

TAMASA PRÉSENTE

LA CAZA

LA CHASSE

UN FILM DE
CARLOS SAURA

AVEC
ISMAEL MERLO
ALFREDO MAYO
JOSÉ MARÍA PRADA



réalisation **CARLOS SAURA**
avec **ISMAEL MERLO - ALFREDO MAYO - JOSÉ MARÍA PRADA**
EMILIO GUTIÉRREZ CABA - FERNANDO SÁNCHEZ POLACK
VIOLETA GARCÍA - MARÍA SÁNCHEZ AROCA
scénario **ANGELINO FONTS - CARLOS SAURA**
image **LUIS CUADRADO** montage **PABLO G. DEL AMO**
décor **CARLOS OCHOA** costumes **ANGELINES CASTRO**
musique **LUIS DE PABLO**
produit par **ELÍAS QUEREJETA**
distribution **TAMASA** avec le soutien de **CNC**

TAMASA

TAMASA présente

LA CAZA
LA CHASSE

UN FILM DE
CARLOS SAURA

en version restaurée



SORTIE LE 9 OCTOBRE 2013



Distribution

TAMASA

63 rue de Ponthieu - 75008 Paris

contact@tamasadiffusion.com - T. 01 43 59 01 01

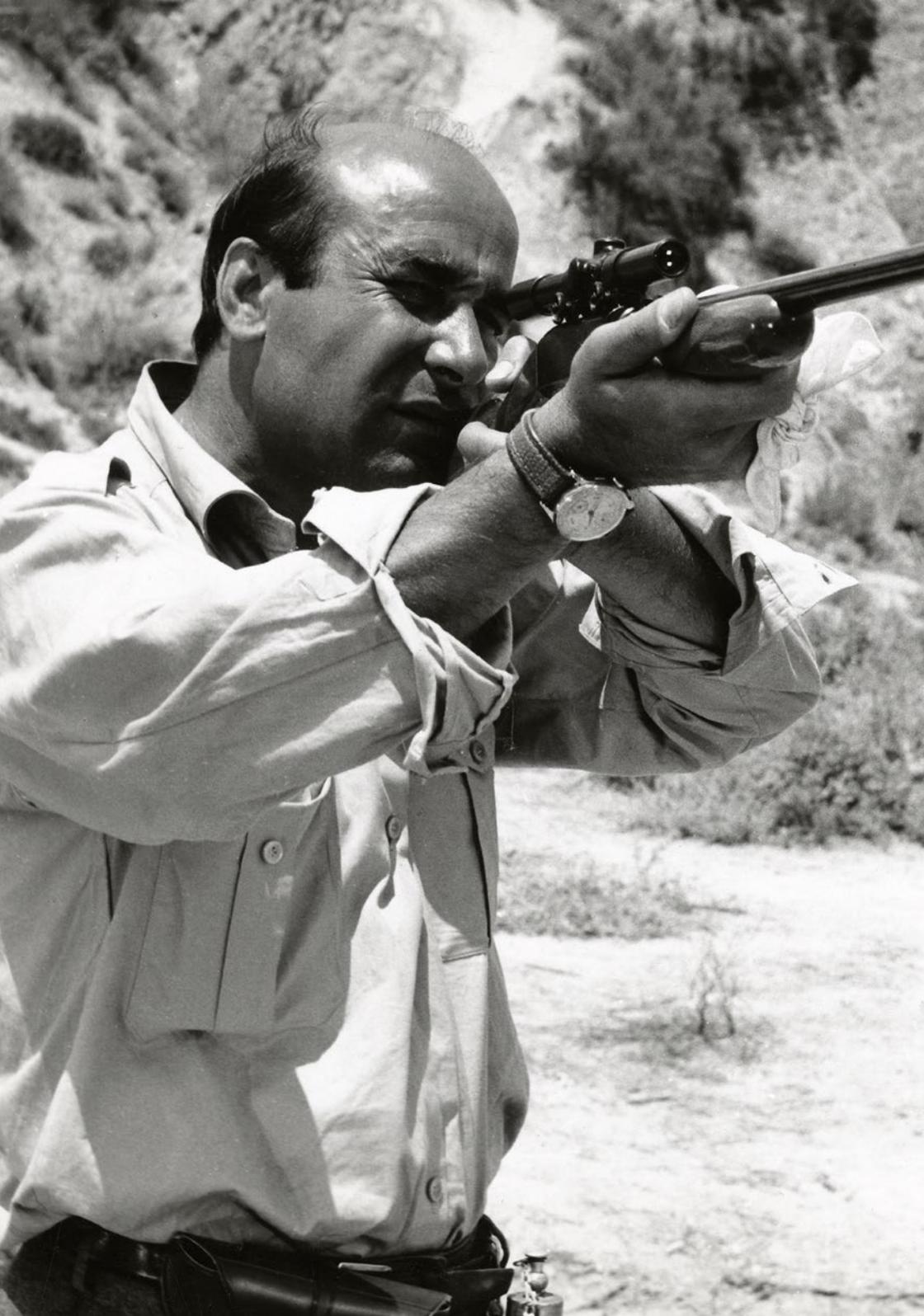
www.tamasadiffusion.com



Relations Presse

Frédérique Giezendanner

fredzen@wanadoo.fr - 06 10 37 16 00



SYNOPSIS

Trois amis, José, Paco, Luis, se retrouvent dans la propriété de José pour chasser le lapin.

