

PYRAMIDE PRÉSENTE

ERNESTO ALTERIO NATALIA OREIRO
CÉSAR TRONCOSO TEO GUTIERREZ MORENO



**ENFANCE
CLANDESTINE**
un film de Benjamín Ávila

PYRAMIDE PRÉSENTE

QUINZAINE
DES RÉALISATEURS
Société des réalisateurs de films
CANNES 2012

ENFANCE CLANDESTINE

un film de **Benjamín Ávila**

AU CINEMA LE 8 MAI

durée : 110 mn

PRESSE : **LAURETTE MONCONDUIT** et **JEAN-MARC FEYTOUT**
17/19 rue de la Plaine - 75020 Paris - 01 40 24 08 25
lmonconduit@free.fr

DISTRIBUTION : **PYRAMIDE**
5 rue du Chevalier de Saint George - 75008 Paris - 01 42 96 01 01

PYRAMIDE
DISTRIBUTION

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.PYRAMIDEFILMS.COM



Synopsis

Argentine, 1979. Juan, 12 ans, et sa famille reviennent à Buenos Aires sous une fausse identité après des années d'exil. Les parents de Juan et son oncle Beto sont membres de l'organisation Montoneros, en lutte contre la junte militaire au pouvoir qui les traque sans relâche.

Pour tous ses amis à l'école et pour Maria dont il est amoureux, Juan se prénomme Ernesto. Il ne doit pas l'oublier, le moindre écart peut être fatal à toute sa famille.

C'est une histoire de militantisme, de clandestinité et d'amour. L'histoire d'une enfance clandestine.



Note d'intention du réalisateur

Depuis que j'ai décidé de faire du cinéma mon métier, je voulais raconter cette histoire, mon histoire.

Je ne voulais pas d'un film autobiographique. J'ai souhaité me servir de ce que j'ai vécu enfant pour raconter une histoire d'amour entre gamins qui se déroule lors d'un moment historique, la dernière dictature militaire en Argentine entre 1976 et 1983, et parler du militantisme de cette époque, un univers inconnu, où la peur côtoyait aussi la joie, l'amour et la passion.

Revisiter cette histoire de mon point de vue d'enfant et de celui des protagonistes de ce récit m'a permis d'en donner une nouvelle lecture.

Des films comme *Papa est en voyage d'affaires* d'Emir Kusturica et *Ma vie de chien* de Lasse Hallström, pour le portrait qu'ils tracent de l'enfance, la vision politique du cinéma de Ken Loach et la sensibilité narrative de Krzysztof Kieslowski ont été mes principales références.

Enfance Clandestine, c'est mon histoire mais c'est aussi celle de bien d'autres enfants qui ont vécu leur enfance à la même époque que la mienne.

Benjamín Ávila

Entretien avec Benjamín Ávila

Enfance Clandestine est inspiré d'éléments autobiographiques : votre mère a disparu pendant la dictature et vous avez été séparé de votre frère que vous avez retrouvé des années plus tard. Comment la fiction s'est-elle construite par rapport à ces éléments ?

C'est un film que j'ai toujours voulu faire et qui m'a pris beaucoup de temps. Nous avons commencé à écrire le scénario avec Marcelo Müller en 2002 et nous avons terminé une première version en 2007. Nous ne voulions pas faire un film de plus sur les disparus. Nous voulions faire un film différent, avec un point de vue différent. Je ne suis jamais parvenu à m'identifier émotionnellement avec aucun film, aussi sincère et brillant soit-il, qui traite de ce sujet. Le plus difficile fut de me défaire de ma propre histoire. Il n'était pas question que je sois le personnage du film. Si le film avait été strictement autobiographique, je n'aurais pas pu aborder les thèmes que je voulais développer. Il a donc fallu que je prenne de la distance avec ma propre histoire pour donner au film sa propre logique, son propre monde. Il y a certaines choses, certaines situations dans le film qui ne sont pas survenues dans la réalité. Mais beaucoup d'autres se sont passées ainsi, ou plus ou moins ainsi. De même, l'âge des personnages n'est pas celui que nous avions mon frère et moi au moment où se sont déroulés les faits. Mon frère aîné avait huit ans et j'en avais sept alors que dans le film Juan en a douze. Cela a été une lutte constante pour que l'histoire possède son propre univers cinématographique. Comme Marcelo est brésilien, il a beaucoup œuvré dans ce sens-là. Sa vision extérieure permettait de savoir ce qui était important pour l'histoire ou ne l'était pas. Et en contrepartie, je pouvais donner une profondeur à ce que nous construisions parce que je connaissais les émotions qui s'adaptaient aux situations. Ce fut une collaboration très enrichissante.

Contrairement à beaucoup de films sur le sujet, la lutte armée n'est pas perçue comme un instinct de mort mais bien comme un instinct de vie.

