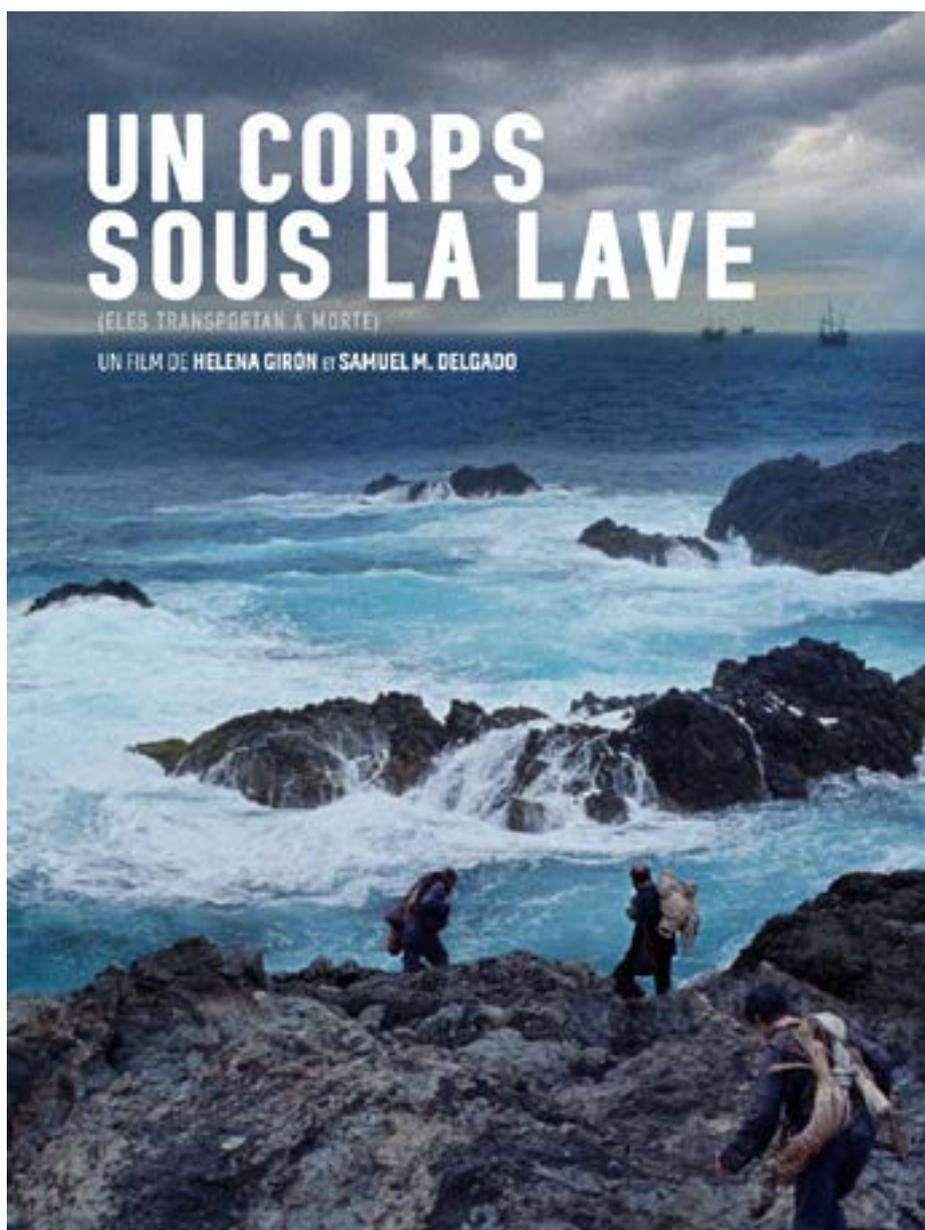


ED DISTRIBUTION PRÉSENTE



Un film d'Helena Girón et Samuel M. Delgado

AU CINÉMA LE 20 DÉCEMBRE



Contact presse et programmation

Manuel ATTALI

01.43.48.61.49

ed@eddistribution.com

www.eddistribution.com

Synopsis

Parmi l'équipage de Christophe Colomb, trois hommes condamnés à mort ont échappé à leur sort en s'embarquant pour l'incertain voyage. Atteignant les îles Canaries, ils fuient, emportant avec eux l'une des voiles du navire. Pendant ce temps, sur le vieux continent, une femme tente de sauver sa sœur mourante en l'amenant voir une guérisseuse.

Le film mêle ces deux destinés.



