Tamasa, Video Mercury et Studiocanal
présentent

2 films de
Carlos Saura

Anna et les loups

[Ana y los lobos]

Cannes 1973
en compétition

MAMAN A 100 ANS

[Mamá cumple 100 años]

San Sebastian 1979
Prix Special du Jury

TAMASA présente

Anna et les Loups & MAMAN A 100 ANS

2 FILMS DE

CARLOS SAURA

en versions restaurées

SORTIE LE 6 JANVIER 2016

Distribution

TAMASA

5 rue de Charonne - 75011 Paris - contact@tamasadiffusion.com - T. 01 43 59 01 01

www.tamasadiffusion.com

Relations Presse

Frédérique Giezendanner

frederique.giezendanner@sfr.fr - T. 06 10 37 16 00

Anna, une jeune étrangère, arrive dans une famille composée d'une vieille femme veuve et hystérique, et de ses trois fils : José est un militaire raté, Fernando un faux mystique, et Juan est obsédé sexuel.

Ce dernier est le père de trois fillettes dont Anna doit être la gouvernante...

Anna et les loups
par Marcel Oms

Dans *Ana y los lobos* (Anna et les loups), la présence de Rafael Azcona infléchit encore le scénario vers la fable grotesque et métaphorique. L'analyse critique d'une société donnée à partir de la mise à nu de la cellule familiale est désormais montée d'un cran : ce ne sont plus les frustrations du couple qui servent de révélateur mais la somme des insatisfactions accumulées par tous les membres d'un même groupe, clan ou tribu. De ce point de vue, par sa transparence allégorique, *Anna et les loups* occupe une position éminente du haut de laquelle on discerne mieux l'espace environnant, l'en deçà et l'au-delà.

Anna, une institutrice (ou gouvernante) étrangère arrive dans une imposante et orgueilleuse maison de maîtres où règne par son infantilisme tyrannique la mère-symbole. Cette mère a trois fils qui, selon le mot de Román Gubern, représentent chacun « une forme spécifique du pouvoir répressif dans la société franquiste : Le loup-Religion, le loup-Armée et le loup-Ordre moral.

Dès son arrivée, Anna est interpellée par José (le loup-armée) qui vérifie ses papiers et contrôle ses bagages. On vient donc de passer la frontière, la visite touristique peut commencer. La cérémonie du repas va se dérouler selon un rituel auquel tous semblent s'être résignés par respect et tradition : la mère hydropique, à moitié gâteuse, sur-maternelle, radote, raconte son rêve de mort et ses obsèques, occupe l'espace et accapare tout l'intérêt par son égocentrisme paranoïaque. La première nuit, Anna est déjà abordée galamment par Juan (le loup-ordre moral), un véritable obsédé sexuel, lubrique, indécent et envahissant, visiblement insatisfait par sa seule épouse à qui il a, au cours des ans, fait trois filles. Le lendemain, Fernando, le frère mystique (« mon préféré » avoue la mère) reçoit la visite d'Anna dans la grotte où il se consacre à ses exercices pieux dans l'imitation des grands modèles des XVe et XVIIe siècles comme en témoignent ses textes de référence. Enfin José révèle à Anna sa collection d'uniformes et d'armes, véritable musée du fétichisme militaire, et lui demande de s'en occuper en priorité.

Chacun des frères souhaite ainsi, secrètement, la possession exclusive de la jeune étrangère, ce qui donne lieu à quelques sketches savoureux dont la drôlerie, pour le spectateur, provient du naturel et du sérieux mis dans la manifestation des désirs les plus infantiles sous couvert des conventions. Dans ce climat de folie douce et de débi-

lité collective, Anna reçoit jour après jour des lettres anonymes obscènes dont elle ne tardera pas à apprendre par José qu'elles lui sont envoyées par Juan qui les affranchit avec des timbres de tous pays dérobés à l'album de collection philatélique familial... Au fil des jours, comme si un étau se resserrait autour d'elle, Anna se sent prise au piège et n'a plus qu'une envie : fuir ce monde de désaxés dont elle a pénétré les secrets, échapper à la contagion aliénante, s'arracher à ce climat d'intolérance feutrée, d'envies inavouables, de gestes indécents, d'agressions verbales qu'elle a créé à son insu et à son corps défendant. Une fois encore, c'est le personnage le plus insignifiant parce que le plus frustré qui précipitera le dénouement : Luchy, l'épouse de Juan, au cours d'une crise d'hystérie sur le toit de la maison, profère des insultes contre « la pute étrangère », que la vieille mère conseille de chasser pour préserver l'unité familiale. « Mes enfants... ne vous battez pas entre frères... Qu'elle s'en aille, vous êtes allés trop loin... Vous êtes arrivés à un point où ... où ... José toi qui commandes, dis-lui de s'en aller... » Alors Anna fait sa valise et part ; elle sort de la maison et, par le sentier qui traverse la propriété, s'éloigne sans un regard derrière elle. Soudain, surgissent les trois loups de derrière les buissons et arbustes et ils se jettent sur la jeune fille : Juan la viole, José lui passe les menottes, Fernando lui coupe les cheveux et, finalement, José abat la « coupable » de leurs crimes.

