHAMBRE DU TITANIC** (1997), **BAMBOLA** (1997), **VOLAVÉRUNT** (1999), **SON DE MAR** (2001), **DI DI HOLLYWOOD** (2010)

PEDRO ALMODÓVAR

VOLVER &
LA PIEL QUE HABITO

Pedro Almodóvar est né à Calzada de Calatrava en 1949, dans la province de Ciudad Real. À l'âge de 8 ans, il émigre avec sa famille en Estrémadure, et étudie jusqu'au baccalauréat avec les pères salésiens et franciscains, dont il garde des souvenirs amers. C'est à cette période, à Cáceres, qu'il commence à fréquenter assidûment les salles de cinéma. À 16 ans, il s'installe à Madrid, seul et sans argent, mais avec un projet concret: étudier et faire du cinéma. À Madrid, le jeune homme vit de petits boulots et ne réussit à s'acheter sa première caméra Super-8 que lorsqu'il décroche son premier travail sérieux à la Compagnie Nationale Espagnole du Téléphone. Il y passera douze ans en tant qu'auxiliaire administratif. Pendant ces années, il sera en contact direct avec la classe moyenne de son pays, et pourra étudier les drames et la misère de la société de consommation. Le soir, Pedro écrit et fait du théâtre avec Los Goliardos ("Les Débauchés"), tourne des courts métrages en Super-8. Il collabore à diverses revues underground, écrit, fait partie d'un groupe de punk-rock parodique: "Almodóvar y McNamara". Après un premier long en Super-8 en 1978 **FOLLE... FOLLE... FOLLEM TIM!** dans lequel apparaît déjà son égérie Carmen Maura, la sortie de son premier "vrai" film **PEPI, LUCI, BOM ET LES AUTRES FILLES DU QUARTIER** coïncide avec le début de la démocratie, relayée par la célèbre Movida, revival culturel espagnol consécutif à la destitution de Franco. Le cinéma du jeune réalisateur est alors empli de cette fureur de vivre bariolée: débauche sexuelle, drogue et musique. Pedro Almodóvar tourne régulièrement, son cercle de fans s'élargissant progressivement - notamment grâce à **LABYRINTHE DES PASSIONS**, drame de la jalousie gay qui révèle un débutant: Antonio Banderas - jusqu'à finir par dépasser les frontières au moment de **MATADOR**, film écrit à quatre mains avec José Ferrero, et rompant avec le ton de ses précédents films. **MATADOR** permet à Almodóvar - comme à son acteur fétiche Banderas - d'entrer dans la catégorie des "espoirs du cinéma espagnol". Mais le film qui fait véritablement connaître Almodóvar sur la scène mon-

diale, outre le très beau **LA LOI DU DÉSIR**, sera **FEMMES AU BORD DE LA CRISE DE NERFS**, avec Carmen Maura et Rossy De Palma. Almodóvar entame sa phase de films colorés et excentriques qui feront sa renommée hors de ses frontières. Il tourne ensuite avec sa nouvelle icône Victoria Abril, star d'**ATTACHE-MOI!**, partenaire de Marisa Paredes dans **TALONS AIGUILLES**, ou créature passée sous les mains expertes de Jean-Paul Gaultier dans **KIKA**. L'actrice succède à Maura dans cette passe de trois dont le dernier sommet kitsch marque la fin d'une époque. Ce n'est qu'avec **LA FLEUR DE MON SECRÉT** que le réalisateur, ayant poussé le paroxysme des situations et des passions au plus loin, revient à un cinéma plus intimiste, plus introspectif. **EN CHAIR ET EN OS** s'avère une belle incursion d'Almodóvar dans le film noir, ce qui ne l'empêche pas d'y instiller sa patte récurrente: exacerbation des sentiments, tensions amoureuses, personnages hauts en couleur, intrigues dramatiques... Des caractéristiques toujours présentes dans le film suivant, **TOUT SUR MA MÈRE**, qui rafle un nombre impressionnant de prix: Prix de la mise en scène à Cannes, Oscar et César du Meilleur film étranger, Golden Globe ou encore sept Goya. Après avoir renoncé à réaliser son western gay aux États-Unis, le réalisateur reste en Espagne et tourne **PARLE AVEC ELLE**, salué comme un chef-d'œuvre et récompensé partout à travers le monde... sauf en Espagne. En 2004, il réalise **LA MAUVAISE ÉDUCATION**, un de ses films les plus intimes, qui revient sur ses jeunes années passées chez les Franciscains. Il brosse ensuite dans **VOLVER** le portrait de trois générations de femmes au sein de la classe ouvrière, et retrouve devant sa caméra après 17 ans d'absence sa première égérie, Carmen Maura. Dans **ÉTREINTES BRISÉES**, Pedro Almodóvar élabore avec virtuosité une intrigue où le passé et le présent ne cessent de se répondre. Dans le rôle d'une femme fatale malmenée par la vie, Penélope Cruz est une nouvelle fois son égérie. En 2010, Pedro Almodóvar retrouve Antonio Banderas dans un drame sur la vengeance, **LA PIEL QUE HABITO**. Trois ans plus tard, le réalisateur revient à l'humour avec la comédie déjantée **LES AMANTS PASSAGERS**. La même année, il reçoit l'European Achievement in World Cinema pour l'ensemble de sa carrière aux European Film Awards 2013. En 2016, il est de retour sur la croisée où son film **JULIETA** est présenté en compétition lors du 69^e Festival International du Film de Cannes 2016.

