

El Deseo présente

julietta

un film de Almodóvar

El Deseo présente

julieta

un film de Almodóvar

Emma Suárez Adriana Ugarte

Daniel Grao Inma Cuesta Darío Grandinetti Michelle Jenner et Rossy de Palma

sortie le 18 mai

Distribution

PATHÉ FILMS SA
Neugasse 6
8031 Zürich 5
044 277 70 83
jessica.oreiro@pathefilms.ch
Matériel téléchargeable sur pathefilms.ch



Presse

Jean-Yves Gloor
Route de Chailly 205
1814 La Tour-de-Peilz
021 923 60 00
jyg@terrasse.ch



1. Synopsis

Julieta s'apprête à quitter Madrid définitivement lorsqu'une rencontre fortuite avec Bea, l'amie d'enfance de sa fille Antía la pousse à changer ses projets. Bea lui apprend qu'elle a croisé Antía une semaine plus tôt. Julieta se met alors à nourrir l'espoir de retrouvailles avec sa fille qu'elle n'a pas vu depuis des années. Elle décide de lui écrire tout ce qu'elle a gardé secret depuis toujours. *Julieta* parle du destin, de la culpabilité, de la lutte d'une mère pour survivre à l'incertitude, et de ce mystère insondable qui nous pousse à abandonner les êtres que nous aimons en les effaçant de notre vie comme s'ils n'avaient jamais existé.

2. Matriarcat

Le film commence par un gros plan d'un morceau de tissu rouge. Très vite, on découvre que, dessous, un cœur palpite, le cœur de Julieta. La deuxième image correspond à une sculpture de texture et de couleur de terre cuite représentant un homme nu assis (jambes et torse robustes et compacts). Julieta pose la statuette sur un carton et l'emballe soigneusement dans du papier bulles. La statuette ressemble à un bébé que sa mère est en train d'habiller. Nous sommes en 2016.

On reverra la sculpture plus tard, c'est-à-dire avant, en 1985, dans l'atelier de la sculptrice qui l'a créée. La sculptrice s'appelle Ava, probablement en hommage à Ava Gardner. Ava est très belle et aussi libre que l'actrice qui interpréta Vénus dans *Un caprice de Vénus* (*One Touch of Venus*). Vénus est la déesse de l'amour, de la beauté et de la fertilité. Les trois qualités sont présentes dans l'atelier d'Ava.

La jeune Julieta de 1985 prend dans ses mains la sculpture de l'homme assis. De nouveau, la statuette ressemble à un bébé entre les mains des deux femmes qui parlent de son poids et de la texture de sa peau.

Dans la séquence suivante, Ava modèle une nouvelle statuette à l'aide d'argile sous le regard de Julieta. La terre prend la forme de fesses et de jambes masculines. « Les dieux ont créé l'homme et d'autres êtres avec de l'argile et du feu », lui dit Julieta, Ava l'écoute attentivement sans cesser de modeler. Julieta est prof de lettres classiques, elle continue à lui parler de la Création comme si c'était un conte et finit par lui avouer qu'elle est enceinte...

Les trois séquences montrent le pouvoir des femmes : la femme en tant que créatrice de l'homme. L'homme représenté par la sculpture est minuscule comparé aux mains des deux femmes (la même proportion que la blonde prisonnière dans les mains de King Kong). Elles se le passent (dans le cas d'Ava et de Julieta, le va-et-vient est littéral). Non seulement la femme donne la vie, mais elle est aussi plus forte pour affronter, gérer, subir et apprécier tout ce que la vie apporte. Seul le hasard est plus fort qu'elle.

3. L'inconnu du Nord-Express Désirs humains

Les trains me fascinent, qu'il s'agisse des jouets ou de ceux que l'on voit dans les films. J'avais toujours rêvé de tourner dans un vrai train. De tous les moyens de transport formant l'iconographie cinématographique (en plus des diligences et des chevaux, qui ont leur propre genre, le western), le train est mon préféré. Le train traverse tous les genres, mais les scènes de train dont je me souviens le mieux appartiennent à Hitchcock (*Une femme disparaît*, *L'Inconnu du Nord-Express*, *La Mort aux trousses*) et à Fritz Lang (*Désirs humains*).