Renouant avec le dénouement fulgurant de *La Caza*, inattendu et cruel de *Peppermint frappé*, insolite et imaginaire de *Stress es tres, tres*, tragique et implacable de *La Madriguera, Anna et les loups* surprend et déconcerte d'autant plus que le traitement souvent comique des incidents grotesques qui jalonnent le séjour de l'héroïne ne préparait guère à cette issue impitoyable et horrible.

Une fois de plus, la lecture allégorique ne saurait rendre compte de toutes les dimensions que prend le réquisitoire. A moins de décrypter toutes les significations de l'allégorie elle-même et de remonter à ses racines historiques. Car culturellement, une allégorie fonctionne d'autant plus efficacement que ses connotations multiples atteignent plusieurs niveaux de spectateurs.

Prenons d'abord les trois loups. On ne peut les considérer « in abstracto » comme les seuls résultats de plusieurs années de franquisme : l'environnement de chacun est assez explicitement conditionné par l'Histoire.

Juan, le pornographe anonyme, présente d'abord un extérieur « normal » de père de famille soucieux de la bonne éducation des filles et marié dans les règles et le respect des conventions, mais ses obsessions sexuelles s'expriment par des lettres envoyées en cachette, des pratiques onanistes et des phrases dont les clichés érotiques caricaturent assez ouvertement le Cantique des cantiques :

« Embrasser le sillon de ton dos, la sombre humidité de tes aisselles, embrasser la ronde colline de ton ventre », ou éclatent avec l'obscénité des salles de garde : « Je suis au bordel , je pense à tes seins, à tes cuisses, à ta bouche et à ton sexe », etc. Juan incarne assez bien le mythe machiste du mâle à l'espagnole, « aux caractéristiques effrayantes » évoqué par Saura dans une interview capitale donnée en 1966 à Nuestro ciné, où il s'était longuement exprimé sur ses conceptions de l'érotisme, précisant, dès le début : « L'érotisme, par chance ou par malheur - je crois que c'est par chance - est présent dans chacun de nos actes. L'érotisme à l'espagnole est toujours terrible, comme quelque chose de triste... L'éducation que nous recevons nous a obligés à voir la femme comme un être idéalisé ou comme un ennemi... les relations entre l'homme et la femme sont posées sur des bases équivoques, trompeuses, fausses... Nous vivons dans une société où le sexe devient une question vitale de plus en plus accentuée ». A cette époque-là, Carlos Saura venait d'achever *La Caza* et préparait *Peppermint frappé* qui devait être selon ses propres termes « la destruction d'une femme et la création d'une autre, toute nouvelle ». Or, dans *Anna et les loups* ce même processus se retrouve dissocié en trois démarches, ou plutôt chacun des trois hommes porte en lui, plus intensément, une partie de tout ce qui faisait la névrose du personnage de Lopez Vazquez. C'est pourquoi il faut partir de Juan pour aller aux deux autres, car il est le résultat socialement intégré, culturellement normalisé de l'homme espagnol ordinaire et père de famille. Sa conjugalité fait d'ailleurs partie de sa perversion, la conditionne et la détermine comme en témoigne la scène sur la terrasse où Juan, un matelas sous le bras, annonce à la jeune fille : « Anna, j'ai abandonné Luchy. Sur ce même matelas j'ai engendré trois filles. Et maintenant... », scène qui prélude au dénouement criminel.

L'autre personnage qui désire physiquement Anna, c'est José. Son musée personnel, sa collection d'uniformes et d'insignes, reconstituent le passé historique et glorieux de l'Espagne ; ses armes, sabres, fusils, mousquets et révolvers, comme autant de substituts virils, affirment le caractère guerrier de sa vie sexuelle et confirment l'investissement psychotique de la sexualité dans l'exercice militaire. Evidemment, son uniforme préféré est celui de l'armée nationale, celui sous lequel il sert le Caudillo. Anna se prêtera, par jeu, à la satisfaction de son désir d'endosser l'uniforme glorieux au cours d'une parade savoureuse où José, finalement sanglé dans la vareuse, armé d'un étui vide, coiffé de la casquette d'officier, nous est révélé dans son miroir, en un accoutrement grotesque car tout cela a été endossé par dessus la robe de chambre et les pantalons qui dépassent. Cette image accentue ainsi le ridicule du regard ferme, fixe et satisfait que José porte sur lui-même avec une évidente fierté.

