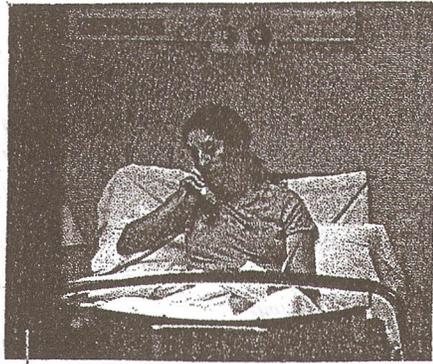


Soledad signifie « solitude ». Pourtant, les personnages ne sont pas solitaires au sens habituel. C'est de la Solitude majuscule qu'il s'agit plutôt, celle que chantait Léo Ferré, quelque chose comme un horizon noir auquel les êtres humains n'échapperaient pas, et que d'autres ont appelé la Mélancolie. C'est un gouffre à la fois très réel et invisible, celui qui sépare chacun de chacun, ou au moins qui le menace.

Les Cahiers du Cinéma, extrait.
juin 2008. J.-M. Frodon



Adela (Sonia Almarcha).



Antonia (Petra Martinez).

La Soledad de Jaime Rosales

Premier plan : une vue de la campagne. Dernier plan : une vue de la ville. Entre-temps, les destins croisés d'un certain nombre de personnages confrontés à la solitude. Pas seulement la solitude sociale, la solitude conjugale, la solitude familiale. Une solitude existentielle, implacable, qui s'impose à tout le monde, en particulier quand on quitte le lieu prétendu des isolements (le pré des vaches) pour rejoindre le repaire convenu des rapprochements (la jungle urbaine).

Le film s'attache à deux femmes. D'un côté, Adela : une jeune mère qui quitte son compagnon et va s'installer à Madrid avec son bébé. De l'autre, Antonia : une sexagénaire qui gère un petit supermarché et mène une vie apparemment tranquille. L'une voit sa vie fracassée par la mort de son fils dans un attentat terroriste. L'autre voit son quotidien paisible miné par la maladie de l'une de ses filles et la jalousie qui oppose les deux autres.

Pourquoi est-on hypnotisé d'emblée par l'histoire ingrate de ces deux individus ordinaires, évoquée sans joliesse ni musique, en une série de plans fixes apparemment voués à enregistrer du train-

train et des temps morts ? Grâce au talent de Jaime Rosales, jeune cinéaste espagnol adepte d'un réalisme ontologique et soucieux de recherche formelle. Il y a dans sa démarche quelque chose qui rappelle le credo d'André Bazin (mettre le spectateur « en présence de la personne humaine »), quelque chose qui le relie à Rossellini et à Ozu (l'art de faire surgir une vérité des êtres).

Jaime Rosales pratique l'art de l'omission. Sa pudeur lui interdit d'insister sur la dimension politique de *La Soledad* (qui fait allusion aux attentats de mars 2004), sur sa dimension socio-économique (l'obsession de l'argent chez certains personnages parle d'elle-même), sur les événements dramatiques (la mort de l'enfant ne donne lieu à aucune scène spectaculaire, un silence absolu sur l'événement figurant la douleur qu'elle provoque).

Mais Rosales ne joue pas uniquement sur les ellipses. En osmose avec une mise en scène qui ne cesse de chercher la place des personnes dans les espaces, il s'attache énormément à l'histoire des corps et à celle des lieux. Discussion sur l'importance de la beauté physique dans l'amour ou sur la nécessité de manger du poisson

pour ne pas grossir, polémique sur la nécessité de s'affubler de tatouages sexy, visites de la cancéreuse à l'hôpital, toilette d'Adela dans sa salle de bains, blessures au visage d'Adela après l'attentat, effondrement d'Antonia dans sa chambre, mort qui rôde : ce film, qui parle d'âme et de douleur intérieure, est on ne peut plus incarné.

L'obsession du lieu est tout aussi récurrente : trouver un appartement, le visiter, emménager avec deux colocataires, avoir sa chambre à soi, désirer s'acheter une villa, légier de vacances, vendre ou ne pas vendre le patrimoine... Autant de démarches et de conversations qu'accompagnent des pauses en lieux publics, squares ou terrasse de café où chacun reste seul avec lui-même.

Le génie de Jaime Rosales est d'illustrer ces préoccupations métaphysiques, grâce à *split-screen*. Ce procédé permettant de projeter plusieurs images sur l'écran, il l'utilise a contrario de son usage courant, souvent artificiel. Ce qui s'affiche la plupart du temps comme effet s'affirme chez lui comme langage. Ce qui engendre d'habitude de la distanciation amène ici de l'émotion.