Quand je suis entré dans un des compartiments d'un vieux train des années 80 pour répéter avec les acteurs, j'ai pris conscience de la difficulté que représenterait le fait de travailler dans un espace où la caméra et le chef-op tiendraient à peine. Tout naïf que j'étais, je n'imaginais pas que l'espace réel de ces trains de 1985 était si exigu. Un enfer plein d'acariens. Mais on savait tous que ces séquences étaient cruciales pour la narration car le destin de Julieta se trouve à bord du train.

J'ai construit le scénario de *Julieta* autour des séquences du train de nuit. C'est dans ce lieu si métaphorique et significatif que Julieta entre en contact avec les deux pôles de l'existence humaine : la mort et la vie. Et l'amour physique comme réponse à la mort. Les deux fois où l'on voit Julieta faire l'amour de façon torride avec Xoan, quelqu'un vient de mourir. C'est leur réponse à eux deux à l'idée de la mort.

4. Le regard de l'adieu

En 2003, Antía, la fille de Julieta et Xoan, a 18 ans. Elle est majeure et part faire une retraite spirituelle de trois mois dans les Pyrénées aragonaises. Julieta est affligée à l'idée de se séparer de sa fille. Jusque-là, elles ne s'étaient jamais quittées.

Julieta voit sa fille passer le seuil de la porte et disparaître dans l'escalier. Elle cache son désarroi du mieux possible. La scène lui fait revivre deux autres adieux dont elle ne s'est jamais remise et dont elle n'a jamais parlé à Antía.

L'un de ces adieux est arrivé dans le train. Dans le voyage de nuit de 1985, la nuit même où Julieta a conçu Antía. Un homme au regard humide s'est assis en face de Julieta et a essayé d'engager la conversation. L'homme était laid et d'une amabilité mielleuse à laquelle Julieta a réagi avec froideur. Julieta était mal à l'aise et n'avait aucune envie de parler. Elle s'est levée et l'a laissé seul dans le compartiment.

Profitant d'un arrêt en gare, l'homme a fini par se jeter sous les roues du train, il avait certainement prévu de se suicider avant de monter, mais Julieta regrette d'avoir été froide avec lui et ne peut oublier le regard de l'homme au moment où elle est sortie du compartiment.

Le second regard qui la torture est celui de Xoan, le pêcheur qu'elle a connu dans ce même train, cette nuit-là. Julieta et Xoan ont fondé une famille et vivent à Redes, un village de bord de mer galicien. Alors que treize années se sont écoulées depuis qu'ils se sont connus, Julieta et Xoan se disputent au sujet du passé de Xoan ; Julieta a découvert quelque chose qui la déçoit beaucoup. Elle décide de sortir faire un tour, Xoan la prie de rester pour parler, mais elle se réfugie dans le silence et sort de la maison.

Xoan la regarde passer la porte, déconcerté et quelque peu suppliant. Julieta revient chez elle le soir avec l'envie de reprendre la conversation interrompue, mais Xoan n'est pas là et elle n'aura plus jamais la possibilité de terminer cette conversation. Peu après qu'elle fut sortie, Xoan est parti pêcher et, l'après-midi, une tempête soudaine et très violente a mis fin à la vie du pêcheur.

Plantée face à la porte de son appartement et regardant Antía disparaître dans l'escalier, Julieta se souvient du regard des deux hommes qui ont trouvé la mort peu après qu'elle les eut laissés seuls.

5. Fatalité / Hasard

Les deux adieux tragiques, purs produits du hasard et de la malchance, marquent la conscience de Julieta. Le sentiment de culpabilité, qu'elle transmet aussi à sa fille, s'est glissé dans le scénario sans que je m'en aperçoive. Il est apparu quand j'ai estimé que le scénario était terminé, au moment où les éléments se mettent en place et s'enrichissent de manière autonome, presque sans l'intervention de l'auteur (le sentiment de culpabilité émane de l'histoire même).

La culpabilité voyage dans le train où se trouve Julieta, tel un destin tragique. Cet élément assombrit le drame et lui donne une apparence de film noir, quelque chose qu'Alberto Iglesias a renforcé grâce à la musique originale du film.