Fernando enfin, le plus inoffensif en apparence, incarne à lui seul toute la tradition mystique espagnole de Saint Jean de la Croix au père Feijoo (évoqué dans une scène où José fait la lecture à sa mère) en passant par Sainte Thérèse d'Avila, Fray Luis de León et tous les anachorètes, tous les exaltés de la solitude, les obsédés de la macération autopunitive, les illuminés du renoncement aux biens terrestres, les hallucinés de la Grotte ténébreuse, les saint Jérôme, les San Pablo, les saint Antoine, toutes ces figures émaciées, hirsutes et faméliques qui hantent les tableaux du Greco, de Ribera, de Luis Tristán, bref tous ces « symboles de la foi » dont les textes, l'exemple et l'imagerie ont nourri des générations d'intellectuels espagnols ou hispanisants et façonnent une vision désincarnée de l'Espagne spirituelle. Nul ne s'est abusé sur l'intensité de refoulement, de punition de la chair, de mutisme imposé aux désirs que ces disciplines ont supposé. Bien plus : on a même appris à décrypter sous l'écriture les extases sublimées, et les orgasmes déguisés de ces personnages, douteux dont l' « âme est transpercée de dard embrasé à l'extrême du feu d'amour » (Sainte Thérèse) ou que la nuit obscure enfièvre de visions indiscrètes sur les noces du Christ et de l'âme (saint Jean de la Croix) d'un symbolisme mal déguisé. La figure allégorique de Fernando est, tant au niveau du dialogue, du geste, de l'apparence que de sa cachette, l'aboutissement et la quintessence de tous ces clichés dont fut nourrie, sur les bancs des écoles dominées par l'Eglise, l'imagination de toute une génération qui ne se prive plus aujourd'hui d'ironiser cruellement sur la manière dont fut profanée et châtrée sa jeunesse. Ce que confirme très explicitement la mère, dans la scène des cartons aux souvenirs : « Mon Fernando, c'est un saint... Il se suçait le doigt tout le temps...jusqu'à ce que nous lui mettions ce doigtier... à la fin il avait les lèvres, la langue et le visage tout abîmés. »

Marqué depuis l'enfance par le sentiment de la punition, Fernando est celui des trois loups dont la morale alimente l'idéologie des deux autres et légitime ou explique leurs comportements. Dès le début du film, un incident prémonitoire annonce le sacrifice rituel dont sera victime Anna ; les petites filles découvrent (retrouvent) une poupée enterrée, « torturée » et à qui on a coupé les cheveux. Par le jeu des délations réciproques à l'intérieur de la famille, nous connaîtrons finalement le coupable : Fernando. Ainsi - mais le spectateur n'en prend conscience que rétroacti-

vement - le dénouement du film était depuis longtemps prévisible comme le résultat des culpabilités accumulées, des secrets partagés et des pratiques honteuses dissimulées sous couvert d'exigences de pureté : « Les ermites, dit Fernando à Anna, renonçaient à tout. Ils se purifiaient ... »

Ce qui alimente psychanalytiquement le mythe de la pureté, c'est une certaine sacralisation mystifiante de l'enfance donc du rapport à la Mère. Ici, à la mère-louve dont la connotation culturelle renvoit évidemment à la fondation de Rome, de l'impériale Rome qui a mis en place les structures juridiques et sociales d'une civilisation sur laquelle l'Eglise Catholique, apostolique et... « romaine » a posé ensuite, sous Constantin, ses propres tentacules pour bâtir son empire et asseoir son pouvoir politique, sous l'alibi de la propagation de la Foi. Or on sait l'importance, en Espagne, de la Compagnie de Jésus et d'Ignace de Loyola, auxquels d'ailleurs le cinéma d'intérêt national a consacré bien des films apologétiques dont le fameux *El Capitan de Loyola*, de José Maria Peman (1949). C'est dire qu'au niveau de sa perception, *Anna et les loups* ne pouvait laisser indifférent quiconque avait la familiarité des signes et du code dans lequel ils étaient pris, mais la forme du récit avait l'habileté et l'astuce de parodier les contes pour enfants et de transformer cette parabole sur l'inquisition moderne en une variation sur le petit chaperon rouge aux prises avec la Sainte Trinité des loups !