Découpé en deux parties, l'écranscope montre deux types

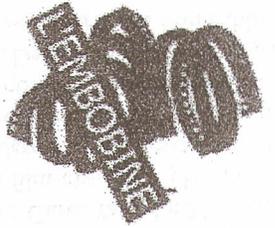
de montage. Soit un champ-contrechamp simultané, ou un plan éloigné et un plan rapproché, qui permettent de montrer deux points de vue différents de la même scène. Soit deux plans différents montrant deux actions simultanées dans des parties distinctes du même décor. Adela, par exemple, fait la cuisine pendant que ses deux colocataires parlent d'elle dans la salle à manger.

Cette juxtaposition conceptuelle divise l'espace pour mieux suggérer l'éloignement existentiel, l'absence d'entraide, la solitude inhérente à tout un chacun, en couple ou pas, avec des sœurs ou pas. Rosales l'utilise parfois pour suggérer le besoin de ne pas être avec les autres, ou l'importance de l'autre dans sa vie (plan de la poussette de bébé dans le couloir).

Parfois cet écran scindé souligne la possibilité pour deux personnes d'être éloignées l'une de l'autre dans le même décor, parfois il diffuse le sentiment d'être en osmose dans des lieux éloignés. *La Soledad* est une méditation sur le besoin et la malédiction d'être seul et sur l'art d'être ensemble, physiquement ou en pensée. ■

Le Monde 14.06.08

Film espagnol. Avec Sonia Almarcha, Petra Martinez, Miriam Correa, Nuria Mencia, Marià Bazan. (2 h 15.)



L'EMBOBINÉ
Association loi de 1901, pour la jubilation des cinéphiles,
VOUS propose

Titre : La Soledad.

année : 2008

Réalisateur : Jaime Rosales

Acteurs : Sonia Almarcha, Petra Martinez...

durée : 2 h 15.

sont les thèmes que vous pensez aborder dans *La soledad* ?

Je ne sais pas bien. Je crois qu'il y a un thème de fond qui est là par omission. Le 11-M¹ a produit un mouvement sismique en Espagne et quelque chose en reste dans le film. L'attentat a lieu dans un autobus, l'échelle est beaucoup plus réduite, c'est vrai, on ne sait pas si les auteurs appartiennent à l'ETA ou à Al-Qaïda, mais cela me permet de renforcer une certaine ambiguïté. C'est pour moi une omission thématique. (---)

1. Les attentats terroristes du 11 mars 2004.

Cette « polyvision » apporte une ubiquité troublante, un point de vue flottant, une sensation d'indiscrétion, et une étrange perception de la temporalité.

Ubiquité, c'est vrai. Cette temporalité différente, je la devinais. Indiscrétion, en revanche, je n'y avais pas pensé. Le point de vue, je ne veux pas l'imposer. Je sentais de manière intuitive qu'à certains endroits la polyvision devait être utilisée, et pas à d'autres. Je crois qu'elle n'a pas marché dans toutes les scènes où je l'ai employée. Par exemple dans la scène où ils jouent au *parchis* [jeu de table espagnol], Adela arrive, elle va à la cuisine, on change d'espace. Là, elle me sert uniquement à introduire ce premier contact, grâce au champ/contrechamp, mais la scène n'est pas très expressive.

Vous seriez prêt à l'utiliser dans de nouveaux films ?

Oui, elle peut permettre d'explorer encore beaucoup de choses.

Quand vous ne l'utilisez pas, vous divisez l'espace de manière à nous cacher des choses (division nette entre lignes horizontales et verticales, pans de murs, objets très présents, décadrages, surcadrages) en créant une sorte d'espace cubiste.

Un autre thème présent sous la surface est celui de la pression économique, qu'on trouve déjà dans *Las horas del día*, qui conditionne le statut social, le bonheur, les relations. C'est important pour moi la manière de montrer comment l'argent devient la mesure de tout.

C'est vrai que j'ai tendance à utiliser ce qui est off, hors champ, à couper beaucoup dans l'espace... Je me dis que l'émotion qui m'est transmise quand je conçois le plan ou que je regarde dans le viseur, c'est celle qui sera transmise à son tour au spectateur.

Vous accordez une grande importance au son.