FERNANDO TRUEBA

BELLE ÉPOQUE

Fernando Trueba est un cas exemplaire d'une vocation précoce et d'une vie consacrée exclusivement au cinéma. Il est l'une des figures marquantes du cinéma de la transition démocratique en Espagne. Né à Madrid en 1955, il fréquente très jeune les cinémas de quartier. Dès l'âge de 16 ans, il tourne un court métrage documentaire sur le sculpteur Eduardo Chillida. À partir de 1973, il étudie les Sciences de l'information à la Faculté de la capitale espagnole. Il devient alors critique de cinéma au quotidien *El País*. En 1981, il fonde sa propre revue, *Casablanca*, dans laquelle il rend hommage à ses grands maîtres et modèles: Lubitsch, Wilder, Berlanga, Renoir, Truffaut. Son premier succès en tant que réalisateur date de 1980 avec **OPERA PRIMA**. Ce premier film apporte un ton nouveau, une légèreté, une fraîcheur qui frappent les spectateurs au moment où commence le phénomène de la Movida. Depuis ce moment, Fernando Trueba présente de façon régulière des films dont certains recueillent un immense succès populaire ainsi que des prix dans de nombreux festivals. Il mène une carrière prolifique au cinéma et à la télévision en tant que producteur, réalisateur et scénariste.

Filmographie non-exhaustive: **OPERA PRIMA** (1980), **L'ANNÉE DES LUMIÈRES** (1986), **LE RÊVE DU SINGE FOU** (1989), **TWO MUCH** (1995), **BELLE ÉPOQUE** (1993), **LA FILLE DE TES RÊVES** (1998), **CALLE 54** (2000), **L'ENVOÛTEMENT DE SHANGHAÏ** (2002), **LE MIRACLE DE CANDEAL** (2004), **LA DANSE DE LA VICTOIRE** (2009), **CHICO & RITA** (2010), **L'ARTISTE ET SON MODÈLE** (2012), **LA REINA DE ESPAÑA** (2016)



O APÓSTOLO

NÉSTOR BASTERRETxea & FERNANDO LARRUQUERT

AMA LUR

Néstor Basterretxea

À 12 ans, sa famille s'est exilée en France pour des raisons politiques. Il a vécu cinq ans entre Saint-Jean-de-Luz et Paris. Au début de la Seconde Guerre Mondiale, la famille est partie s'installer en Argentine. Jusqu'à 1960, Néstor Basterretxea s'est principalement consacré à la peinture puis à la sculpture avant de se découvrir un penchant pour le cinéma. En 1964 il crée sa propre maison de production aux côtés de Fernando Larruquert. Ils débute ensemble avec le film **OPERACIÓN H**, début d'une série de courts métrages qui sera suivie du long métrage **AMA LUR** en 1968. Néstor Basterretxea a également fait partie des fondateurs de la Filmoteca Vasca en 1978.