La scène évoquée plus haut de la vieille mère aux prises avec les souvenirs confus qu'éveillent en elle les objets de ses fils toujours perçus par elle comme de petits enfants rappelle aux cinéphiles la même situation mise en scène par Bergman dans *Les Fraises sauvages*. Cette influence se fait bien plus sentir chez Carlos Saura pour son film suivant, *La Cousine Angélique*, dans l'idée de mêler un personnage du présent aux évocations de son passé sans modifier l'apparence de l'interprète ou sans changer de comédien. Mais, selon moi, la comparaison s'arrête là même si elle n'a rien de désobligeant pour un créateur qui n'a cessé de répéter : « Il y a trois metteurs en scène qui m'ont toujours intéressé... dont je me trouve très proche pour diverses raisons, mais jamais dans la totalité parfois plutôt dans un détail, une image qui me fascine, une scène. Ce sont Buñuel, Bergman el Fellini... Mais je ne suis ni bunuelien, ni bergmanien, je suis moi... influencé par bien des choses, par bien des oeuvres admirables et il m'importerait peu que l'on pensât (pour *Cria Cuervos*) à un hommage à Bergman, car c'est en vérité un des réalisateurs que j'admire le plus ».

Carlos Saura par Marcel Oms - Edilig

GÉNÉRIQUE

Anna et les loups [Ana y los lobos]

réalisation CARLOS SAURA
scénario RAFAEL AZCONA & CARLOS SAURA
photographie LUIS CUADRADO
montage PABLO G. DEL AMO
musique LUIS DE PABLO
produit par ELIAS QUEREJETA

Espagne - 1973 - Couleur - 1,66 - Mono
Version restaurée - Visa 42290

avec

GERALDINE CHAPLIN - Anna
FERNANDO FERNÁN GÓMEZ - Fernando
JOSÉ MARÍA PRADA - José
JOSÉ VIVÓ - Juan
RAFAELA APARICIO - la Madre
CHARO SORIANO - Luchy
MARISA PORCEL - Amparo
NURIA LAGE - Natalia

Anna revient dans la maison où elle était gouvernante, pour les cent ans de la grand-mère.

Après les retrouvailles, chacun s'emploie aux préparatifs de la fête
mais Anna découvre vite que bien des membres de la famille sont à la dérive
et préparent un complot pour toucher l'héritage de leur mère.

Alors que les conflits et les frustrations ressurgissent,
l'aïeule déjouera leurs plans avec l'aide de ses petits-enfants et d'Anna...

Maman a 100 ans
par Marcel Oms

Arrivé au niveau d'indépendance et d'autonomie créatrices qui est le sien, Carlos Saura est désormais un homme libre vis-à-vis des conditionnements économiques des systèmes de production. Les seules contraintes et exigences qu'il ressent sont celles du dedans. Au lendemain de la présentation d'*Elisa vida mia*, Carlos m'écrivait : « Terminé *Elisa vida mia* qui est déjà presque un cadavre, j'affronte maintenant mon chaos mental... Certes, je tente de mettre un peu d'ordre dans cet imbroglio d'images qui me poursuivent, et que je n'en finis pas de débrouiller... J'aimerais assez faire un film où un homme comme moi essaie de comprendre un peu tout ce qui arrive autour de lui, inutilement ; et exprimer cette confusion. Et pourtant quelqu'un a dit - n'est-ce pas Montaigne ? - qu'il ne sert à rien d'exprimer la confusion par la confusion elle-même. Mon problème c'est qu'actuellement j'essaie de trouver un système pour creuser davantage encore ce puits de la confusion qui, en définitive, est ma véritable et unique manière d'être... »

Il n'est pas difficile de déceler sous ces mots, qui devaient aboutir à la tentative d'exorcisme des *Yeux bandés*, un besoin vital de changer d'air, de changer de ton, de changer de registre. Mais quand on est un aussi lucide cinéaste de la régression, on ne régresse pas ! même et surtout si on écrit : « Ce que j'aimerais maintenant, c'est me construire un passé à mon goût (...) une famille en somme qui serait et ne serait pas la mienne. Un jour, j'entre dans ma maison et je me trouve face à ma famille réunie. Non, attends, je vais trop vite... Non ! Attendons ! Nous allons effectivement trop vite pour parcourir ce temps qui va d'*Anna et les loups* à *Mama cumple cien anos* (Maman a cent ans)... »

Certes, ce dernier film marque une assez imprévisible étape dans l'évolution créatrice. Il est même, à ma connaissance, un cas unique dans l'histoire du cinéma d'un auteur reprenant des personnages morts et, comme si de rien n'était, les faisant revivre sous nos yeux. Rien à voir, bien entendu, avec le procédé classique des séries (Dracula, Mabuse...), où la fin des films ménage toujours une issue pour la suite... Ici, Anna, que nous avions vue, violée, tondue puis exécutée revient sans problèmes ni mauvais souvenirs dans la maison des loups, sept ans après le drame.

