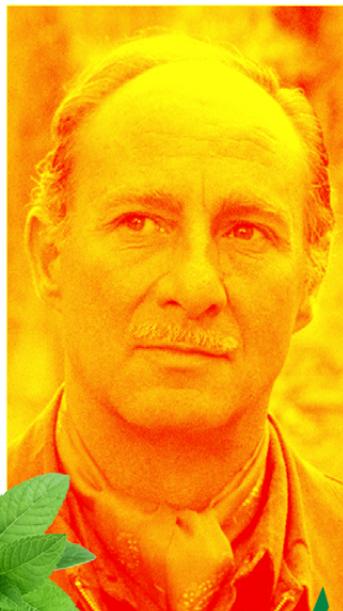
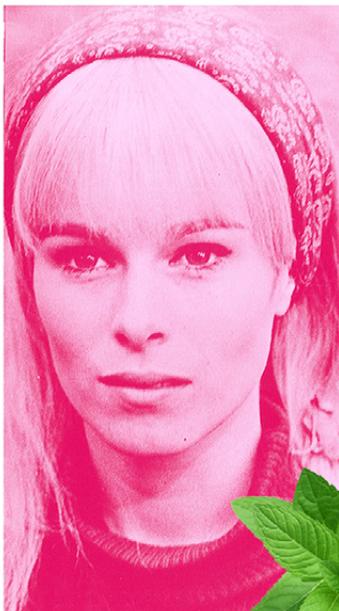


TAMASA PRÉSENTE



GERALDINE CHAPLIN



PEPPERMINT FRAPPÉ

UN FILM DE CARLOS SAURA

ELÍAS QUEREJETA PRÉSENTE PEPPERMINT FRAPPÉ SCÉNARIO RAFAEL AZCONA ANGELINO FONS CARLOS SAURA
DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE LUIS CUADRADO MUSIQUE LUIS DE PABLO DÉCORS WOLFGANG BURMANN
MONTAGE PABLO G. DEL AMO AVEC GERALDINE CHAPLIN - JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ - ALFREDO MAYO
RÉALISATION CARLOS SAURA PRODUCTION ELÍAS QUEREJETA DISTRIBUTION TAMASA AVEC LE SOUTIEN DU CNC

VIDEO MERCURY FILMS

Cinespaigne.com

Vocable

PERIODISTAS en español.com

culturadoc.com

adfp

CNC

TAMASA



TAMASA présente

PEPPERMINT FRAPPÉ

UN FILM DE
CARLOS SAURA

en version restaurée



SORTIE LE 18 FÉVRIER 2015



Distribution

TAMASA

5 rue de Charonne - 75011 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

Julián, radiologue, a installé son cabinet à domicile. Il travaille dans l'isolement, seulement assisté dans ses tâches par Ana, une infirmière taciturne et réservée. Un jour, Julián est invité chez son meilleur ami d'enfance, Pablo, un aventurier épicurien tout juste revenu d'Afrique. Ce dernier lui présente sa nouvelle épouse, Elena, une blonde radiologue et décomplexée. En la voyant, Julián est traversé par le souvenir fugace d'une jeune femme aperçue pendant son adolescence lors d'une cérémonie religieuse. Hanté par cette image idéale, il tombe amoureux d'Elena, laquelle se joue de ses déclarations passionnées. Dès lors, le radiologue, frustré, se tourne vers son assistante Ana et la fétichise en un objet de son désir...