C'est ce qui m'intéressait le plus. Montrer ce quotidien qui était en permanence rempli de vie. Les films montrent toujours les militants dans la clandestinité, derrière une porte ou derrière une fenêtre, attendant de se faire tuer. La panique, la terreur et la peur : c'est

l'image communément admise qu'on en donne. Mais en réalité, ce n'était pas seulement cela. Il existait un élan vital de croire en une idée, de penser pouvoir changer le monde qui constituait la part la plus révélatrice de cette époque. Filmer ce moment de cette manière ne pouvait que générer de surcroît une interrogation toute contemporaine : au regard de ce qui se passait, qui sommes-nous, que voulons-nous devenir, que faisons-nous pour cela ? D'un autre côté, il y avait aussi la volonté de revenir sur une discussion historique, à l'image de ce qui se passe quand la grand-mère verbalise ce que tout le monde est en train de penser à ce moment du film. Cette scène permet de sortir de l'opposition manichéenne entre le blanc et le noir, entre qui a raison et qui a tort. L'histoire de tous les pays se construit sur ce schématisme qui nous rassure, nous soulage et nous conforte dans nos propres convictions. Lorsqu'on complexifie et approfondit l'analyse historique, la séparation entre le blanc et le noir cesse d'exister. Et lorsqu'on cesse d'être rassuré, on en vient à se poser des questions. C'est ce qu'a provoqué le film en Argentine, grâce à un bouche à oreille impressionnant. Le film a déclenché beaucoup de discussions familiales. Personne n'était conforté dans sa propre idée qu'il se faisait de l'histoire. Le film ne rentre dans aucune case et oblige chacun à se repositionner parce qu'il n'apporte aucune réponse. J'ai, personnellement, une position très claire mais tout le monde, dans le film, a ses raisons, tout le monde possède un point de vue recevable : Juan, la grand-mère, les parents, l'oncle. C'est pour ça que l'étreinte entre la mère et la grand-mère est très importante. Ce qui prime, au-delà de la discussion politique, c'est l'émotion dans ce qu'elle permet de construire au niveau familial. En Argentine et en Amérique latine, la politique, surtout parmi les jeunes, jouit de nouveau d'une importance réelle. Ce qui fait qu'un film comme celui-ci suscite encore davantage le débat et la discussion. D'autant plus que l'actrice qui joue le rôle de la mère (Natalia Oreiro) est l'actrice la plus populaire de sa génération en Argentine et que le morceau de musique que l'on entend à la fin du film est de *Divididos*, l'un des groupes de rock les plus célèbres. Beaucoup d'adolescents sont donc allés voir le film et ont incité leurs parents à aller le voir parce qu'ils avaient besoin d'en parler avec eux. Plus qu'un débat politique public, le film a provoqué des discussions générationnelles à l'intérieur des familles.



Dans cette scène de la discussion entre la mère et la grand-mère, le point de vue est celui de Juan qui occupe aussi la place du spectateur. Ce dernier est donc obligé de se faire une idée par lui-même.

Cette scène est très dérangeante parce que tout ce qui se dit est très incorrect. C'était pourtant une discussion quotidienne à l'époque, qui a eu lieu à toutes les tables, dans l'intimité de toutes les familles dans lesquelles les enfants militaient. Avant de terminer le film, au moment du montage, j'ai montré cette scène à Estela de Carlotto, la présidente des Grands-mères de la place de Mai. Elle est restée pensive un moment et puis m'a dit : " Nous étions comme ça. Nous ne comprenions rien de ce que faisaient nos enfants. Nous avons peur, nous ne voulions rien savoir ".

Il règne dans le film une grande nostalgie. Le point de vue de l'enfant n'est pas tant le regard qu'il porte à ce moment-là sur l'histoire que votre regard actuel sur l'enfant que vous avez été.

Je me suis rendu compte, lors de la construction de la structure du film que nous élaborions avec Marcelo, que les scènes que nous avons finalement gardées pouvaient être perçues comme si Juan s'en souvenait une fois adulte, en effet. Cela correspond effectivement à ce regard nostalgique qui est porté sur ce monde qui n'existe plus et qui ne pourra jamais plus revenir.

C'est aussi un film initiatique, sur la perte de l'enfance. On peut voir Ernesto comme un ami imaginaire de Juan qui disparaît à la fin quand disparaît l'enfance de Juan.

Le film est construit dramatiquement sur la perte de l'innocence. Et sur le passage de l'enfance à l'adolescence. L'adolescence commence lorsqu'on se demande qui on veut être. Et clairement, vers la fin du film, Juan décide de fuir au Brésil, décide de révéler à ses parents sa relation avec Maria, décide de son futur et décide de dire " je suis Juan ". C'est donc un film sur l'initiation de l'adolescence, sur un moment de la vie de Juan qui va le marquer pour toujours. Il ne sera jamais plus le même après. En ce sens, l'histoire d'amour que nous avons inventée (parce que je ne l'ai pas vécue) était très importante. Elle permettait de placer Ernesto face à une alternative afin qu'il puisse décider de sa vie.

Vous utilisez des objets (comme le bandeau sur les yeux) qui appartiennent à la fois au monde de l'enfance et à celui des adultes mais qui prennent un sens différent selon qu'ils appartiennent à un monde ou à l'autre.