A l'origine de ce film déroutant, il y a un projet de courts et moyens métrages qui devait réunir, en un hommage commun, plusieurs auteurs ayant travaillé avec le chef opérateur Luis Cuadrado, alors frappé de cécité, et hélas,

mort depuis... Diverses circonstances n'ayant pas permis la réalisation de ce projet, Carlos Saura a repris son brouillon, le synopsis du court sujet, et l'a étoffé : « Ce qui, dans ce projet, avait le plus d'attrait pour moi, ce n'était pas tellement de continuer *Anna et les loups*, mais le fait que, pour la première fois, je disposais d'une documentation très complète : une grande recherche dans la construction des personnages, dans l'atmosphère de la maison et sa décoration, etc. et qu'avant tout j'avais entre les mains un témoin d'une valeur historique indubitable du passé de chacun des personnages qui composaient le film de 1972 ». Là encore le fait est unique dans les annales : un metteur en scène réunissant exactement la même distribution dans le même décor, à la seule exception de l'excellent José Maria Prada décédé. Coïncidence tragique et bouffonne à la fois, cette mort d'un ami qui, depuis *La Chasse*, avait souvent travaillé avec Saura, allait fournir une donnée symbolique inattendue. En effet, Prada jouait dans *Anna et les loups* le rôle du militaire, le loup-armée, allégorie du franquisme. Or Franco est mort, lui aussi, entre les deux films, ce qui donne au second sa raison d'être et sa tonalité : « Ce qui est peut-être le plus important, bien que ce ne soit pas mentionné dans le film, c'est le fait que Franco est mort il y a quelques années si lointaines déjà, que je ne me souviens plus de la date - et il y a eu, en Espagne, de grands changements politiques et d'autres... »

Ainsi, sept ans après le dénouement tragique d'*Anna et les loups*, avec la même imagination créatrice que celle manifestée par l'enfant de *Cria Cuervos*, Carlos Saura redistribue les cartes et les rôles, « oublie » la mort et convoque ses personnages pour une fête de famille. La vieille dame va avoir cent ans ; toujours hydropique et radoteuse, tyrannique et abusive, elle veut autour d'elle son petit monde dans son empire réorganisé pour mieux continuer à le régenter. Anna, qui fut ici une jeune gouvernante-préceptrice, revient mariée pour être de la fête et redécouvre avec plaisir des lieux où s'accrochent tant et tant de souvenirs, retrouve les visages familiers de la mère, de Luchy (abandonnée par Juan qui court toujours le jupon et s'est enfui avec la bonne), de Fernando toujours tourné vers le ciel mais moins par la prière et plus par l'aviation, des fillettes enfin qui sont devenues maintenant de très présentables et désirables jeunes filles. Seul José ne sera pas au rendez-vous : il est mort celui qui faisait régner l'ordre et son absence se fait cruellement sentir car chacun tire anarchiquement à hue et à dia. Plus grave encore : on complote dans le dos de la vieille dame pour se débarrasser d'elle, car elle est le dernier obstacle à abattre pour lotir la propriété : les plans et les maquettes existent, des contacts ont été pris avec une grande société (multinationale ?), mais la vieille est rétive. Et elle sait qu'on veut sa mort ; elle l'explique à Anna, qui peut l'aider à déjouer la conspiration de l'ombre. Avec le retour d'Anna, un espoir renaît et, favorable présage, Juan réapparaît soudain pour passer à table, annoncé par un vrombissement d'hélicoptère, en réponse au souhait maternel. Seul José ne reviendra pas d'entre les morts. Il ne faut quand même pas trop en demander, et puis, qui sait ? au fond, peut-être personne ne souhaite-t-il vraiment son retour et chacun pense-t-il que les caudillos en uniforme ont fait leur temps et tenu suffisamment leur rôle.