PEPPERMINT FRAPPÉ

LE REGARD DE
MARCEL OMS

Après le succès et le retentissement international de *La Caza*, Carlos Saura apparaît comme le grand cinéaste politique de la nouvelle génération espagnole. Or il va déconcerter un grand nombre de ses admirateurs, supporters ou partisans en opérant brusquement une rupture assez inattendue pour certains. Sous son apparente conviction, Carlos est un personnage tourmenté, un être déchiré en proie à certains doutes existentiels. En 1966, lors d'une conversation à Perpignan, il m'avait, entre autres choses, raconté son prochain film qui allait être *Peppermint frappé*. Son projet m'avait troublé dans les circonstances où il me le présentait ; ses préoccupations d'alors, ses conflits et ses doutes personnels semblaient relever d'une mode intellectuelle favorisée par les succès d'Antonioni. Lequel, ne nous le cachons pas, était aussi en train de contaminer le jeune cinéma espagnol soucieux de se mettre à l'heure européenne. Pourtant, c'est finalement de tout autre chose qu'il sera question. En 1960 déjà, Carlos Saura souhaitait traiter les problèmes que doit affronter un homme espagnol qui va sur ses trente ans et de sa dernière possibilité de trouver un nouveau chemin pour sa vie. Le point de départ de ce projet était un conte de Jesus Fernandez Santos : *Este Verano* (Cet été). « C'est l'histoire d'une fin d'été sur une plage de la Méditerranée. Il ne reste plus là que quelques personnes qui s'ennuient. Et puis il y a une fille étrangère (allemande ou suédoise)... », à quoi s'ajoutait (s'accumulait ? ...) une intention toujours frustrée d'adapter le monde de Miguel de Unamuno à sa propre vision de l'Espagne contemporaine, à travers notamment deux œuvres qui l'obsèdent et dont la connaissance est fondamentale pour comprendre sa thématique : *Abel Sanchez* et *La Boda*. Il faudra un jour analyser l'importance de la philosophie de Unamuno dans cette génération de cinéastes espagnols des années 60 : Basilio Martin Patina l'utilise longuement dans *Caudillo* ; Miguel Picazo a adapté *La Tia Tula* et Saura précise : Unamuno est un homme formidable et contradictoire... il y a une phrase de lui qui dit : « Hais ton prochain comme toi-même » et une autre : « L'envie est née en Espagne. » Ce sont là des phrases ingénieuses mais qui possèdent un très grand fond de vérité. Le film devait s'appeler *Histoire d'une passion* : « L'histoire d'un être qui se torture et s'autodétruit, l'histoire passionnée, mais invisible aux autres, d'un personnage envieux... » Ce projet, au fil des mois, évolue et va devenir *La Boda* (La Noce) : J'ai dérivé lentement vers un thème plus actuel qui n'a plus rien d'Unamuno... Le thème me semblait sensationnel pour être tourné à Cuenca. C'est ce sujet, avec le

scénario complet, que la censure a interdit alors que j'avais déjà les capitaux, les acteurs, prêts pour le tournage... Il est facile de dire, a posteriori, dans cette longue genèse tout ce qui allait converger vers ce que nous appellerons, par simplification méthodologique, la trilogie du couple : *Peppermint frappé*, *Stress es tres tres*, et *La Madriguera*. Des personnages sociologiquement et moralement proches les uns des autres, des situations conflictuelles évoluant vers la mort, des transferts érotiques autodestructeurs et des investissements fantasmatiques forgés par de longs processus de frustration vont permettre à Carlos Saura de dresser un des inventaires les plus accablants de la bourgeoisie espagnole issue du franquisme à travers trois portraits d'hommes insatisfaits : un médecin radiologue (*Peppermint frappé*), un architecte (*Stress es tres, tres*) et un ingénieur (*La Madriguera*). La présence de la seule Geraldine Chaplin dans les trois films contribue à accentuer la fixation sur un même type féminin, qui est loin d'être pour autant monolithique. Par ces trois œuvres enfin, Carlos Saura va accéder au cœur même de sa propre obsession : élucider le processus de l'envie telle que Unamuno la donne pour spécifiquement espagnole. Impossible d'éviter ici un préambule philosophique pour distinguer la différence disons... théologique entre la jalousie et l'envie. Celle-ci seule étant condamnée comme péché capital. C'est que l'envie est un processus mental qui tend à faire



désirer être un autre (ou l'autre), donc à refuser sa propre personnalité comme source et objet d'insatisfaction. En analysant l'insatisfaction, on analyse nécessairement les mécanismes de frustration qui conditionnent les comportements d'individus donnés. Or, prenant ses personnages dans une classe déterminée, dans une période précise de miracle économique et en les confrontant aux survivants du passé, au décor ambivalent de l'Espagne des années soixante, Carlos Saura fait éclater de l'intérieur des êtres qui ne peuvent désormais plus se supporter. A tous les sens du mot. *Peppermint frappé* tire son titre d'une boisson « à la française » dont les vertus aphrodisiaques et stimulantes renvoient à toute une série de clichés sur l'imagination érotique. Rien d'étonnant à ce que le personnage principal du film nous soit présenté comme un vieux garçon, bien installé dans sa réussite sociale et refermé sur ses fantasmes, alimentés eux-mêmes par la soumission au conformisme moral. Le retour d'un ami, marié à une étrangère, va lui révéler la puissance de ses désirs refoulés. Le docteur Julian investit d'abord sa