Julieta trouve son origine littéraire dans Alice Munro. Dès que j'ai lu *Fugitives*, j'ai eu envie d'adapter pour le cinéma trois des nouvelles du recueil (*Hasard*, *Bientôt* et *Silence*). Les trois ont Juliette pour héroïne, mais ne se suivent pas. Ce sont trois histoires distinctes et j'ai inventé ce qui manquait pour qu'elles n'en fassent qu'une.

6. Scénario

Le recueil de nouvelles *Fugitives* figurait déjà parmi les accessoires de *La piel que habito*. Sur le plateau, que la géôlière Marisa Paredes (Marilia) apportait à la captive Elena Anaya (Vicente/Vera), était posé, en plus du petit-déjeuner, un exemplaire du livre d'Alice Munro.

J'en avais déjà commencé l'adaptation. J'avais remplacé Vancouver par New York parce que je me sens plus proche des États-Unis que du Canada. Dans les deux pays, les rapports familiaux sont vécus de façon similaire. Les jeunes quittent très tôt le foyer parental, quand ils entrent à l'université, et beaucoup d'entre eux s'éloignent de leurs familles ; l'indépendance est à la fois émotionnelle et géographique. En Espagne, les relations familiales ne se brisent jamais, le cordon ombilical qui nous unit à nos parents et nos grands-parents résiste au passage du temps ; avec des exceptions, bien sûr, car ici aussi il y a des enfants qui partent de chez eux, et même des pères ou des mères qui abandonnent leurs familles et ne reviennent jamais.

J'ai travaillé à un premier jet en espagnol en essayant de m'approprier les trois nouvelles et en cheminant avec toute la liberté qu'implique l'écriture d'un scénario, bien que ce soit une adaptation. Finalement, l'incertitude m'a envahi, je n'étais plus très sûr du scénario ni de ma capacité à diriger en anglais. J'ai eu peur de changer de langue, de culture et de géographie. J'ai donc mis de côté ce brouillon, sans savoir ce que j'allais en faire, alors que j'avais déjà acquis les droits des nouvelles de Munro.

J'ai remis le nez dans mon brouillon il y a deux ans. Je ne m'attendais pas à ce qu'il me plaise autant et j'ai essayé de transposer l'histoire en Espagne. Au fur et à mesure que la version espagnole avançait, je m'éloignais d'Alice Munro, je devais voler de mes propres ailes. Ses nouvelles restent à l'origine de *Julieta*, mais si déjà il est difficile de transposer le style de l'écrivaine canadienne dans cette discipline quasiment opposée à la littérature qu'est le cinéma, faire passer cette histoire pour une histoire espagnole relève de l'impossible. Les admirateurs d'Alice Munro verront dans ma *Julieta* un hommage à la nouvelliste canadienne.

7. La couleur blanche / La retenue

N'ayant plus de nouvelles de sa fille depuis des années, Julieta entreprend de détruire tous les souvenirs matériels ayant un rapport avec elle et change de domicile. Elle décide d'enterrer sa mémoire, qu'aucun objet ni aucun lieu ne lui rappellent Antía. Comme toute grande ville, Madrid est composée de plusieurs villes distinctes. Julieta cherche un quartier où sa fille n'a jamais mis les pieds, un quartier laid et sans intérêt, loin du centre où elle a habité avec elle. Elle loue un appartement impersonnel aux murs peints en blanc, sans objets ni tableaux le décorant. Le blanc silencieux et austère reflète le vide.

Cet intérieur blanc révèle aussi mon désir de retenue. Je me suis beaucoup retenu dans la mise en scène et à travers l'austérité des personnages secondaires. Personne ne chante de chansons. Je n'introduis pas non plus de séquences provenant d'autres films pour expliquer les personnages. Il n'y a pas un brin d'humour, pas de mélange de genres, du moins je crois. Depuis le début, j'avais à l'esprit que *Julieta* était un drame, pas un mélodrame, genre pour lequel je montre de l'inclination. Un drame dur avec un parfum de mystère : quelqu'un cherche quelqu'un qui est parti sans donner d'explications, quelqu'un avec qui on a vécu toute sa vie disparaît sans dire un seul mot. C'est impossible à comprendre. Ça arrive, c'est dans notre nature, mais c'est incompréhensible et inacceptable. Sans parler de la douleur que cela provoque.