Enrique, jeune homme d'une vingtaine d'années, les accompagne pour sa première partie de chasse. Juan, un vieux fermier estropié, et sa fille Carmen gardent le domaine et servent Don José.

Chacun vit une période difficile de sa vie et dévoile l'étendue de ses frustrations.

La journée va se dérouler sous une chaleur torride où les passions et les rancoeurs vont se dévoiler et aboutir à une explosion de violence.

LA CHASSE

LE REGARD DE
MARCEL OMS

Dès le générique, nous voici prévenus : ce monde d'hommes est vu comme le sont les animaux sous le regard du biologiste.

Quant à la métaphore, elle est presque trop simple pour que le film puisse s'y réduire : ces quatre hommes en chasse, par une belle journée d'été, ne sont pas de simples représentants symboliques de la bourgeoisie franquiste. Ils sont aussi l'explication de sa victoire.

Or donc, alors que le soleil est déjà levé, quatre hommes, quatre amis, partent chasser le lapin dans une propriété privée et gardée, par l'un d'entre eux, José, cinquante ans, blessé à la guerre, séparé de sa femme et amant de Maribel, vingt-cinq ans. Les affaires vont mal, et cette chasse a pour principale raison d'être l'occasion de renouer une vieille amitié avec Paco, quarante-huit ans, ancien conducteur, aujourd'hui riche, après un mariage réussi avec une femme fortunée... José est accompagné de son associé actuel, Luis, quarante-quatre ans, sans cesse humilié par son partenaire, abandonné par sa femme, à la recherche de quelque chose à quoi se raccrocher... Quant à Paco, il a amené avec lui son Jeune beau-frère, Enrique, vingt ans, qui « commence à découvrir que les choses ne sont pas telles qu'on les lui avait dites... ». On bavarde, on s'arrête, on prend de l'essence, on fume, on repart... Le soleil est déjà haut lorsque la jeep des quatre arrive à la Propriété où vivent Juan, le garde-chasse, sa vieille mère grabataire et gâteuse, ainsi que Carmen, sa jeune nièce, une adolescente quelque peu sauvageonne.

Dans un paysage implacable et mortel, désertique comme les origines probables du monde, immobile et sec comme au lendemain d'une apocalypse, la chasse commence contre un gibier sans défense, rabattu par Juan qui, lui, ne tue que pour manger.

Peu à peu, la puissance et la fascination du paysage font surgir les fantômes du passé, les souvenirs hallucinants de massacres moins innocents. « Ici, dit Luis, il y a eu beaucoup de morts. Ils mouraient en tas... C'est un bon endroit pour tuer », et la caméra nous montre d'anciennes tranchées, des trous, autant de balafres arides et de cicatrices sèches, sur ce sol que même le sang n'a pu féconder. Trente ans plus tôt, en 1936 pour être clair, on s'est entretué parmi ces dunes de rocaïlle et ces buissons d'épines. Aujourd'hui — aussi désarmés que des hommes hier — des lapins boulent sur le sol, culbutent, gigotent, couinent et meurent. Inutilement. Pour le divertissement des maîtres du monde.

La touffeur du midi, le battement du whisky aux tempes, la digestion lasse des siestes lourdes écrasent ce qui reste encore d'énergie... Seul Enrique, ayant rejoint Carmen, danse avec elle à l'écart, auprès d'un vieux tourne-disque. A l'horizon le soleil décline, l'aveuglante clarté s'atténue, et chacun sort de sa torpeur pour que reprenne peu à peu le dialogue d'affaires. Une tension étrange, gênante, moite, s'installe dans le groupe et détériore la communication. La vision des êtres change, comme si chaque pore prenait l'intensité suintante de la peur et de la haine, comme si la surface des peaux devenait granuleuse comme le sol, comme si les regards devenaient insondables comme ces catacombes où dorment des squelettes.

Les gros plans deviennent prémonitoires, les gestes ordinaires annonceurs de meurtre, les armes deviennent menaçantes, comme investies lentement des charges accumulées au fil des ans, de l'amour non fait, des frustrations nourries par la vie ratée, de la culpabilité qui hante l'existence. Et tout à coup, avec la brutalité sèche des orages au crépuscule d'été, le carnage déchaîne sa fureur assassine : les coups de feu claquent, les corps s'effondrent face contre terre, la tête dans la boue, recroquevillés comme des lapins foudroyés ou agonisant dans la terre grise qui colle aux joues. Seul, en un ultime sursaut, réflexe juvénile de l'instinct de conservation, Enrique s'échappe du cercle infernal, en un envol que l'œil de l'objectif fixe sur une dernière image immobile. Quelle sera la fin de cette trajectoire ?