Fernando Larruquert

Né à Irun en 1934, Fernando Larruquert a réalisé son premier court métrage avec Néstor Basterretxea en 1963: **OPERACIÓN H**. Après ce premier travail, les deux hommes ont fondé la maison de production Frontera Films Irun S.A. avec laquelle ils ont pu produire leurs propres films. En parallèle, Larruquert a exercé comme monteur et directeur de photographie pour de nombreuses œuvres. À partir des années 1990, il a laissé le cinéma derrière lui définitivement pour se consacrer entièrement à son commerce de photographies à Irun. Il est décédé le 20 octobre 2016.

FERNANDO CORTIZO

O APÓSTOLO

Né à Saint-Jacques-de-Compostelle en 1973, Fernando Cortizo fait ses débuts dans le monde du cinéma dans les années 90. Il coopère à de nombreux courts métrages d'animation, filmés en stop motion. Ces années sont marquées par des films tels que **BUKOWSKY**, **EL LADRÓN DE MUÑECAS**, **PROMESA** et **LEO** qui sont récompensés lors de nombreux festivals. **O APÓSTOLO** est son premier long métrage.

ASIER ALTUNA

AMAMA

Né en 1969 à Bergara (Guipuscoa), Asier Altuna commence par travailler comme technicien sur plusieurs longs métrages, puis il se lance dans la réalisation en compagnie de Telmo Esnal avec lequel il écrit et réalise plusieurs courts métrages, le long métrage **AUPA ETXEBESTE!** (2004) avec lequel ils remportent le Prix de la Jeunesse à San Sebastián et une nomination au Goya du Meilleur Premier Film, et la série télé **BRINKOLA**. En 2008, il fonde avec Marian Fernández la société de production Txintxua Films. En solo, il est l'auteur et réalisateur de quatre autres courts métrages ainsi que d'un documentaire long, salué dans de nombreux festivals, **BERTSOLARI**, qui en 2011, rend un hommage vibrant à cet art poétique. **AMAMA** est son premier long métrage de fiction en solo, inspiré par sa propre expérience, ayant grandi dans une ferme semblable à celle du film.

FRAN ARAÚJO & ERNESTO DE NOVA

EL RAYO

Fran Araújo

Fran Araújo est né à Vigo (Galice) en 1980. Diplômé en communication audiovisuelle, il débute comme scénariste pour des séries TV. Il a écrit et dirigé plusieurs documentaires (**MARINEROS EN LA TIERRA**, **PROTEGER BAJO EL FUEGO**, **EL DESAFÍO DE GARAMBA**) et courts métrages (**5 DÍAS DE SEPTIEMBRE**, **QUID PRO QUO**, **UNA SEGUNDA POSGUERRA**).

Ernesto de Nova

Ernesto de Nova est né à Elche (province d'Alicante) en 1980. Après des études en communication audiovisuelle il démarre à la télévision et dans la publicité, essentiellement comme monteur. Il est passionné par le documentaire et le cinéma, où il a travaillé dans différents secteurs. Il travaille actuellement pour des séries TV et développe son prochain long métrage.

LUIS BUÑUEL

VIRIDIANA

Né en 1900 à Calanda en Aragon, terre de fanatisme religieux, Luis Buñuel forge sa personnalité, en s'inspirant de ce qui l'entoure alors, à savoir le relief dur, rocailleux, ou encore le caractère rugueux des habitants. Jusqu'à ses 15 ans, il suit sa scolarité chez les Jésuites, réputés pour leur enseignement strict et répressif, puis il rejoint un institut laïque où il découvre la philosophie marxiste. À 19 ans, il quitte Saragosse pour Madrid afin d'y poursuivre des études de philosophie, c'est l'occasion pour lui d'y rencontrer les plus grands (Dalí, García Lorca). Le mouvement surréaliste l'encense à Paris, à la sortie de **UN CHIEN ANDALOU**, son premier film. Deux ans plus tard, après la projection de son film **L'ÂGE D'OR**, il est soumis à la censure. Le film, particulièrement surréaliste provoque la polémique et est, malgré lui, à l'origine d'une cabale contre ce même mouvement. Ses autres travaux, souvent inspirés par ses traumatismes de jeunesse face à la morale castratrice de l'Église ou les brimades de la société bien-pensante, susciteront régulièrement des remous. Entre 1933 et 1935, l'artiste s'exile en Amérique où il travaille pour le Musée d'Art Moderne, tout en étant très actif dans la lutte contre le nazisme. Accusé par Dalí d'être l'unique responsable des propos polémiques dans **L'ÂGE D'OR**, il donne sa démission et part au Mexique où il s'installe. Il adopte la nationalité mexicaine en 1949. Sa carrière reprend et il connaît un franc succès avec **LE GRAND NOCEUR** en 1949, puis deux ans plus tard avec **LOS OLVIDADOS** qui lui vaut une récompense au Festival de Cannes. Il enchaîne alors les succès avec notamment **NAZARIN** en 1958 qui marque l'apogée de sa période mexicaine. Tout en demeurant à Mexico, le réalisateur vient régulièrement en Espagne et en France où il enchaîne les tournages. En 1961, il remporte un grand succès grâce à **VIRIDIANA** qui le conduit de nouveau à Cannes. Il tisse des liens fructueux avec le scénariste Jean-Claude Carrière, naissent alors des œuvres comme **LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE**, ou **LA VOIE LACTÉE**. En 1976, il décide d'arrêter sa carrière avec le film **CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR**. Il décède en juillet 1983 à Mexico.