Mais de vieux démons se réveillent peu à peu dans la maison qui, la nuit, vont tenter saint Antoine, pardon : Antonio... Natalia séduit le mari d'Anna sur des airs de musique exotique et dans les fumées d'un nirvana d'herbes... Cet adultère restera sans autres conséquences immédiates qu'un plaisir partagé et complice. Une plus grande liberté sexuelle a marqué les changements de l'après-franquisme... Le complot se durcit, il faut passer à l'exécution de la vieille. Luchy « qui n'était qu'une femme timide et insignifiante s'est révélée une terrible femme d'affaires », évolution classique chez les frustrées dont la frigidité s'investit en volonté de puissance ; elle a pris la direction des opérations. Même les fils sont d'accord pour l'élimination, et les jeunes filles prendront la relève, avec chacune sa part du gâteau. Le repas d'anniversaire fournira l'occasion et le prétexte : quand la vieille aura « sa crise », on remplacera les gouttes salvatrices par un breuvage inoffensif donc mortel. Mais allez donc savoir pourquoi et comment la matriarche est

au courant et demande à Anna d'intervenir à la place de Luchy. Le grand jour est enfin arrivé et la maman descend du ciel sur sa famille réunie. On a même oublié que José ne sera pas là... Hélas, rongé, épuisé, le vieux coeur de la pauvre Mama ne résiste pas à l'émotion. Les gouttes demeurent impuissantes. Et soudain, miracle ! C'est la résurrection. Ce que José n'a pu faire, la vieille le fait : revenue de chez les morts, elle sépare par son jugement dernier la famille en bons et en méchants, tandis qu'avec beaucoup d'émotion elle raconte son voyage aux enfers. « Elle était dans un train et, par la fenêtre du wagon, elle voyait défiler toute sa vie : sa première communion, le jour de son mariage et la guerre. Ah… la guerre, quel malheur ! une guerre épouvantable, terrible, qui lui fait dire à tous ceux qui l'entourent : « Mes enfants ! quelle absurde cruauté, quelle stupidité et que de souffrances inutiles...» Autour de la maison, l'immense propriété sauvée des spéculations étend à l'infini sa beauté préservée.

Au premier degré, pas de doute : quelque chose a changé chez Saura et en Espagne. Il l'a dit, s'en est expliqué, pourquoi ne pas le rappeler : « Pour moi, c'est un film de dégagement. Je suis détaché des intentions, des paraboles de l'époque franquiste, et le conflit conjugal qui m'obsédait est dédramatisé. En ce qui concerne Anna, l'adultère d'Antonio pourrait représenter une véritable catastrophe, l'échec d'une vie qui conduit à un désespoir suicidaire. Cependant, ce qui m'enchante c'est qu'Anna est capable de dominer immédiatement cette crise avec intelligence. J'ai voulu me prouver que j'étais capable de faire rire et en Espagne le public rit beaucoup. Je me suis trouvé très à l'aise avec *Maman a cent ans* qui a quelque chose de levantino-andalou, chaleureux : le Levant m'attire, la mère, les fils, c'est quelque chose de très judaïque, très sémite, je crois.

Chaleureusement accueilli par un public hilare qui a bien compris ce qu'il avait parfaitement ressenti, ce dernier film de Saura a généralement suscité des réserves en France et une très cordiale critique en Espagne. Paradoxalement adhésions et réserves concernent les mêmes points : « Passionnant ratage » (Michel Pérez), « C'est tout à fait réussi» (Jacques Siclier), « Une des réflexions les plus pessimistes de la filmographie de Saura » (Roman Gubern), « Ici plus que dans aucun autre film de Saura j'ai été surprise par la haine et l'intransigeance envers les personnages, leurs imperfections viles et terre à terre sont des

malédictions éternelles et bibliques, presque sans rédemption possible » (Patricia Ferreira), « Pour Saura, c'est évident, la liberté nouvelle de la société espagnole ne saurait sauver une bourgeoisie sclérosée, vouée à disparaître à plus ou moins longue échéance. Il le dit en faisant partir des pétards et en brandissant des accessoires de cotillon. C'est assez curieux à observer » (Michel Pérez).

On pourrait poursuivre indéfiniment ce jeu des citations en guirlande et des sentiments entrecroisés : on n'en ressentirait que mieux le trouble et le scepticisme suscités par une oeuvre déconcertante à tous les niveaux, de sa genèse déjà évoquée à sa réception par le public, complice ou désarçonné selon les lieux et les cieux. Certes, même s'il s'en défend (mollement...), Carlos Saura a recouru une fois encore à l'allégorie et à la métaphore en racontant les nouvelles aventures d'une famille aux prises avec son propre noeud de vipères. Si le ton a changé, c'est peut-être tout simplement parce que l'auteur a tiré son épingle du jeu et s'est (définitivement ?) retiré du débat.

Ce centième anniversaire, cette histoire d'un siècle, démarre en fanfare sur les notes martiales du « Dos de Mayo », commémorant la victoire sur l'occupation napoléonienne et la naissance de la nation espagnole comme conscience nationale, et s'achève sur un long travelling arrière qui sort de la maison où « la mère continuera à vivre, tandis que le désordre de la famille décomposée, aux portes de la ruine, consommera son destin historique » (Roman Gubern). « Sans ce plan, précise Saura, le film serait bancal. Deux jours avant de terminer le film, au lever du jour, comme je somnolais en allant sur le lieu du tournage, je vis cette image, je vis enfin comment devait se terminer le film. Jusqu'au dernier moment, j'avais été préoccupé parce que je ne trouvais aucune solution satisfaisante pour conclure. Il me semble que c'est une fin cohérente mais je ne peux l'expliquer ».