Il ne fait, bien évidemment, aucun doute que les cinq personnages mis en scène sont chargés à tous les niveaux d'une force et d'une signification qui dépassent leur seule personnalité. Tout leur enracinement rappelle leur passé de militants franquistes, leur complicité avec le régime, leur vraisemblable appartenance à la Phalange. Ils profitent économiquement d'une prospérité acquise au détriment des terres incultes, abandonnées, volontairement délaissées pour en faire des chasses gardées. Un seul d'entre eux, celui dont on parle généralement le moins dans les exégèses, Juan, est lié à cette terre et en vit. Il est, et n'est pas, la voix du peuple : il est celui qui sert les maîtres, qui les aide et les a aidés ; il est l'alibi populaire et n'a de conscience naissante que lorsqu'on tue son furet. Encore sa révolte tourne-t-elle court vers la soumission retrouvée par réflexe. Juan, c'est aussi le paysan qui a un jour pu prendre les armes à côté de ses patrons, et leur rabattre même un autre gibier, mais qui, une fois le Pouvoir conquis, se remet à sa place. L'autre personnage intéressant, c'est Paco, que Saura a pris soin de faire interpréter par Alfredo Mayo, le jeune premier héroïque de tant de films



des années quarante, le guerrier franquiste de *Raza* et depuis lors l'omniprésent symbole de la virilité triomphante « face au soleil » (Cara al sol !...).

Dans *La Caza*, le soleil s'est fait tout à coup plus torride et décapant, d'un éclat insoutenable et aveuglant. Paco, c'est l'arrogance à qui tout n'a cessé de réussir et qui possède encore la fortune si nécessaire à la relance que demande José ; il a le pouvoir et la puissance issus d'un jeu d'alliances bien calculé et sanctionné par un riche mariage. Face à lui, José, qui fut son associé dans l'immédiat après-guerre, représente l'affaiblissement d'un pouvoir issu de la victoire commune. Il ne lui reste, pratiquement plus, que la propriété d'une terre stérile que peuplent des vestiges, des squelettes et des mannequins qu'on brûle en effigie. Cette partie de chasse est vraisemblablement, sa dernière chance de sortir de la ruine.

Plus effacé, facilement méprisé négligé par ses partenaires, Luis semble condamné à toutes les humiliations, donc à toutes les frustrations c'est pourquoi il sera le détonateur de l'explosion finale.

Quant à Enrique, s'il est incontestablement le représentant de la « Génération innocente », le spectateur et témoin passif du dénouement, il n'en est pas moins institutionnellement lié aux autres par l'appartenance à la caste. N'oublions pas qu'il est de la belle famille de Paco, donc du côté d'où est venu l'argent. Si tout monde a remarqué qu'il s'en sort, pourquoi n'avoir pas suggéré, cyniquement, qu'après tout il est le seul survivant à qui l'avenir appartient, et que rien dans son comportement ne permet d'espérer qu'il sera meilleur que ses aînés morts. Différent certes, mais où s'achèvera sa fuite ? Tout au plus a-t-il abandonné ses armes... Que fera-t-il de ce qu'il a vécu et appris ici, lorsqu'il retrouvera son monde ? L'image que Saura fige sous nos yeux interpelle mais reste muette !

Ainsi posés et analysés les personnages, enfermés dans un espace infini qui les emprisonne d'autant mieux qu'il semble n'avoir point d'horizon, il reste à les regarder agir en présence les uns des autres.

Utilisant le même alibi scientifique que Luis Bunuel avec les scorpions dans le prologue de *L'Age d'or*, Carlos Saura prend soin de nous expliquer, à travers l'histoire naturelle de Buffon, l'essence tragique du rapport entre le lapin et le furet, ce dernier « ennemi mortel naturel » du premier. C'est de cette fatalité naturelle que le film est la mise en jeu et c'est en cela qu'il