8. Les lieux d'habitation / La décoration

Quand Julieta prend une décision draconienne, elle déménage. À travers les meubles et les murs, on comprend à chaque fois son état d'esprit.

Le premier appartement qu'elle loue à Madrid se trouve dans un quartier central et très vivant. Les murs sont couverts de papier peint aux motifs très voyants, presque criards. « Il est un peu oppressant », dit Julieta d'une voix faible, accompagnée d'Antía enfant et de son amie Bea, dont elle ne se sépare pas. Bea répond : « Non, le papier peint est super. » Antía est toujours d'accord avec Bea. Les deux filles ont hâte de louer l'appartement parce que Bea vit dans le même quartier. Julieta n'a pas le courage de contredire les filles, elle se sent trop fragile pour se battre au sujet d'un papier peint, elle est très faible physiquement et mentalement.

Le deuxième appartement, comme je l'ai dit, est très éloigné du premier et en est même l'opposé. Murs blancs, sans objets le décorant, meubles aux formes sobres et neutres. Tout respire l'impersonnalité. Cet appartement est la négation de l'appartement dans lequel mère et fille ont vécu.

Des années plus tard, Julieta décide de quitter Madrid avec Lorenzo et de ne plus jamais y revenir. Mais une rencontre fortuite dans la rue avec Bea, qu'elle n'avait pas vue depuis des années, la pousse à changer ses projets. Bea lui apprend qu'elle a croisé Antía par hasard au lac de Côme et que cette dernière lui a dit que Julieta vivait toujours à Madrid. « Et voici qu'une semaine après, je tombe sur toi ! » Bea ne lui dit pas grand-chose de plus, mais cela suffit pour que Julieta bouleverse ses projets. Elle rompt avec Lorenzo sans lui donner d'explications (un des nombreux silences dans un récit qui en est truffé), elle retourne vivre dans l'immeuble où se trouve l'appartement aux murs voyants qu'elle avait loué avec Antía et Bea et souhaite la bienvenue au fantôme de sa fille.

9. Répétition

Le concierge qui lui avait fait visiter cet appartement à l'époque est étonné de la revoir douze ans après. Julieta voudrait louer son ancien appartement, mais il a été vendu, il y a cependant un appartement libre à un étage supérieur. L'appartement n'est pas en état pour s'y installer; les murs, peints dans un vert sale, conservent les marques des tableaux et des meubles du locataire précédent, il n'y a ni rideaux ni meubles.

Le même concierge qui lui a montré l'appartement avec Antía et Bea lui montre à présent celui-ci dans une scène identique, sous la même arche du couloir. À l'exception de la couleur des murs et de la saleté, l'appartement a la même architecture intérieure que le précédent, la même lumière entrant par les fenêtres, etc. Au grand étonnement du concierge, Julieta le loue, elle a décidé de venir attendre sa fille au même endroit où elles ont vécu ensemble (« pour qu'en revenant tu ne trouves rien d'étrange et que tout soit comme hier, et qu'on ne se quitte plus jamais... », dit la chanson mexicaine). Elle a décidé de l'attendre et de la chercher à nouveau.

En 2016, Julieta se promène dans les mêmes endroits où elle se promenait avec sa fille Antía en 1998 alors qu'elles venaient d'arriver à Madrid. Elle erre à travers les ruelles du même quartier, retourne au terrain de basket où elle accompagnait les filles et y reste des heures. Face à l'invisibilité d'Antía, Julieta se fait visible dans les rues et les lieux que sa fille a traversés avant de disparaître. Je suis réalisateur et je crois à la répétition dans tous les sens du terme. L'être humain se retrouve involontairement dans des situations qu'il a vécues précédemment, comme si la vie nous accordait la possibilité de « répéter » les moments les plus difficiles avant qu'ils n'arrivent vraiment.

Cette idée est présente dans *Tout sur ma mère*. L'infirmière Manuela travaille pour l'Organisation nationale des greffes espagnole (ONT), aidant les médecins dans la difficile tâche d'annoncer la mort des victimes à leurs proches pour ensuite leur demander le don d'un de leurs organes. Une nuit funeste, Manuela doit à son tour se soumettre au même protocole, en tant que mère de la victime. Elle connaît la scène, l'a vécue pendant des années, mais du côté des médecins. Julieta s'installe dans l'appartement aux murs verdâtres. Le temps passe et l'appartement demeure toujours aussi vide que lorsqu'elle l'a vu pour la première fois. Le seul meuble est une table sur laquelle elle écrit à Antía tout ce qu'elle ne lui a pas raconté quand elles vivaient ensemble. Posé sur le rebord de la cheminée, l'homme assis sculpté par Ava est sa seule compagnie.