collaboratrice (une infirmière dont le rôle est tenu par la même Geraldine Chaplin qui incarne Elena, l'épouse de l'ami) de toute une charge érotique élaborée à partir de l'attirail de sophistication standard inspiré par les magazines de luxe. Ici s'opère ce processus, venu partiellement de Unamuno, de la confusion des personnalités et du phénomène mental de substitution des apparences et du réel. En fait, c'est la seule vie intérieure du docteur qui élabore les images de la femme désirée, parce qu'elles lui sont imposées par l'idéologie répressive et frustrante de son propre univers moral. Amené à partager l'espace d'un week-end l'intimité du couple-ami, Julian, pour anéantir son tourment, finira par immoler l'objet de son impossible désir. Le final du film atteint une tension d'autant plus extraordinaire que nous y sommes amenés par surprise, à la faveur d'une soudaine rupture de ton imprévisible. Les séquences qui précèdent mêlent dans une ambiance d'automne mélancolique et douce, des scènes insolites, étranges, baroques parfois. C'est Elena dansant parmi les feuilles mortes, virevoltant dans le parc engourdi auprès des statues impassibles, au bord de la piscine vide, chevauchant un grand-bi en riant, insouciant. C'est Alfredo Mayo lisant presque par dérision un poème d'Antonio Machado, totalement en situation, tandis que la somnolence triste de la nature envahit la conscience du temps perdu. C'est enfin la sympathique complicité à trois, dans l'amitié chaleureuse qui redonne âme et vie à la maison froide et solitaire, symbole et vestige d'un passé qui peut renaître et témoigne d'une aisance ancienne. Ainsi préparée, la séquence ultime désoriente et foudroie ; le meurtre stupéfie, le crime déconcerte. Et le spectateur la reçoit avec la même surprise terrifiée que la victime sa mort... La dédicace finale, « A Luis Buñuel », l'utilisation délibérée du roulement des tambours de Calanda, la structure onirique du récit ont amené les critiques à gloser sur la filiation spirituelle de Saura par rapport au grand maître pour lequel il n'a jamais caché son admiration. C'est légitime, mais un peu court. La forte présence, dès les premières images, de la ville de Cuenca, avec ses maisons suspendues, son paysage « touristique », sa réalité humaine quotidienne perceptible dans la clientèle du docteur, connotent autobiographiquement *Peppermint frappé*, c'est à-dire précisent le sens de la démarche de Saura : explorer son propre univers mental à travers le « réalisme onirique » de Luis Buñuel. Si nous sommes ici dans un univers clos, c'est d'abord parce que tout ce qui est extérieur referme les êtres en eux-mêmes. D'où l'importance des scènes d'extérieur comme

punctuation et pour établir un rapport dialectique entre les personnages et le cadre de leur existence. D'où l'importance, aussi, de l'opposition entre le cabinet de consultation du docteur, triste et déprimant et son appartement luxueux et sophistiqué, parsemé d'indices fétichistes révélateurs : la personnalité schizoïde est immédiatement donnée, même si nous ne devons avoir qu'au tout dernier moment la révélation tragique des ravages de la frustration. Enfin le choix des acteurs est particulièrement révélateur : Alfredo Mayo, dont nous avons déjà dit la mythologie qu'il véhicule, est l'ami encore vert et triomphant, un symbole des dernières forces du franquisme, tandis que José Luis Lopez Vazquez est chargé d'un tel passé comique qu'il a d'abord pour première fonction d'aiguiller le spectateur sur une fausse voie, dont il n'aura la clé que trop tard.