JAIME ROSALES

LA BELLE JEUNESSE

Après avoir suivi des études de commerce, Jaime Rosales obtient en 1996 une bourse qui lui permet d'étudier le cinéma au sein de la prestigieuse École Internationale de Cinéma et Télévision de San Antonio de Los Baños (EICTV) à la Havane puis à l'Australian Film Television and Radio School (AFTRS) de Sydney. Depuis l'année 2000 il a développé la totalité de ses projets de réalisateur avec sa maison de production Fresdeval Films. Ses films, **LES HEURES DU JOUR**, **LA SOLEDAD**, **UN TIR DANS LA TÊTE**, **RÊVE ET SILENCE**, **LA BELLE JEUNESSE**, parlent avant tout de notre incapacité à communiquer, de la complexité des liens familiaux et de l'irruption imprévue de la violence dans la vie quotidienne. Infatigable explorateur des possibilités que peuvent offrir les images, les films de Jaime Rosales reflètent son grand intérêt à trouver de nouvelles formes expressives éloignées des conventions habituelles du langage cinématographique.

JOSÉ LUIS GUERÍN

L'ACADÉMIE DES MUSES

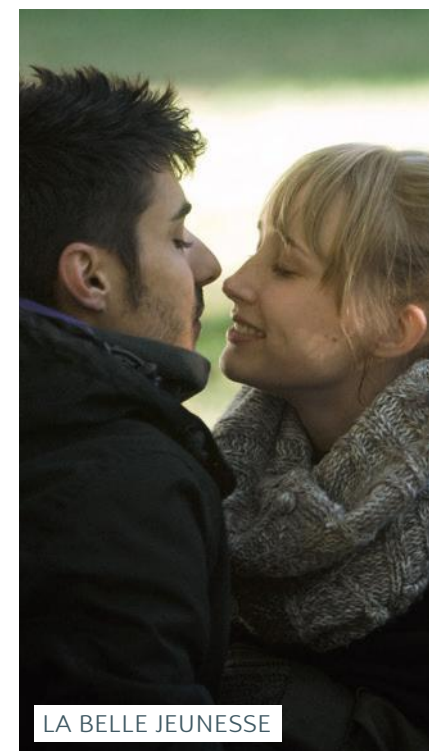
José Luis Guerín est né en 1960 à Barcelone en Espagne, où il vit et travaille. Il fréquente et pratique le cinéma dès son adolescence, dans les années 70, dans l'Espagne franquiste. Fiction, essai, journal, documentaire, lettres, notes se mêlent comme pour atteindre un au-delà du cinéma, comme pour accéder à une autre vérité de l'image, par l'image. Aujourd'hui, José Luis Guerín est l'un des représentants majeurs du cinéma d'auteur européen, de par sa capacité à créer une œuvre singulière, poétique, nourrie par le cinéma qui l'a précédé.