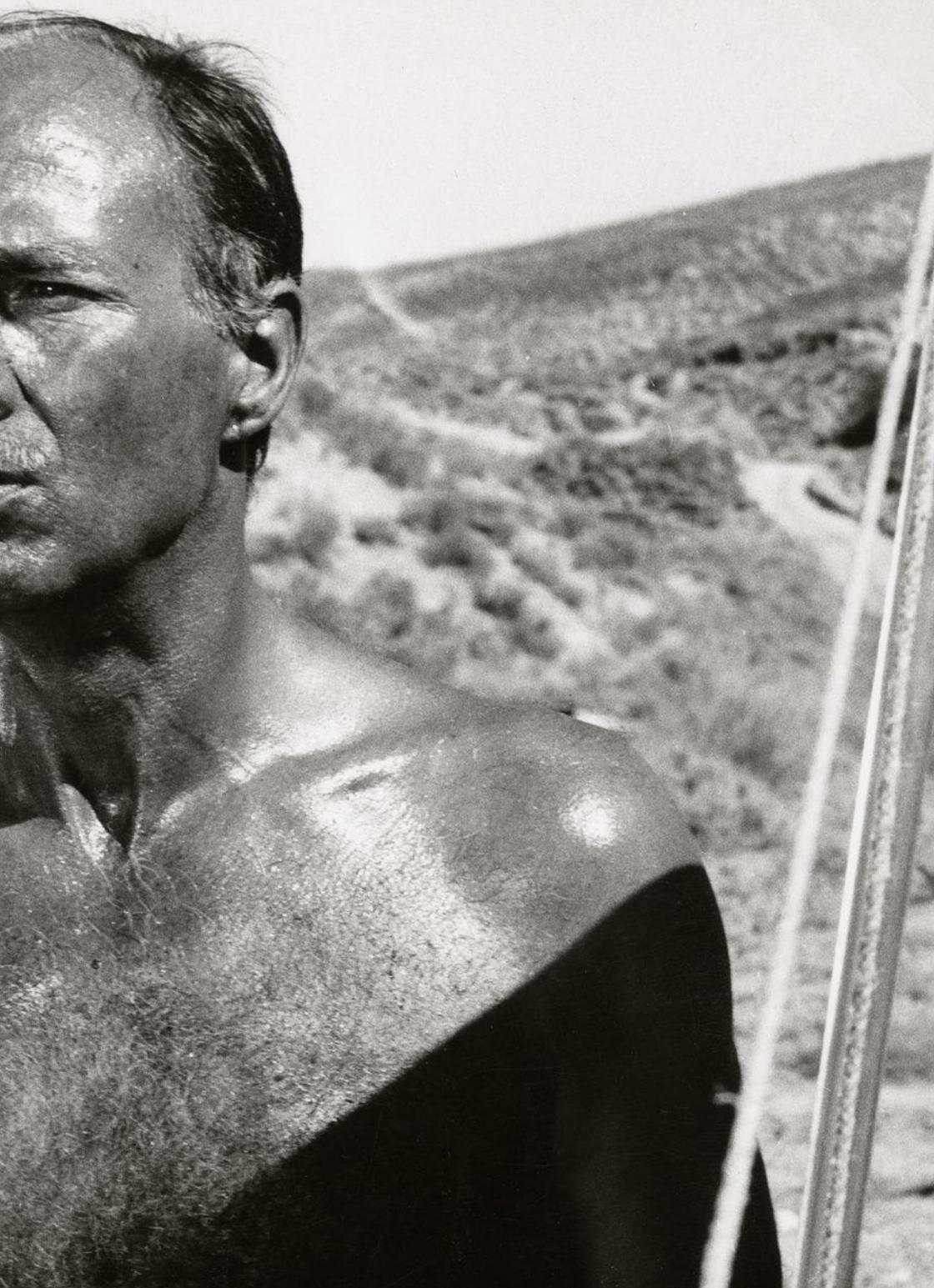
échappe au simple récit logique. Le passé commun, la complicité créée par la guerre civile, ont accumulé l'agressivité, l'envie et la haine que ne maîtrise et n'endigue plus que le jeu extérieur des pratiques sociales. Ce terrain de chasse les nie, ou plutôt l'exercice de la chasse les dissout, les décape, les dépouille. Mis à nu, ces êtres ne peuvent plus que se détruire, car chacun, par un terrible carambolage, désire anéantir en l'autre sa propre part maudite, provoquant ainsi la réaction en chaîne qui va tous les condamner à mort.

Pourtant il ne faudrait pas limiter *La Caza* à ce seul constat. La construction même du film, le montage qui semble tisser les liens entre les personnages en les faisant aller par couples, puis en faisant dialoguer à distance les répliques entre individus séparés, le labyrinthe des itinéraires créé par la double démarche des personnages qui ne sont pas là pour des raisons avouées, tout cela prend signification dans la séquence souterraine où le furet à travers les boyaux de terre va chercher, trouver et mordre le lapin traqué vers qui son instinct le guide infailliblement.

Nous sommes en Espagne certes, en 1965, l'année des « veinte y cinco anos de paz », et le film en porte l'imprégnation profonde ; mais ce qui est en scène ce sont des comportements humains vus par le regard objectif et froid d'un scientifique qui tend à se différencier du phénomène observé. C'est pourquoi la caméra finit par agir comme un microscope, grossissant à fleur de peau le grain des visages, la sueur qui suinte, le poil qui frémit comme pour mieux déshumaniser les personnages en scène. Ce faisant le propos prend de la hauteur pour accéder, presque paradoxalement, à l'abstraction. Ce ne sont plus des violents, mais la violence qui est décrite, nourrie ici, de la spécificité espagnole, de l'histoire récente, d'un désir de survie qui accule à la mort, le passé maudit.

En déclarant : « Le thème de *La Caza* est un problème international quant à l'agressivité qu'il y a dans le monde, l'inutilité de la guerre, l'inutilité de la mort, l'inutilité de la chasse, car aujourd'hui on chasse par plaisir et non plus par besoin, Carlos Saura n'a pas affaibli sa portée, il l'a universalisée en l'enracinant fortement dans son propre espace, précisant d'ailleurs : « J'aurais pu faire mon film ailleurs, au Viêt-Nam, en Afrique, et il n'aurait pas été différent pour ça. Ce qu'il y a, c'est que je travaille sur des éléments espagnols, sur des gens que je connais, je transfère leurs problèmes, je les subjectivise et alors je fais *La Caza* (1). »







Une telle œuvre ne pouvait plus laisser ignorer la personnalité et le talent de Carlos Saura dont Luis Buñuel et Pier Paolo Pasolini tinrent, en cette occasion, à saluer la confirmation. Présenté au Festival de Berlin, le film obtint l'Ours d'Argent de la mise en scène (l'Ours d'Or allant à *Cul-de-sac* de Polanski), fut présenté aux Festivals de New York, de Londres et d'Acapulco la même année. Et, comme tout arrive, il finit même par être vu en France, huit ans plus tard, en avril 1974 !