En réalité, la cohérence consiste en l'adéquation entre la métaphore et sa signification politique. L'Espagne rendue à sa solitude éternelle de territoire mal géré, de patrimoine intact.

Carlos Saura par Marcel Oms - Edilig

GÉNÉRIQUE

Maman a 100 ans [Mamá cumple 100 años]

réalisation CARLOS SAURA
scénario CARLOS SAURA
photographie TEO ESCAMILLA
montage PABLO G. DEL AMO
musique BERNARDO MENZ
produit par ELIAS QUEREJETA

Espagne - 1979 - Couleur - 1,66 - Stéréo
Version restaurée - Visa 50768

© 1979 STUDIOCANAL FILMS Ltd - Tous Droits Réservés

avec

GERALDINE CHAPLIN - Anna
AMPARO MUÑOZ - Natalia
FERNANDO FERNÁN GÓMEZ - Fernando
NORMAN BRISKI - Antonio
RAFAELA APARICIO - la Madre
CHARO SORIANO - Luchy
JOSÉ VIVÓ - Juan
ÁNGELES TORRES - Carlota
ELISA NANDI - Victoria
RITA MAIDEN - Solange

José
Juan
Victoria

CARLOS SAURA

Né en 1932, Carlos Saura est issu d'une famille bourgeoise libérale. Il débute ses études dans l'ingénierie, mais sa passion pour la photographie est plus forte et c'est en 1952 qu'il intègre l'Instituto de Investigaciones y Estudios Cinematográficos de Madrid. Il y étudie la mise en scène, collabore avec ses amis Eduardo Ducay et Leopold Pomes à la réalisation de court-métrages et suit en parallèle des cours à l'Ecole de journalisme. Politiquement engagé à gauche, ses choix d'études illustrent son intérêt pour les problématiques sociales.

C'est en visionnant les films de Buñuel que Carlos Saura décide de devenir réalisateur. Diplômé en 1957, il devient enseignant en cinématographie, une carrière qu'il devra arrêter en 1963 sous la pression du gouvernement franquiste. Ses films mettent en scène les Espagnols en marge de la société (*Los Golfos*), et dénoncent la frustration de la bourgeoisie espagnole due à l'idéologie conservatrice et nationale-catholique du régime (*La Chasse* et *Anna et les loups*). Ses positions envers le régime passent par des métaphores et des paraboles, notamment du couple et de la famille, des sujets qui lui sont proches. Leader espagnol des cinéastes de sa génération grâce à *La Chasse* présenté au festival de Berlin en 1965 pour lequel il obtint l'Ours d'Argent de la mise en scène, il acquiert une réputation internationale. Malgré cette reconnaissance, la censure reste présente et certains films, comme *La cousine Angélique*, provoquent de violentes réactions du public espagnol.

Après la mort de Franco, le réalisateur s'axe vers un genre plus léger, qualifié par lui-même de « tragicomédie », comme dans *Maman a 100 ans*. En 1981 il renoue avec le film-enquête avec *Vivre vite*, un film dans lequel Carlos Saura pose un regard sceptique sur la société de l'après-franquisme. La même année, il accepte de travailler sur le projet d'un film musical, *Noces de sang*, avec le chorégraphe de flamenco Antonio Gades, qui sera une vraie réussite artistique et populaire comme le sera *Carmen* deux ans plus tard. Avec ses films sur la danse, Carlos Saura s'éloigne des problématiques politiques pour mettre sa caméra au service du spectacle vivant et rendre visible le mécanisme de création. En 2010 sort son film, *Flamenco flamenco* où Saura s'amuse à mélanger plusieurs arts : danse, peinture, musique et cinéma.

En 2013, il tourne un film sur Picasso lors de la création de Guernica, *33 dias*, avec Antonio Banderas.