La séquence du campement représente le commencement du monde de Juan. D'une certaine façon, il associe le monde de ses parents aux bandeaux sur les yeux de leurs camarades. Et son monde commence aussi de cette manière, avec d'autres camarades de jeu. Il se rapproche ainsi de la fille qu'il aime et peut s'amuser. Car ce qui me plaît dans le monde d'Ernesto (la fausse identité de Juan en dehors de sa famille), c'est que c'est un monde dans lequel il s'amuse. C'est un monde qu'il a construit tout seul. Il fallait voir que tout n'était pas obscur, que Juan passait aussi du bon temps, et qu'il pouvait être autre chose que l'inévitable spectateur d'un monde construit par les adultes.

Pourquoi avoir eu recours au dessin animé pour représenter la violence ?

Il y a deux raisons à cela. Tout d'abord, on a déjà beaucoup trop vu ces scènes de violence dans les films sur la dictature. Il n'y avait rien de neuf à apporter. Mais mon choix d'animation me vient surtout de *Kill Bill 1* de Quentin Tarantino, un film d'action dans lequel meurent des centaines de personnes et dans lequel sont déversés des litres et des litres de sang. Mais il y a une séquence d'animation dans laquelle meurt une seule personne et qui est vue par un enfant sous un lit. C'est une scène extrêmement violente et la seule mort de tout le film qui nous importe. J'ai commencé à me demander pourquoi formellement on arrivait à ce résultat, comment une séquence d'animation pouvait provoquer une telle émotion. Je me suis alors rendu compte que l'animation avait une relation totalement inconsciente avec le spectateur. On attribue à la réalité représentée par des dessins ses propres images. Ce qui rend très personnelle notre relation à ces dessins. Nous utilisons plusieurs points de vue narratifs dans le film pour mettre le spectateur dans la tête de Juan : de la représentation de ses rêves à la place subjective de la caméra en passant par le dosage de l'information (ce que nous savons et ce que nous ne savons pas). Mais l'animation reste le plus inconscient et le plus profond de ces procédés. Avec l'animation, on voit véritablement exploser la tête de Juan. Le passé, le présent et les émotions se mêlent. Lorsqu'il nous dit à la fin " je suis Juan ", nous sommes déjà tous Juan parce que nous avons déjà parfaitement compris ce qui lui arrivait, grâce en partie à l'animation.

Luis Puenzo, le réalisateur de *L'Histoire officielle* (1985), est le producteur principal du film et Néstor Alterio (l'oncle) est le fils d'Héctor Alterio qui jouait aussi dans le film de Puenzo.

Ce fut une merveilleuse coïncidence. Rien n'était prémédité. C'est un ami commun qui m'a conseillé d'aller voir Luis Puenzo. Beaucoup plus tard, quand nous étions en plein montage, nous nous sommes rendu compte du nombre de connexions qui existaient entre *Enfance Clandestine* et *L'Histoire officielle*. La plus importante et la plus surprenante de toutes, c'est que la petite fille de *L'Histoire officielle* (qui se passe en 1984) est âgée de cinq ans. Elle avait donc, en 1979, le même âge que Vicky, la petite sœur de Juan dans mon film. Cette sensation d'union entre les deux générations a été pour moi très émouvante. On a toujours traité les cinéastes de la génération de Luis comme des dinosaures, en ne voulant rien apprendre d'eux. La génération de Luis a appris de la génération antérieure mais ma génération n'a rien voulu en savoir. Mes grands maîtres néanmoins appartiennent à cette génération-là. Je ne m'identifie pas à ce que l'on appelle " le nouveau cinéma argentin ". Il existe aujourd'hui d'autres façons de faire du cinéma en Argentine. Le cinéma fait partie de la communication sociale et d'une vision politique de la vie.

Entretien réalisé par Nicolas Azalbert le 27 janvier 2013



liste technique

Réalisateur : **Benjamín Ávila**
Producteur : **Luis Puenzo**
Scénario : **Benjamín Ávila / Marcelo Müller**
Image : **Iván Gierasinchuk**
Casting : **María Laura Berch**
Décors : **Yamila Fontán**
Costumes : **Ludmila Fincic**
Montage : **Gustavo Giani**
Son : **Fernando Soldevila**
Musique : **Pedro Onetto**
Assistant réalisation : **Luis Bernárdez / Bruno Roberti**
Maquillage : **Beatushka Wojtowicz**
Directeur de production : **Matías Miller**
Une production : **Historias Cinematográficas
& Habitación 1520 Producciones**
En coproduction avec : **Antártida Producciones,
Academia de Filmes y Radio
& Televisión Argentina.**

liste artistique

Ernesto Alterio : **Oncle Beto**
Natalia Oreiro : **Charo**
César Troncoso : **Daniel**
Teo Gutierrez Moreno : **Juan**
Cristina Banegas : **La grand-mère**

PYRAMIDE
DISTRIBUTION