Distribution

Xoán Reices
Valentín Estévez
David Pantaleón
Sara Ferro
Nuria Lestegás

Festivals

2021

- Mostra de Venise – Semaine de la Critique :
prix de la contribution technique
- Festival international de San Sebastián :
mention spéciale du jury
- Filmfest Hamburg
- Cinespaña Toulouse :
Meilleure réalisation – meilleurs son et musique
- Festival international du film de Vienne

2022

- Festival international de Rotterdam

Espagne / Colombie - 75 min - VOSTF - Couleur - super 16 - 2021

Un film est comme un sortilège

Extraits d'entretiens menés par David Bizarro pour *Agente Provocador*, et par Mauro Lukasiewicz pour *Caligari* - traduits de l'espagnol par Chloé Leleu.

Rencontre avec Samuel M. Delgado et Helena Girón, à l'occasion de l'avant-première de leur premier long-métrage *Un corps sous la lave* salué par la critique comme « une odyssée anticolonialiste d'une beauté farouche » et récompensé aux festivals de Venise et de San Sebastián.



Quand des amis m'ont demandé de leur parler de *Un corps sous la lave*, j'ai dit que c'était « une sorte de western ». Même si c'est avant tout un film profondément politique et qui s'inscrit dans l'émotion.

On aime beaucoup cette description ! Et il est vrai que, bien loin des images qu'on a en tête quand on pense à la Galice, quand on a tourné dans les paysages escarpés et granitiques de l'Ourense, qui quelques semaines avant étaient totalement enneigés et qui au moment du tournage, étaient d'une extrême aridité, on a beaucoup pensé au western et aux codes du genre.

Le film m'a aussi fait penser à Werner Herzog - à la « reconstitution » historique abordée par le front documentaire, et au film d'aventure utilisé comme sorte de métaphore du tournage et de ses difficultés. Comment avez-vous vécu un projet de cette ampleur ?

Quand on tourne un film, on essaie d'oublier nos références et de ne rien faire qui les rappelle explicitement. Cependant, des images ou des atmosphères qui nous ont marqués vont inévitablement affleurer.

C'est pareil avec les recherches : pendant la préparation du film, on lit des tonnes et des tonnes de choses, mais ensuite, on travaille seulement à partir de ce qu'on a retenu, de ce qui nous a touchés, afin de construire un univers sensible, loin de l'encyclopédique et de l'informatif. Le tournage principal a duré quatre semaines, deux en Galice et deux aux Canaries. C'était peu, étant donné le projet, mais c'était notre réalité matérielle. Pour compenser, on a passé plus de temps en préparation, pour chacun des tournages, afin d'être le plus prêts possible. C'est aussi la première fois qu'on a travaillé avec un assistant-réalisateur, Oscar Santamaría, qui a été précieux pour garder la maîtrise du tournage malgré ce calendrier serré.



J'imagine qu'avec une équipe beaucoup plus grande que ce à quoi vous étiez habitués, et le contexte de la pandémie, cela n'a pas été facile...

On essaie toujours d'être le plus autonomes possible. Pour notre court-métrage *Sin Dios ni Santa María*, on était seuls et à pied, puisqu'on n'avait pas le permis de conduire ; cela se sent dans la dynamique et la forme du film. On a beaucoup appris grâce aux contraintes. Par la suite, nos collaborations sont nées au fur et à mesure, au gré des besoins spécifiques à chaque film, jusqu'à cette équipe relativement conséquente pour *Un corps sous la lave*. On a la chance de travailler avec des amis de longue date : Silvia Navarro, la directrice artistique, ou José Alayón, le producteur de El Viaje Films et directeur photo de *Un corps...*, nous accompagnent depuis le début, et nous voyons le cinéma de façon si semblable que c'est très facile de travailler ensemble. Cela vaut pour beaucoup d'autres membres de l'équipe.

Comment le choix des acteurs s'est-il fait ? Et qu'est-ce que cela a impliqué par rapport à la langue employée dans le film ?

Nous avons fait le choix de non professionnels qui s'expriment en galicien. Cette langue est une des langues co-officielles de l'Etat espagnol, elle appartient à la même famille linguistique que le portugais et renvoie à la tradition orale médiévale. Elle était très répandue dans la péninsule ibérique à l'époque. La musicalité, la cadence et le rythme du galicien enrichissent les dialogues, non seulement d'un point de vue dramatique, mais aussi d'un point de vue musical.

Le choix de la pellicule est l'un de vos signes distinctifs. Quels sont pour vous les avantages et les inconvénients de l'analogique ?