La Caza marque donc un tournant décisif dans la carrière de Saura et de l'histoire du cinéma espagnol. Dix ans après les fameuses conversations Salamanque une nouvelle génération de cinéastes arrive au premier plan qui reconnaît en Saura son leader et son porte-drapeau responsable. Quant à lui il assume totalement ce rôle. En effet, lorsque en avril 1966, à Perpignan, *Confrontation 2* tenta le bilan du cinéma espagnol depuis 1931, à travers le franquisme jusqu'aux réalisations récentes, pour « une analyse morale, sentimentale et politique » de son évolution, « les officiels franquistes déclenchèrent un tir de barrage contre une semaine espagnole dont ils avaient toutes les raisons de croire qu'elle serait orientée à gauche. Aucun des films invités ne put franchir la frontière. Bloqués en douane, ils attendirent un visa de sortie qui leur fut refusé ». Informé du conflit, Carle Saura battit le rappel de tous ses amis et confrères disponibles et prit la tête d'une délégation de jeunes réalisateurs décidés à faire connaître leurs luttes.

« La dernière journée de cette *Confrontation* fut mémorable : Carlos Saura, Basilio Martin Patino, Roman Gubern, Jaime Camino et Julia Diamante. Par-delà les frontières un contact direct chaleureux et grave s'établissait avec les cinéastes d'un pays qui est l'un des plus aliénés du monde puisqu'au fascisme de l'isolement a succédé la ruée du tourisme, et le jeune cinéma espagnol fit le point de ses victoires et de ses luttes, dix années jour pour jour, après les *Conversations de Salamanque* (2). » Ce jour-là, devant un écran laissé vide intentionnellement, Carlos Saura a analysé les mécanismes de censure et parlé des formes à donner à l'action pour être efficace. Porte-parole d'une génération, il a, en cette occasion, illustré un engagement qui ne se contente pas de tenir une caméra, mais prend le risque de défier l'autorité d'une dictature et ses mouchards. Il parla aussi de *La Caza* comme du film dans lequel il s'était investi et par lequel il avait trouvé les voies de son expression personnelle.



Avec *La Caza*, Saura avait compris ce que devait être désormais son univers comme il devait le préciser plus tard à Antonio Castro : « Pour moi c'est un film clé parce que je me suis rendu compte, alors, qu'il était absurde de se consacrer à l'adaptation de romans ou à traiter de personnages qui te sont étrangers. J'ai donc décidé de faire des films uniquement sur des choses que je connaissais. En ce sens, tous mes films à partir de *La Caza* sont beaucoup plus personnels que ceux qui précèdent... Je me trouvais là avec des personnages de chair et d'os que je connaissais bien, c'étaient mes oncles ou les parents de mes amis... » Et d'ajouter, avec un recul de neuf ans : « Je viens de revoir *La Caza*... et je le trouve très naïf, très élémentaire, mais il a une violence et une cruauté énormes qui continuent à me troubler » (3)

Avec ce même recul nous pouvons, hors de tout jugement de valeur, dégager ce qui marque dans ce film la conquête d'une vision personnelle. En premier lieu, la notion d'espace clos qui finit par exacerber jusqu'au paroxysme les conflits latents entre des êtres qu'une autre manière de vivre a habitués à se supporter en refoulant leurs pulsions primaires. Le huis clos fait surgir le refoulé. Il y a ensuite l'importance de plus en plus révélatrice des gestes les plus anodins, actes manqués, lapsus ou simples exorcismes, qui finissent par acquérir une intensité retenue, maîtrisée que le vernis de l'éducation ne retiendra plus le moment venu. Ici le caractère gratuit de la chasse au lapin s'efface lentement pour mettre à nu d'autres motivations lointaines. Le resserrement progressif du « piège » de la mort autour des victimes désignées exaspère le désir de tuer au fur et à mesure que la battue réduit l'espace, referme le champ d'évolution. L'univers s'y fait concentrationnaire. Enfin l'accumulation de la charge, l'incandescence même du noyau dans le conflit font craquer le réalisme des apparences en reculant la perception des formes, en modifiant le point de vue de la caméra pour mieux accéder à un onirisme qui s'exprime sans les artifices d'une technique mais par de plus subtils procédés de décrochage. Car le fondement même du fantastique réside en un affaiblissement de la conscience du réel dans la perception sensible des divers niveaux de réalité.

Une séquence exemplaire — parmi d'autres — du procédé se situe pendant la sieste où la caméra s'approche de José endormi tandis que le transistor fait entendre des paroles qui pourraient être le récit d'un rêve du dormeur dont il émerge en se trouvant en présence de Paco qui pourrait lui-même sortir de son propre rêve. L'onirisme ne naît pas ici d'autre chose que de la mise en présence de diverses réalités qui communiquaient souterrainement. Si la

radio parle du rêve de José, c'est parce qu'en fait les commentaires sur les difficultés économiques concrétisent ses préoccupations inavouées et les font entendre, les extériorisent. C'est un rêve qui provient d'une réalité et enveloppe une réalité. Il y a là un jeu rêve-réalité qui, moi, m'intéresse beaucoup. Ce n'est pas facilement perceptible, mais c'est le genre de choses qu'on fait parce qu'on aime les faire (4).

Rendu plus libre dans sa création par le succès critique et l'audience internationale de l'œuvre, Saura peut désormais s'engager plus loin dans cette voie d'un « réalisme onirique » qui oblige le spectateur à reconstruire lui-même les composantes de l'histoire dont il ne lui est donné que l'émergence. Peut-être la métaphore fondamentale de la création chez Saura est-elle dans cette scène de *La Caza* où la caméra semble suivre le trajet du furet dans le dédale du terrier jusqu'à débusquer le lapin traqué. Le surgissement, l'irruption soudaine du gibier à abattre sont le résultat d'une action souterraine aussi invisible au-dehors que les tourments et les contradictions du cœur et de l'esprit. Une problématique qui atteindra son point culminant dans *Anna et les loups*.