Filmographie: **LOS MOTIVOS DE BERTA** (1985), **SOUVENIR** (1986), **INNISFREE** (1990), **LE SPECTRE DE THUIT** (1997), **EN CONSTRUCCIÓN** (2000), **DANS LA VILLE DE SYLVIA** (2007), **GUEST** (2010), **RECUERDOS DE UNA MANANA** (2011), **LE SAPHIR DE SAINT-LOUIS** (2015), **L'ACADÉMIE DES MUSES** (2015)

ALBERTO RODRÍGUEZ

LA ISLA MÍNIMA

Alberto Rodríguez est né à Séville le 11 mai 1971. Fils d'un technicien de télévision, il suit un cursus Image et Son en journalisme audiovisuel à la Faculté des Sciences de l'Information de Séville. Une fois diplômé, il travaille comme assistant de réalisation de 1994 à 2000 sur Canal Sur Televisión. Puis il collabore avec plusieurs maisons de production andalouses et se met alors à écrire et réaliser. En 1997, il tourne **BANCO**, son premier court métrage. Le film récolte 15 prix dans différents festivals qui lui permettent d'en faire une nouvelle version en scope. En 2000, il met en scène son premier long métrage, **EL FACTOR PILGRIM**, pour lequel il reçoit une mention spéciale au Festival de San Sebastián. En 2002, **EL TRAJE** est présenté au Festival de Berlin. En 2005, la critique lui fait une place parmi la jeune génération des cinéastes à suivre, grâce au succès des **7 VIERGES**. En 2012, il réalise **GROUPE D'ÉLITE**, un thriller qui se déroulait déjà dans les années 80, pour lequel il n'obtient pas moins de 16 nominations aux Goya (les César du cinéma espagnol). En février 2015, **LA ISLA MÍNIMA** écrase tous ses concurrents lors de la cérémonie des Goya en remportant 10 statuettes. Son dernier film **EL HOMBRE DE LAS MIL CARAS** a été présenté au Festival de San Sebastián 2016.



LA BELLE JEUNESSE

Remerciements

NOUS REMERCIONS TOUT PARTICULIÈREMENT

José Luis Alcaine
Acherio Mañas
Curro Sánchez
Telmo Esnal
Joxean Fernández, Directeur de la Cinémathèque d'Euskadi
Sidney Balsalobre
ICAA - Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales
Artefacto Producciones
La Cinémathèque Suisse
Arras Film Festival
Brigitte Vercez
G.A.C.S.O. – Denise et Georges Malgouyard
Claude Bertin-Denis
Raphaël Cretin
Brigitte Lonchamp, Cinéma Olympia

L'équipe des bénévoles du Ciné-Club Jacques Becker
sans qui les projets de l'association ne pourraient voir le jour.

NOUS REMERCIONS POUR LEUR AIDE PRÉCIEUSE

Le Ministère de la Culture – Direction Régionale des
Affaires Culturelles
Le Centre National du Cinéma & de l'Image Animée
La Région Bourgogne Franche-Comté
Le Conseil Départemental du Doubs
La Ville de Pontarlier

Établissement Renault, Pontarlier
La Librairie L'Intranquille, Pontarlier
Bonnet Traiteur, Pontarlier
La Crèmerie Marcel Petite, Pontarlier
La Caisse d'Épargne de Bourgogne-Franche-Comté
La Brasserie de la Poste, Pontarlier
L'hôtel Saint-Pierre, Pontarlier

ANIMATION DES SÉANCES :

Patrick Colle, président du
Ciné-Club Jacques Becker

TRADUCTIONS :

Marie-Agnès Diez-Parnet
& Brigitte Vercez

COORDINATION DU FESTIVAL :

Emmanuel Chagrot
& Amandine Dumoulin

PROJECTIONNISTE : Éric Fieg

CONCEPTION DU CATALOGUE :

Amandine Dumoulin, Edmée Moreau,
Emmanuel Chagrot
Traductions : Brigitte et Amandine
Vercez, Marie-Agnès Parnet-Diez
Relecture : Nicole Berthiaux,
Françoise Bouthiaux,
Marie-Claude Colin, Danièle Martin,
Edmée Moreau,
Marie-Agnès Parnet-Diez

DOCUMENTATION, PHOTOGRAPHIES :

Collection Ciné-Club Jacques Becker,
Claude Bertin-Denis (CRIC), Artefacto
Producciones, Trigon Films,
José Luis Alcaine, Acherio Mañas

ÉDITEUR

Ciné-Club Jacques Becker
2 rue du Bastion
25300 Pontarlier
Tél. + 33 (0)3 81 69 12 63
cineclubjacquesbecker@orange.fr
Site web : www.cclub.fr

MISE EN PAGE ET IMPRESSION :

Simon Graphic - 25290 Ornans
Dépôt légal octobre 2016
ISBN : en cours
N° éditeur : 2-9509598