En fait, c'est la première fois qu'on n'était pas derrière la caméra. Ça s'est décidé après notre court métrage *Plus Ultra*, parce qu'on s'est rendu compte que pour une mise en scène de fiction, José serait meilleur, et que cela nous laisserait plus de temps avec les acteurs, avec qui on est moins rodés. On aime la contrainte de la pellicule, parce que cela nous évite d'accumuler trop de prises de vues sans intention. En parallèle du tournage principal, on a tourné certaines parties, comme celle des tombeaux, avec notre Bolex, et on a fait le développement manuellement dans notre labo.



Les techniques de développement artisanales confèrent une ambiance très particulière au film, surtout pour ce qui est de relier les visages et leurs émotions aux décors naturels. En ce sens, la photo est presque hypnotique, mais toujours très naturaliste. Il y a notamment une scène dans une grotte absolument saisissante, quand les visages se distordent dans les ombres et se fondent dans la lumière du volcan...

Cette scène est quasiment de l'animation. Animer signifie doter de vie, insuffler la vie. Ce qui est intrinsèque au cinéma : le mouvement insuffle la vie aux images. On a tourné cette scène avec un moteur que l'on peut ajouter à la Bolex, qui sert traditionnellement à l'animation et au time-lapse, puisqu'il permet de prendre une image après l'autre à la cadence qu'on veut. Nous, on l'a utilisé à l'envers, de manière à ce que chaque image reste exposée sur une durée donnée, à savoir ici une seconde et demie. C'est comme ça qu'on a fait s'estomper les contours. Pour un plan de 11 secondes, c'est environ 15 minutes de tournage. Ensuite, on a superposé les couches d'images afin de décomposer le mouvement.

Nous suivons trois fuyards qui tentent d'échapper à leur poursuivants, soldats de Christophe Colomb et trois femmes dont deux se consacrent à guérir la plus jeune d'entre elles. Le film a une dimension contemplative et nous sommes pris par la forte présence des personnages et des paysages. Mais, soudain, vers la fin, est soulignée la dimension politique du film. Quel rôle a joué le montage dans la construction du fil narratif ?

Ça a peut-être été l'étape la plus compliquée, car on ne voulait pas se borner strictement à ce qu'on avait écrit, que le film soit la seule transposition du scénario. Nous sommes partis avec ces éléments : des hommes fuient l'équipage de Christophe Colomb ; deux sœurs voyagent en quête d'un remède ; une histoire s'inscrit dans la geste héroïque ; une autre dans l'humanité souffrante. Et le film serait terminé quand ces deux histoires coexisteraient. Puis le scénario s'est développé, qui a été réécrit au moment du tournage. Mais il s'est trouvé que la structure qui fonctionnait sur le papier ne marchait pas au montage. Avec Manuel Muñoz, le monteur, il a fallu remettre sur la table toutes les pièces dans le désordre, et essayer divers assemblages jusqu'à trouver la forme qui correspondait au film. Manuel a su créer les liens non causals, les résonances qui tiennent plus de l'émotion et du sensoriel que de la logique. Il nous a aidés à récrire le film, il a gardé la foi quand on la perdait. Quand on a trouvé la bonne version, on a été émus comme devant un miracle. Il nous fallait parvenir à une cohérence entre la forme et le fond du film. Si nous voulons considérer cette histoire comme émancipatrice, la forme doit l'être également.



Vous vous étiez déjà documentés sur l'histoire des Canaries et la façon dont elles constituèrent terrain d'expérimentation pour l'exploitation coloniale avant la « Découverte » à l'occasion de votre film précédent, *Plus Ultra*. Pouvez-vous nous en dire plus ?

Les îles Canaries ont été un marchepied vers la conquête du « Nouveau Monde », une enclave géostratégique majeure durant la colonisation de l'autre côté de l'Atlantique. À l'époque où se déroule le film, l'archipel n'avait pas encore été entièrement conquis. L'île de Tenerife, par exemple, a opposé une très forte résistance à la colonisation, ainsi dans certains des lieux où nous avons tourné, comme le massif d'Anaga qui fut un grand foyer de résistance guanche. D'autres régions ont constitué un laboratoire des stratégies de terreur et de domination que les colons ont ensuite exportées à l'autre bout du monde : médiation intéressée entre les populations indigènes en conflit, évangélisation forcée, propagation de maladies infectieuses, violences sexuelles, processus d'assimilation et d'acculturation, etc. C'est sur ces îles que furent construites les premières usines sucrières, ou que s'élevèrent les premières villes coloniales, telle La Laguna sur l'île de Tenerife.