10. Objets, tableaux...

Le sculpteur Miquel Navarro est l'auteur de *L'Homme assis* et de toutes les pièces que l'on aperçoit dans l'atelier d'Ava. Je vis avec *L'Homme assis* depuis vingt ans et, dès le départ, j'ai voulu qu'il soit dans un de mes films. Il y a des paysages, des chansons et des objets au sujet desquels, dès que je les découvre (ou redécouvre, ou dès que je les achète, dans le cas d'objets), j'ai l'intuition que tôt ou tard ils figureront dans un de mes films. Je les garde et attends patiemment pendant des années que le film approprié arrive.

C'était le cas avec le paysage de la plage noire de Lanzarote dans *Étreintes brisées*, avec l'homme-grenouille d'*Attache-moi !* et même avec la serviette marron dont Antía et Bea se servent pour essuyer une Julieta déprimée. L'affiche de l'exposition de Lucian Freud n'a attendu que quatre ans avant de trouver sa place sur le mur de l'appartement de la nouvelle Julieta, qui vit une période de sérénité aux côtés de Lorenzo Gentile. Je suis très satisfait de la façon dont interagit le regard de Freud avec Julieta quand elle cherche dans la corbeille l'enveloppe bleue jetée précédemment (la corbeille est ma corbeille et je savais que, tôt ou tard, elle figurerait aussi dans un film).

Les marines sont l'œuvre du peintre galicien Seoane. En ce qui concerne la maison en Galice, je voulais qu'il y ait des œuvres d'artistes et d'artisans de la région. J'ai eu la chance de découvrir Seoane. Les magnifiques céramiques de Sargadelos sont aussi très présentes. Le cœur du tatouage est signé par Dis Berlin, ainsi qu'une des marines qu'Antía récupère pour sa chambre quand elles arrivent à Madrid.

11. Musique et chanson

La première réaction d'Alberto Iglesias, mon compositeur depuis vingt ans, quand il a vu le film monté, a été de dire qu'il n'avait pas besoin de musique. Il lui plaisait nu, tel qu'il était né dans la salle de montage.

(Je dois saluer, une fois de plus, la « délicatesse » avec laquelle Pepe Salcedo, mon monteur de toujours, s'est glissé dans ce casse-tête de film et a respiré avec les personnages sans que les coupes se voient. Le flot narratif coule comme dans une narration linéaire, ce qui est loin d'être le cas. Le film commence avec la respiration de Julieta sous une robe rouge et « respiration » a été le mot clé pour le montage et l'écriture de la musique.)

Pour en revenir à Alberto Iglesias, je lui ai répondu que si, bien sûr, il fallait une musique au film. Même si, en cette période de retenue que je traversais, il était tentant de dénuer *Julieta* de tout accompagnement musical. Pour moi, la musique a toujours été un outil essentiel qui permet de façonner le récit ; la musique et le scénario structurent la narration, en sont le squelette.

J'ai suggéré à Alberto de composer de petites transitions pour accentuer les changements d'époque ou les répétitions du personnage. Quelque chose de délicat et de léger comme les compositions de Clint Eastwood dans certains de ses meilleurs films (*Million Dollar Baby* ou *Lettres d'Iwo Jima*). Alberto s'y est attelé, mais le résultat ne nous a pas convaincus, ni lui ni moi. Il a abordé la tâche sous différents angles et on a découvert quelque chose que je soupçonnais déjà : la structure narrative du film était hermétique à tout autre son que le son direct. En apparence, *Julieta* est un film transparent et fluide, mais chaque fois qu'Alberto essayait d'introduire dans ce mécanisme un peu de musique, le film, tel un être vivant, la rejetait. C'était très frustrant.