C'est tout naturellement, à partir d'une sensibilité féminine, d'une autre perception du monde que se clôt cette trilogie du couple, qui a fait évoluer l'art de Saura vers une vision de plus en plus onirique de la réalité par les voies d'une angoisse qui débouche sur le fantastique. Processus inverse de ce qui se produit en général et qui confirme définitivement la maîtrise d'une thématique personnelle. On pourrait, en effet, recenser, au-delà des points communs, les constantes cinématographiques des trois œuvres. Ainsi du passage imprévisible du jeu à l'acte, de la fiction au réel, de l'imaginaire au vécu, exprimé sans transition visuelle et acquérant ainsi une plus terrible violence par effet de surprise. Nous ne sommes plus dans un jeu de parallélisme, d'équivalences ou de paraboles comme dans *Los Golfos* ou la taumachie était miroir de la société, ou comme dans *La Caza*, où il fallait élucider préalablement la métaphore : nous sommes ici dans l'univers des vases communicants, dans l'espace intérieur du désir et de la frustration, dont le cinéma est la forme d'expression privilégiée. Dans chacun de ces films, à un moment donné, une danse anime le corps féminin, meut l'objet du désir et cristallise l'instant où tout va basculer, glisser insensiblement vers la perte ou le naufrage. Cette scène, par ailleurs, se situe toujours dans la demeure qui va servir de révélateur, comme si la danse représentait le détonateur qui va provoquer l'effondrement des structures en valorisant la mobilité et la sensualité du corps. N'y a-t-il pas là une réplique aux campagnes de l'église d'Espagne qui, pendant les années cinquante, condamnaient « les danses modernes comme

inspirées par le démon » ? En ce sens, plus que dans la forme, l'œuvre de Saura se rattache à l'éthique de Buñuel et aux révoltes surréalistes : ce qui est donné comme étant le mal provoque l'écroulement de ce qui se définit comme le bien. L'intrusion d'un corps étranger déclenche une série de phénomène d'adaptation, de possession, puis de rejet mortel. La bourgeoisie espagnole, qui est ici l'objectif à abattre, est, par ailleurs, parfaitement datée et esthétiquement exprimée par le monde qu'elle a créé, notamment par les édifices qu'elle a bâtis au long de son Histoire. On peut alors se demander si les images insolites qu'élabore Saura ne sont pas, en partie du moins, la conséquence plastique d'une dissociation de la perception du monde, entre ses apparences et sa vérité. Qu'il s'agisse, dans *Peppermint frappé*, de la transfiguration progressive de l'assistante du docteur, que l'obsession de l'homme transforme en femme-objet conforme à un stéréotype, qu'il s'agisse, dans *La Madriguera*, de ces compositions étranges de Geraldine avec dans les cheveux des plumes retombées de l'oreiller de l'Age d'or, ou recouverte d'écrevisses, ou qu'il s'agisse, dans *Stress es tres, tres*, de ces jeux grotesques sur la plage faisant courir les hommes à quatre pattes. On assiste par la représentation du bizarre à un phénomène de régression œdipien, de repliement fœtal qui aboutira aux sommets de *La Cousine Angélique*. Ce qui s'est mis en place ici, c'est la conscience impitoyable d'un monde infantilisé par la soumission. Si Carlos Saura a utilisé la cellule du couple comme révélateur, c'est que, dans la morale catholique, il est le cadre de l'enfermement et de la domestication du désir, le lieu sacré d'une unité créée par la reproduction à l'infini du schéma d'aliénation sociale, et dont la remise en cause ébranle tout l'édifice. A la libération par l'amour, le couple oppose le triomphe des bonnes mœurs et la contrainte en vase clos. La vision romantique du tête-à-tête solitaire ne résiste pas à la réalité de l'enfer quotidien du face à face dans un monde où le dehors est tout aussi aliéné que le dedans. C'est cette cellule, au double sens du mot, que Saura éprouvait le besoin de dynamiter victorieusement, avant de s'occuper de ce dehors qui l'entoure !





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 auxquels je faisais allusion.





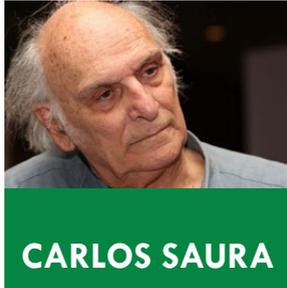
GERALDINE CHAPLIN

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
1972 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





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 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! - 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 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, Víctor 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

Geraldine Chaplin	Ana / Elena
Alfredo Mayo	Pablo
José Luis López Vázquez	Julián
Emiliano Redondo	Arturo
Ana María Custodio	La mère de Julián
María José Charfole	Une enfant



FICHE TECHNIQUE

réalisation	Carlos Saura
scénario	Rafael Azcona - Carlos Saura
image	Luis Cuadrado
montage	Pablo G. del Amo
décors	Wolfgang Burmann
costumes	Angelines Castro
musique	Luis de Pablo - Los Canarios
produit par	Elías Querejeta
distribution	Tamasa avec le soutien du CNC



Distribution **TAMASA**

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