En parlant de *Plus Ultra*, dans quelle mesure votre premier long-métrage se nourrit-il de vos courts-métrages ?

Chacun de nos films nous mène d'une certaine manière au suivant. Avec *Plus Ultra* (2017), nous abordions déjà, tant sur le plan esthétique que narratif, nombre des thèmes développés dans *Un corps sous la lave*. Dans les deux films, nous voulions créer une tension, ouvrir une brèche entre des temps, des récits, des mythes et des imaginaires différents. On a d'un côté le temps représenté dans le film, l'année 1492, dont on ne connaît pratiquement que ce qui en a été dit par les puissants et les vainqueurs, ceux qui écrivent l'Histoire ; et de l'autre, notre temps présent, en ce sens qu'interfèrent forcément les valeurs et les aspirations de la société d'aujourd'hui.

L'influence de la terre et des phénomènes naturels d'un lieu sur les êtres qui y vivent, jouait déjà un rôle clé dans votre court métrage *Montañas ardientes que vomitan fuego* (2016), et la figure de la sorcière symbolisait déjà la résistance dans *Sin Dios ni Santa María* (2015). Dans quelle mesure ces aspects définissent-ils votre cinéma ? Cela infuse un mystère et un sentiment d'ubiquité qui a quelque chose de fantasmagorique, de très « hantologique » [mouvement culturel et artistique apparu au début des années 2000, l'hantologie consiste en des œuvres qui se construisent à partir d'une trace en provenance du passé]

Il est difficile de penser notre histoire sans voir apparaître la mort et sa danse macabre. Nous portons un passé lourd de violence et d'horreur qui guette sans cesse notre présent le plus immédiat. Mais ce poids ne doit pas occulter toutes les formes de résistance qui se sont élevées contre un ordre qui condamnait, et condamne encore à la misère. Pour faire ressurgir cette mémoire, pour montrer la coexistence de différentes époques sur un même plan, le cinéma nous semble idéal. C'est un médium intrinsèquement évocateur et spectral, qui peut habiter la frontière entre la réalité et son étrangeté, entre la veille et le sommeil. Ce que l'on voit à l'écran n'est jamais vraiment là, tout n'est que temps et mouvement. Une projection de nos peurs et de nos désirs.

De par sa nature spectrale, le cinéma peut montrer les traces de l'absence. Absence d'un village, d'un geste, d'une idée. *Un corps sous la lave* n'a pas vocation à recréer les Canaries autochtones, faire cela nous mettrait très mal à l'aise. Notre intention est de porter le regard sur la violence perpétrée sur des corps et une culture dont il ne reste que quelques traces. En ce sens, le corps momifié qui apparaît dans le film pourrait être l'unique témoin de la barbarie qui s'est abattue sur ces terres.

Le cinéma nous permet ainsi de révéler des problématiques et des blessures encore à vif ou latentes dans le magma incandescent qu'est la mémoire collective. La mémoire de nos personnages, de ceux qui ont été invisibilisés et enterrés par l'Histoire, doit être imaginée pour exister et rester vivante. *Un corps sous la lave* endosse une douleur issue de l'absence de ces corps, de ces mondes et de ces imaginaires que l'ordre colonial et patriarcal a cherché à éliminer.

Utiliser des images de *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña, peut tenir de l'exorcisme. C'est une façon de réfuter le mythe fondateur de l'hispanité au moyen d'un anachronisme symbole du legs culturel franquiste.

Nous voulons abolir la distance prise avec le passé. La notion de temps révolu tient de la construction idéologique. Avec ce film, nous avons voulu explorer la fiction historique car ces récits, et les mythes qu'ils élaborent, nous traversent, nous poursuivent, comme les marins d'*Alba de América* poursuivent nos personnages. Il y a cette phrase de Charles Péguy : « Faire la révolution, c'est remettre en place des choses très anciennes mais oubliées. » Elle nous a beaucoup inspirés, car elle énonce de façon très concrète ce que nous essayons de faire de façon intuitive. Pour se resituer, faire bouger les lignes entre le présent et le passé. Loins d'une version linéaire de l'histoire, nous préférons la considérer comme une combinaison de passages et de ponts à travers des temps et des espaces différents, l'utilisant pour tisser des complicités qui nous donnent l'occasion d'entrer en empathie avec des sensibilités et des luttes lointaines, celles menées par ces dissidents ; des femmes et des hommes dont les croyances et les valeurs se sont écartées du chemin tracé par l'histoire officielle. Nous tentons d'invoquer ces croyances et ces valeurs par l'utilisation de la fiction, en spéculant sur un passé caché, un passé sur lequel nous souhaitons projeter nos propres peurs et nos propres désirs.