Marcel Oms - Carols Saura - Edilig

1 *A nuestra rine* n 51, 1966.

2 Raymond Borde. « Dix ans de Confrontation, cent ans d'Histoire du Cinéma », numéro spécial des Cahiers de la Cinémathèque.

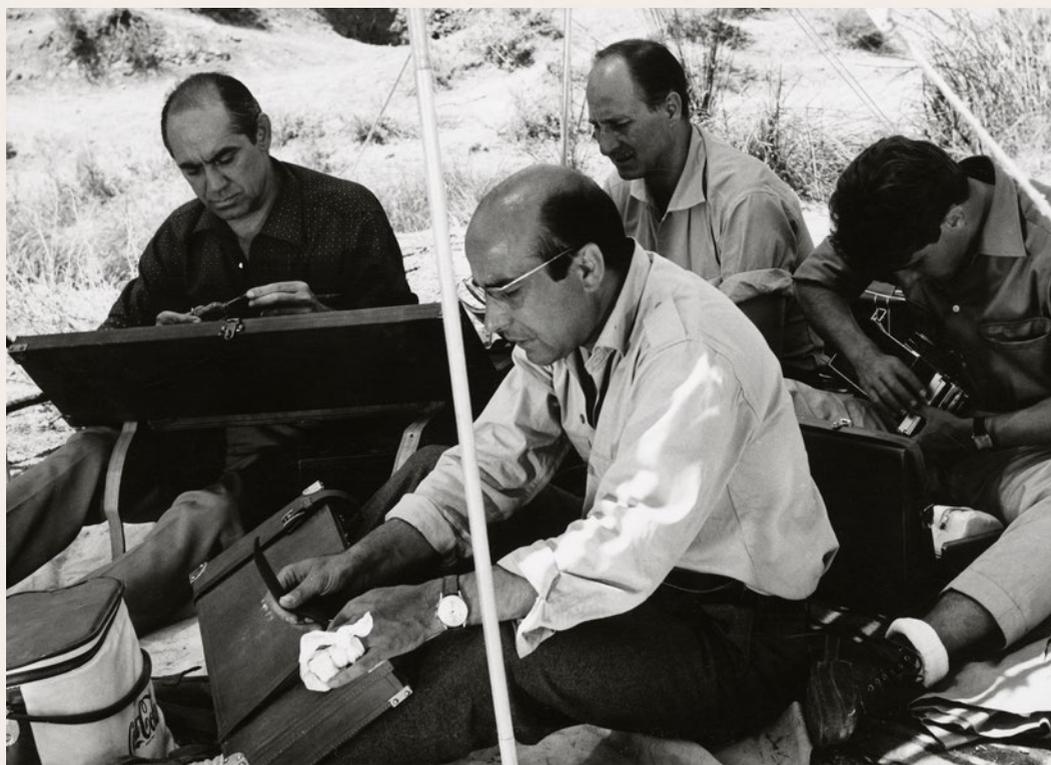
3 et 4 Op. cit

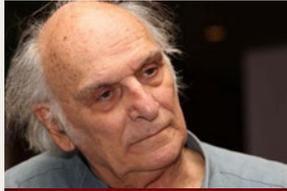


LA CENSURE

Il y a deux types de conditionnements par la censure. D'un côté l'autocensure : jusqu'à ce que je sois arrivé à le rationaliser, l'un des problèmes qui se posait à moi en terminant *Los Golfos* était comment interpréter la phrase que le sous-directeur général du cinéma m'avait inoculée, c'était « Que celui qui fait doit payer ». J'ai pu subvertir cet axiome dans *Peppermint frappé* qui me semble être le premier film où l'assassin ne soit pas puni. Des détails qui ont réaffirmé l'autocensure il y en a beaucoup depuis le massacre qu'ils ont perpétré dans *Llanto por un bandido* où tout le prologue — exécution au garrot de sept individus par le bourreau Luis Bunuel — a été jugulé par Garcia Escudero jusqu'aux menaces reçues pour *La Chasse* et répétées dans un autre sens pour *Le Jardin des délices*. Mais en ce qui concerne le thème de l'autocensure, je dois dire que progressivement on commence à s'endurcir la peau et à mettre en place un jeu disons subtil entre l'œuvre et l'organisme de censure. C'est ainsi par exemple que *Anna et les Loups* est un film dirigé ouvertement contre la censure non seulement parce qu'ils ont repoussé à trois reprises le scénario prévu mais aussi parce qu'on y présente les trois tabous les plus faciles à diagnostiquer par cet organisme, c'est-à-dire le sexe, la religion et les armes (la politique et les militaires).