J'ai écouté un tas de bandes-sons et, de manière capricieuse, comme je le fais souvent, j'ai choisi le travail de Toru Takemitsu pour *Woman of the Dunes* (*La Femme des dunes* de Hiroshi Teshigahara). Nous l'avons essayé, le tempo n'était pas celui de *Julieta*, mais je trouvais qu'il y avait quelque chose qui lui convenait. Alberto était d'accord avec moi. Takemitsu l'a mené à Mahler et à Alban Berg. Cela nous a ouvert la voie, a été l'étincelle. À partir de là, tout est venu naturellement.

Je crois qu'Alberto Iglesias a écrit l'une de ses meilleures musiques originales. Je voulais fuir la musique qui colle aux changements de plans, Alberto l'a adaptée aux voix et aux regards des personnages. Même dans un plan général et choral, on a l'impression parfois que la musique sort des yeux du personnage de Julieta. C'est une musique qui s'étire sur de longues séquences, qui respire comme quelque chose de vivant et se fond avec les dialogues de façon organique. C'est le contraire d'une musique qui souligne. Parfois, j'ai la sensation qu'Alberto a composé un opéra dont les arias sont les multiples voix off d'Emma Suárez et dont l'action se passe dans les yeux des acteurs. Il est très difficile d'écrire une musique pour des scènes comportant autant de dialogues, normalement il y a conflit entre la musique et les mots. Alberto Iglesias a résolu ce problème de façon magistrale.

Il n'y a qu'une chanson, sur le générique de fin. Là encore, j'ai hésité à cause de la retenue, mais les paroles que chante Chavela Vargas dans *Si no te vas* sont la suite des derniers mots de Julieta : « Si tu t'en vas, mon monde s'effondrera, ce monde où toi seule existes. Ne t'en va pas, je ne veux pas que tu t'en ailles car si tu t'en vas, au même instant, je mourrai. »

12. Actrices

Julieta marque mon retour à l'univers féminin. La plupart des actrices de la longue distribution du film sont nouvelles pour moi. Je n'avais travaillé précédemment qu'avec Rossy de Palma et Susi Sánchez. L'un des défis auxquels j'ai été confronté depuis le début a été d'utiliser deux actrices différentes pour le rôle de Julieta. Adriana Ugarte de 25 à 40 ans et Emma Suárez à partir de 40. Je suis contre le fait qu'une même actrice accapare tous les âges d'un même personnage, je n'ai pas confiance dans les effets du maquillage pour faire vieillir, et il est quasiment impossible qu'une jeune de 25 ans porte les marques d'une femme de 50 ans. Il ne s'agit pas des rides, mais de quelque chose de beaucoup plus profond, le passage du temps, à l'extérieur comme à l'intérieur. J'accepte la convention au théâtre, mais je la rejette au cinéma. Cependant, il est risqué d'utiliser deux actrices différentes, surtout dans un film où l'un des personnages, celui d'Ava, ne se dédouble pas et est interprété par la même actrice, Inma Cuesta.

Je suis très content d'avoir pris cette décision. Et il me semble qu'Adriana Ugarte et Emma Suárez font déjà partie de mon Olympe particulier où elles côtoient Penélope Cruz, Carmen Maura, Victoria Abril, Marisa Paredes et Cecilia Roth, mes muses.

13. Quoi d'autre ?

Presque tous mes films gagnent à être vus une deuxième fois. Bien sûr, on appréciera *Julieta* davantage une fois qu'on l'aura vu et qu'on connaîtra l'histoire du personnage. J'aimerais convaincre mon frère pour que l'on offre un billet aux spectateurs qui auront déjà vu le film une première fois. On ne connaît pas les gens et on ne profite pas assez de leur compagnie la première fois qu'on les voit. Pour *Julieta*, c'est pareil.



**Emma
Suárez**

**Adriana
Ugarte**

ju- eta

un film de Almodóvar

Daniel Grao Inma Cuesta Darío Grandinetti Michelle Jenner et Rossy de Palma

PRODUCTEUR AGUSTÍN ALMODÓVAR PRODUCTRICE ESTHER GARCÍA MUSIQUE ORIGINALE ALBERTO IGLESIAS

MONTAGE JOSÉ SALCEDO DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE JEAN CLAUDE LARRIEU (A.F.C.)

ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR PEDRO ALMODÓVAR D'APRÈS DES RÉCITS D'ALICE MUNRO