Filmographie sélective

1962 Los Golfos - 1966 La Caza - 1967 Peppermint frappé - 1968 Stress es tres, tres
1969 La Madriguera - 1970 Le Jardin des délices - **1973 Anna et les Loups**
1974 La Cousine Angélique - 1975 Cría cuervos - 1977 Elisa, mon amour
1978 Les Yeux bandés - **1979 Maman a cent ans** - 1980 Vivre vite ! - 1981 Noces de sang
1982 Doux moments du passé - 1982 Antonieta - 1983 Carmen - 1986 L'Amour sorcier
1988 El Dorado - 1989 La Nuit obscure - 1990 ¡Ay, Carmela! - 1993 Les voyous
1995 Flamenco - 1996 Taxi de noche - 1997 Pajarico - 1998 Tango
1999 Goya à Bordeaux - 2001 Buñuel et la Table du Roi Salomon - 2007 Fados
2010 Don Giovanni, naissance d'un opéra - 2010 Flamenco, Flamenco - 2013 33 dias

GERALDINE CHAPLIN

Aînée des 8 enfants que Charles Chaplin eut avec Oona, la fille du dramaturge Eugene O'Neill, la petite Géraldine fait une apparition, aux côtés de ses frères et soeurs, dans *Les Feux de la rampe*, réalisé par son père en 1952. Après avoir grandi entre Hollywood, la Suisse et l'Italie, l'adolescente au tempérament rebelle intègre la Royal Ballet School de Londres. Elle est à l'affiche de *Cendrillon*, spectacle de danse monté à Paris en 1963. Le film qui lance la carrière de Géraldine Chaplin est *Le Docteur Jivago* de David Lean, dans lequel elle incarne la douce épouse d'Omar Sharif - avec à la clé une nomination au Golden Globe du Meilleur espoir féminin. Durant le tournage, en Espagne, de cette fresque aux cinq Oscars, Géraldine Chaplin rencontre celui qui deviendra son réalisateur fétiche, et son compagnon pendant plus de dix ans : Carlos Saura. Héroïne de la quasi-totalité des longs métrages du maître espagnol, de *Peppermint frappé* à *Maman a cent ans*, souvent dans des rôles de femme tourmentée, entre crise conjugale et poids des traumas de l'enfance, l'actrice co-écrit en 1969 le scénario de *La Madriguera*. Cette collaboration culmine avec *Cria Cuervos*, huis clos teinté d'onirisme qui remporte un succès international en 1976. Dans un genre très différent, on la retrouve la même année en reine d'Autriche dans *Les Trois Mousquetaires*. Les années 70 sont également marquées par sa rencontre avec Altman, qui fait d'elle une pièce maîtresse de ses puzzles *Nashville* et *Un mariage*. En France, Geraldine Chaplin inspire surtout les auteurs les plus singuliers, comme Resnais et Rivette, qui la dirigent chacun à deux reprises, exploitant à merveille son mélange d'excentricité et de gravité : citons *La Vie est un roman* pour le premier, et *L'Amour par terre* pour le second. Vue chez Deville (*Le Voyage en douce*) et Lelouch (*Les Uns et les Autres*), l'actrice au visage émacié campe la mère de Winona Ryder dans *Le Temps de l'innocence* de Scorsese, et, sur un mode plus comique, la soeur d'Anne Bancroft dans *Week-end en famille*. En 1992, elle joue le rôle de sa propre grand-mère dans le biopic que Richard Attenborough consacre à son illustre père. Bien que sollicitée dans de nombreuses productions internationales, *Jane Eyre*, *Un homme parmi les lions*, Géraldine Chaplin ne cesse de tourner régulièrement en Espagne. Celle qui rêvait de devenir ballerine émeut en professeur de danse solitaire dans *Parle avec elle* d'Almodovar. Elle continue à faire sensation dans le pays ibérique avec *L'Orphelinat*, l'un des plus importants succès du cinéma espagnol de ces dernières années.

Filmographie sélective

1952 Les feux de la rampe - 1965 Le docteur Jivago - 1967 Peppermint frappé
1968 Stress es tres, tres - 1969 La Madriguera - 1970 Le Jardin des délices
1973 Anna et les Loups - 1973 Les trois mousquetaires - 1975 Nashville - 1976 Cría cuervos
1976 Buffalo Bill et les Indiens - 1977 Elisa mon amour - 1978 Les yeux bandés
1978 Un mariage - **1979 Maman a cent ans** - 1980 Le voyage en douce
1980 Le miroir se brisa - 1981 Les uns et les autres - 1982 Casting - 1983 La vie est un roman
1984 L'amour par terre - 1987 Sur la route de Nairobi - 1989 I want to go home
1992 Hors saison - 1992 Chaplin - 1993 Le temps de l'innocence - 1995 Jane Eyre
1995 Week-end en famille - 1998 Cousine Bette - 2002 Parle avec elle - 2007 Boxes
2007 L'orphelinat - 2008 Ramirez - 2011 Le moine - 2012 The Impossible

Distribution **TAMASA**

5 rue de Charonne, 75011 Paris - www.tamasadiffusion.com