Surtout pendant le tournage, et pendant le montage. Ici, nous souhaitons marquer les distances, créer des champs sonores bien nets. Tout ça n'était pas vraiment indiqué dans le scénario. Godard disait qu'il y a deux manières de faire des films : avec un projecteur ou avec une caméra. Moi, j'utilise la caméra, je crois. Tout au long du processus créatif, j'ai de nombreuses incertitudes. Le découpage, je le décide le jour même, sur le lieu de tournage. C'est assez intuitif. Mon chef opérateur m'aide beaucoup à clarifier.

Pas de mouvement de caméra, pas d'effet photographique, pas ou peu de profondeur de champ, refus des crêtes dramatiques. Absence aussi de la musique d'accompagnement dans vos deux longs métrages. Est-ce un refus de son emploi, ou bien ces deux films ne s'y prêtaient-ils pas ?

Cela métonnerait que je l'utilise. C'est un moyen de souligner l'émotion, un peu facile, non ? Dans mon premier film, il y avait un peu plus d'humour, pas vraiment recherché de manière explicite ; dans *La soledad*, pas

Et derrière cette famille se profile la société actuelle.

Oui. La société espagnole a beaucoup changé. Tout est devenu objet de calcul. Tout est plus dur. (---)

du tout. Le film s'y prêterait, mais, si on cherche quelque chose d'épique, des beaux paysages et qu'on ajoute de la musique... non, je ne crois pas que je l'utiliserai un jour.

Afin de pousser plus avant votre goût de l'expérimentation, seriez-vous prêt à travailler avec des acteurs non professionnels ?

Ah, ça oui ! D'ailleurs mon nouveau film, et le prochain sans doute, seront tournés ainsi. Je dirai même qu'il est possible que je « fictionne » la vie de non acteurs.

C'est-à-dire ?

Choisir, par exemple, une personne qui tient un kiosque et que, au cours de l'histoire, il doit tuer quelqu'un. Ce que j'avais fait jusqu'ici, c'était l'inverse : je prenais un acteur et lui demandais d'interpréter le rôle de la personne qui tient le kiosque dans des lieux fictifs. Mais je souhaite aller plus loin.

José Luis Guerin [auteur de *Dans la ville de Sylvie*] vous a dit qu'un film doit être le portrait de son auteur ? En quoi *La soledad* est-il un portrait de Jaime Rosales ?

Ce qu'il y a de plus personnel dans le film, c'est la tension entre la vie et la mort, montrer à quel point la vie est forte et comme elle est fragile. C'est quelque chose que je ressens surtout depuis la naissance de ma fille, mais pas consciemment. Il y a deux problèmes

essentiels auxquels on se heurte : notre propre finitude, et la mort d'un être aimé et le vide qu'il laisse.

Ici encore vous choisissez l'ellipse après la mort d'Antonia, comme pour nous dire que la vie continue.

La vie continue. Toujours. Et il était important de le montrer. Dans la première version du scénario, la mort d'Antonia était située justement à la fin. Cette version plaisait aux distributeurs, et quand le coproducteur et distributeur du film a vu un premier montage il m'a dit : « Pourquoi ne pas terminer avec cette culmination dramatique ? » J'aimais beaucoup la scène de la répartition des biens de la mère, et on m'a dit : pourquoi ne pas terminer ici ? Il fallait aller plus loin.

Deux plans généraux ouvrent et ferment le film : des vaches dans un pâturage et une vue urbaine. Qu'est-ce qui les unit ?

C'est curieux que vous me disiez ça. Mon professeur à Cuba, Yann Le Masson, me disait : un film c'est deux plans, le premier et le dernier ; entre les deux il y a du remplissage. C'est excessif, bien sûr, mais c'est vrai : quelque chose a lieu entre ces deux plans. Dans mon film, les deux plans sont neutres, ouverts, ces immeubles en construction à la fin ; en même temps ils transmettent quelque chose... que la vie est petite. Je crois que c'est ça, la vie est petite.

Positif de juin 2008. Extraits de l'interview de Jaime Rosales par F. Bélat

Prochaines séances :

- Le Soledad, lundi 15 sept, 21h.

- El Dorado (Bouli Lauthers)

• Jeudi 18 sept, 18h30 et 21h.

• Lundi 22 sept, 21h.

Pourquoi adhérer à l'Embodiment ?

Pour bénéficier du tarif réduit

Pour recevoir les programmes

Pour être invité à chaque réunion d'animation

Pour faire part de vos critiques et suggestions

Et proposer à la programmation les films que vous avez envie de voir.