Un second conditionnement important est le facteur économique. Je ne peux faire un cinéma cher au risque de me ruiner et ce problème, auquel je suppose Elias Querejeta donnera une explication plus rationnelle, a conditionné le choix des thèmes, les accommodements du scénario y compris la manière de traiter le film en s'en tenant à un budget déterminé. En ce sens, *Le Jardin des délices* a été le danger le plus évident aussi bien pour Querejeta que pour moi. Imagine un film pour lequel il n'y avait aucune interdiction — par contre il y avait beaucoup de « conseils ». Mais il y en a eu aussi pour *La Prima Angelica* et pourtant on l'a fait, et il a même été visionné par six ministres pour qu'il n'y ait pas le moindre doute — et pourtant le film reste bloqué pendant des mois sans que tu puisses le présenter à Cannes, Venise ou Berlin qui étaient particulièrement intéressés. Imagine aussi qu'un incident fortuit comme le fut la présentation par hasard du film au Festival de New York et l'appui enthousiaste de la critique américaine peuvent ouvrir les yeux du ministère et te faire avoir le visa malgré trois coupures ridicules. Ou imagine encore qu'un film comme *La Cousine Angélique* est interdit à Valence et Malaga, et autres grandes villes par décision personnelle des gouverneurs eux-mêmes. Ces faits sont la réalité la plus palpable de ces conditionnements économiques aux-quels je faisais allusion.





CARLOS SAURA

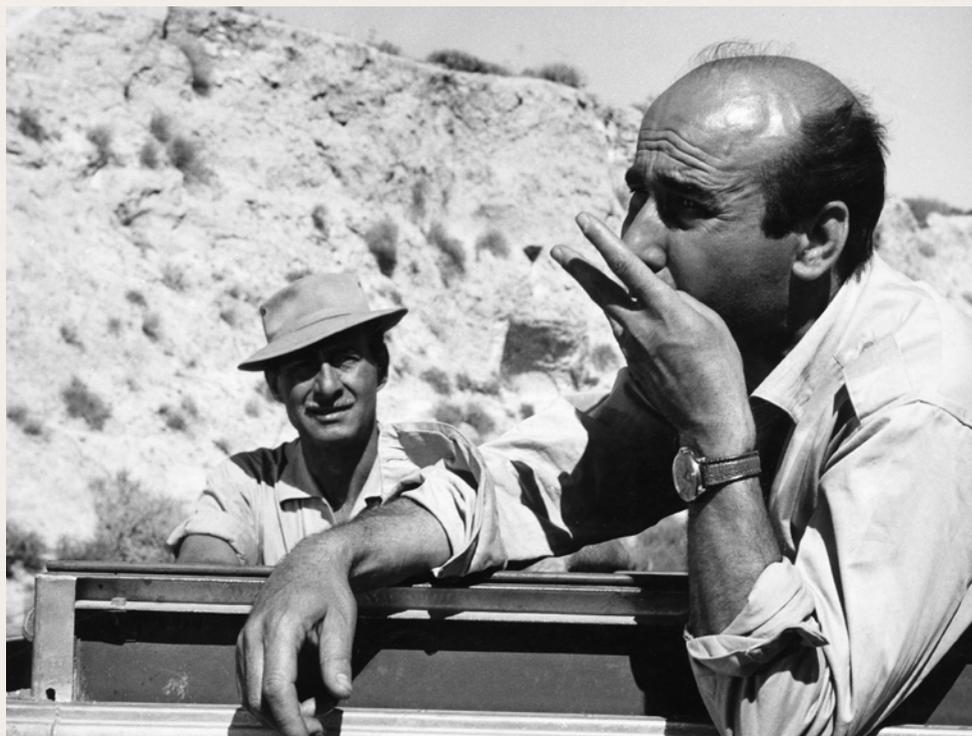
Né en 1932, Carlos Saura est issu d'une famille bourgeoise libérale. Il débute ses études dans l'ingénierie, mais sa passion pour la photographie est plus forte et c'est en 1952 qu'il intègre l'*Instituto de Investigaciones y Estudios Cinematográficos* de Madrid. Il y étudie la mise en scène, collabore 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 dans d'autres 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 en vers 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 par 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*, émettent de violentes réactions de la part du public espagnol.

Après la mort de Franco, le réalisateur s'axe vers un genre plus léger, qualifié par lui-même de « tragicomédie », dans *Maman a 100 ans*. En 1981 il renoue avec le film-enquête avec *Vivre vite*, un film où 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. Spécialiste de la danse dans son travail photographique, 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 días*, avec Antonio Banderas.

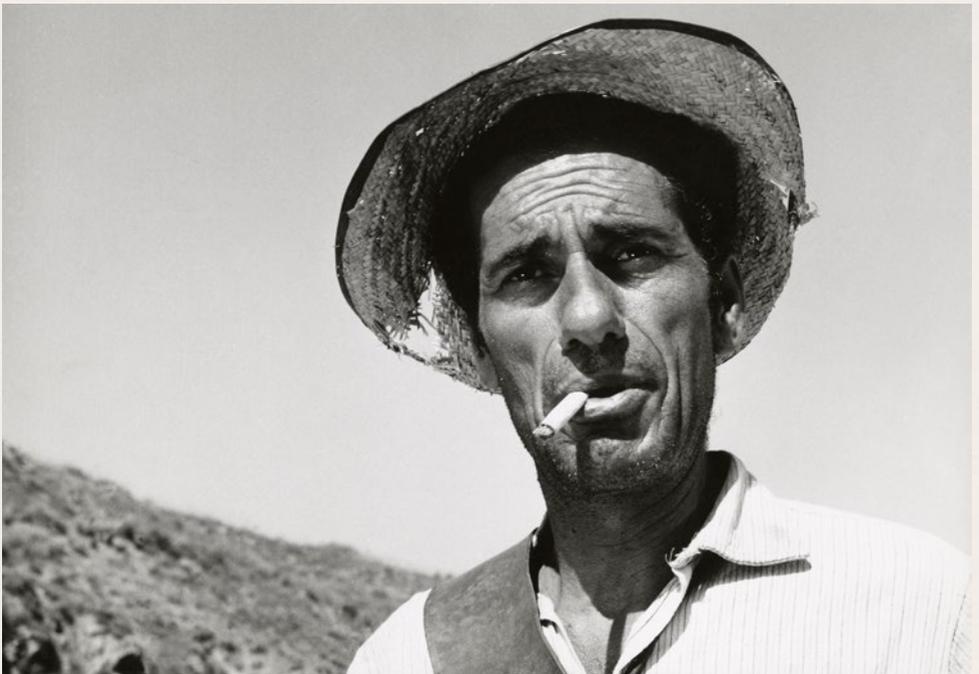
FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