De la même manière, la relation entre le temps historique et le temps géologique, entre le milieu et ceux qui en ont fait et en font partie, est très présente dans le film. Si le récit se situe dans un temps qui nous semble historiquement très éloigné du nôtre, à l'échelle de temps géologiques, cet écart est bien moins important. Pour nous, le cinéma doit être une expérience qui aiguise la perception. Kenneth Anger disait qu'un film était comme un sortilège capable de nous transformer et de nous révéler des choses de la vie quotidienne qui passent normalement inaperçues, des dimensions cachées et enfouies de notre réalité la plus proche. Nous faisons nôtre cette idée.

Dans ce film, nous avons cherché à invoquer les fantômes du passé en créant l'illusion d'une époque non par la description ou la représentation, mais par l'évocation. Nous avons essayé de dépasser le réalisme censé correspondre au « film historique », de ne pas faire un portrait prétendument neutre, aseptisé. L'art qui nous intéresse est celui qui prend parti et propose sa propre vision du monde.



Une autre chose qui m'a plu dans le film, c'est la relation que vous instaurez entre la Galice et les Canaries, deux régions et deux cultures en général présentées comme très différentes.

Cette relation est pour nous évidente, mais c'est vrai, beaucoup de gens y voient deux mondes antagonistes. Or ils ont énormément en commun. Peut-être parce que ce sont deux territoires périphériques, éloignés des centres de pouvoir, ou parce qu'ils ont tous les deux connu la traite humaine... De fait, il y a de nombreuses résonances culturelles entre ces deux régions, et on aime les tisser pour créer cette sorte de mythologie personnelle.

Vous évoquez dans votre note d'intention l'importance de l'ouvrage de Silvia Federici *Caliban et la Sorcière* sur l'écriture du film, des citations de *La Sorcière* de Jules Michelet sont également mis en exergue du film, y a-t-il d'autres livres qui vous ont accompagnés pour la préparation du film?

On peut citer de déterminants : *La Vie matérielle*, de Marguerite Duras, *Le Sabbat des sorcières* de Carlo Ginzburg, et *Sorcellerie, structure sociale et symbolisme en Galice* de Carmelo Lisón Tolosana. Il y a aussi *À nos amis*, du Comité invisible, et *Les Fanatiques de l'Apocalypse* de Norman Cohn

Vous avez sûrement lu *La Mer*, de Michelet ? Parce qu'il y a un film, là-dedans...

Oui, nous l'avons lu, et ça fait un peu peur, parce qu'on est en train de terminer un court-métrage qui s'appelle *Bloom* et qui, d'une certaine manière, a un rapport avec ce texte.

Biographies

Helena Girón

Après un diplôme en communication audiovisuelle, Helena Girón a obtenu un master en écriture de scénarios pour le cinéma et la télévision à l'université Carlos III de Madrid et un master en montage de films à l'ESCAC. Elle enseigne à l'ECAM, l'EQZE et l'IFIC.

Samuel M. Delgado

Samuel M. Delgado a enseigné à l'EICTV à San Antonio de los Baños (Cuba), à l'ECAM, à l'EQZE, à l'Institut du cinéma de Madrid et à l'IFIC. Diplômé en communication audiovisuelle, il a obtenu un master en scénarisation pour le cinéma et la télévision à l'université Carlos III de Madrid et a participé à des ateliers internationaux à l'EICTV en réalisation et production. Il a coécrit le scénario de *Blanco en blanco*, réalisé par Théo Court, qui a été primé au Festival international du film de Venise. Il a monté le court métrage *Tout le monde aime le bord de la mer* réalisé par Keina Espiñeira, primé au Festival international du film de Rotterdam et nominé aux European Film Awards.



Filmographie

long métrage

2021 : *Un corps sous la lave*

courts métrages

2019 : *Irmandade*

2017 : *Plus Ultra*

2016 : *Montañas ardientes que vomitan fuego (Burning Mountains that Spew Flame)*

2015 : *Sin Dios ni Santa María (Neither God Nor Santa María)*



ED DISTRIBUTION
238, rue du Faubourg Saint-Antoine
75012 Paris
01 43 48 61 49
ed@eddistribution.com