1962 Los Golfos - **1966 La Caza** - 1967 Peppermint frappé - 1968 Stress es tres, tres
1969 La Madriguera - 1970 Le Jardin des délices - 1972 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! - 1992 El Sur
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 días



FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

1966 La Caza - 1967 Peppermint frappé - 1968 Stress es tres, tres
1969 La Madriguera - 1969 Los desafios - 1970 Le Jardin des délices
1972 Anna et les Loups - 1973 L'esprit de la ruche - 1974 La Cousine Angélique
1975 Cría cuervos - 1976 Pascual Duarte - 1977 Elisa, mon amour - 1978 Les Yeux bandés
1979 Maman a cent ans - 1980 Vivre vite ! - 1982 Doux moments du passé
1983 Le Sud - 1984 Feroz - 1984 Tasio - 1986 27 heures - 1990 Lettre d'Alou
1998 Barrio - 1999 Quand tu me reviendras - 2001 Assassinat en février
2002 Les lundis au soleil - 2005 Avant l'oubli - 2006 Goodbye, America





ELIAS QUEREJETA

Elias Querejeta est né à Hernani en 1934. Réalisateur, documentariste et scénariste, c'est avant tout pour son métier de producteur qu'il se fait connaître. En 1963, il emménage à Madrid où il monte sa société de production.

A travers le cinéma, il souhaite décrire la réalité sociale et politique de l'Espagne sous le régime franquiste, puis durant sa transition démocratique. Dès lors Elias Querejeta collabore avec de grands réalisateurs ayant ces mêmes objectifs : Carlos Saura, Rafael Azcona, Victor Erice, Montxo Armendáriz... Reconnaisant le talent de ce premier, il a laissé Carlos Saura maître absolu de ses créations. Avec lui, il produit une dizaine de films qui mettent à nu les blessures intérieures de l'Espagne, fruits d'une morale conservatrice et répressive. La première œuvre de cette longue collaboration sera *La Chasse* (1965) qui obtient le prix du meilleur réalisateur au Festival de Berlin. Parmi d'autres suivront *La cousine Angélique* (1973) et *Cría cuervos* (1975) qui remporteront tous deux le Prix du jury au festival de Cannes. En 1973 Elias Querejeta produit le film de Victor Erice, *L'esprit de la ruche*, œuvre forte et incontournable de nombreuses fois primée. Avec Montxo Armendáriz et son film *Tasio* (1984) qui décrit le quotidien d'un mineur, c'est l'Espagne rurale, pauvre et sans artifice qui est mise en avant. Les thèmes sociaux et politiques resteront prépondérants dans la quasi-totalité des films produits par Querejeta.

En 1998 il reçoit la médaille d'or de l'Académie des arts et des sciences cinématographiques espagnole. A partir de 2001, il s'intéresse avec succès au documentaire avec de vraies réussites telles que *Assassinat en février*, *Avant l'oubli*, ou *Goodbye America*.

Plus récemment, il a produit *Les lundis au soleil*, un film de Fernando León de Aranoa dans lequel on retrouve l'acteur Javier Bardem. Critique sociale de l'Espagne contemporaine, ce film est perçu comme un prolongement du travail de Querejeta entrepris dès les années 60.

L'annonce de sa mort, le 9 juin 2013, a suscité de nombreuses réactions dans le monde du cinéma, chez les artistes et les politiciens reconnaissants pour le rôle qu'il a tenu dans le renouvellement du cinéma espagnol durant et après le régime franquiste.

GÉNÉRIQUE

FICHE ARTISTIQUE

Ismael Merlo	José
Alfredo Mayo	Luis
Emilio Gutiérrez Caba	Enrique
Fernando Sánchez Polack	Juan
Violeta García	Carmen
María Sánchez Aroca	La mère de Juan



FICHE TECHNIQUE

réalisation	Carlos Saura
scénario	Angelino Fons - Carlos Saura
image	Luis Cuadrado
montage	Pablo G. del Amo
décors	Carlos Ochoa
costumes	Angelines Castro
musique	Luis de Pablo
produit par	Elías Querejeta
distribution	Tamasa avec le soutien du CNC



Distribution **TAMASA**

63 rue de Ponthieu, 75008 Paris - www.tamasadiffusion.com