

---

## Fenêtre sur Biarritz 2017



289

Françoise Heitz  
CIRLEP, EA 4299  
Audrey Loyer  
CIRLEP, EA 4299

La 26<sup>e</sup> édition du festival de Biarritz Amérique latine « Cinémas et Cultures » était, du 25 au 30 septembre 2017, placée sous le signe de la Colombie, dans le cadre des « années croisées » initiées par le ministère des Affaires étrangères et son antenne culturelle, l'Institut français. La Colombie vit une période intense de son histoire, depuis la signature de l'accord de paix entre l'État et les FARC. Les rencontres de l'IHEAL (Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine) portaient d'ailleurs sur « Colombie : la fabrique de la paix ». Quatre réalisateurs parmi les plus grands du pays étaient présents, à travers un table ronde intitulée « L'effet génération », autour d'une sélection éclectique d'œuvres rarement vues sur nos écrans. Un hommage était rendu à l'auteur, scénariste, producteur, journaliste et militant qu'est Gabriel García Márquez (« Un Nobel au cinéma »). L'écrivain Juan Gabriel Vásquez était également présent. L'exposition des photographies de Nereo López, voyageur et explorateur né en 1920, accompagnées de textes de Gabriel García Márquez, permettait de parcourir le monde

du fleuve, la vie des hommes et des femmes qui en vivaient, la splendeur de la faune et la végétation luxuriante, et dans son éditorial, Jacques Arlandis, nouveau Délégué général du festival, considère la programmation multiple du festival comme une « métaphore du voyage le long du Magdalena ».

De nombreux concerts animèrent le Village pendant toute la semaine, tels celui de Rusó Sala y Sakapatú, Avila Quartet, Antonio Rivas, The Bongo Hop, RecoSon, ou Puerto Candelaria, et le violon d'Alexis Cárdenas anima un concert à la Gare du Midi.

On trouvait dans la catégorie des films hors compétition : *La telenovela errante* (terme par lequel Raúl Ruiz désignait le Chili), un film terminé et monté, après le décès du réalisateur, par sa compagne et monteuse, Valeria Sarmiento ; *Las tinieblas* (Mexique, Daniel Castro Zimbrón) ; un hommage à Violeta et Angel Parra : *Cantar con sentido* (film d'animation de Leonardo Beltrán et Cecilia Toro), *Violeta Parra, brodeuse chilienne* (Jean-Claude Diserens), *Violeta más viva que nunca* (documentaire Angel Parra et Daniel Sandoval) ; enfin, le film de clôture, *La Fille Alligator (Não devore meu coração !)*, Felipe Bragança). Et dans la « Fenêtre Arte », *Brésil, le grand bond en arrière* (documentaire de Frédérique Zingard et Mathilde Bonnassieux), et *El Presidente* (Argentine, Santiago Mitre). En outre, plusieurs courts-métrages étaient présentés par Kimuak et Ecla.

Une table ronde, le 28 septembre, permettait d'aborder « l'effet génération » dans le cinéma colombien, avec quatre cinéastes : les « vétérans » Luis Ospina et Víctor Gaviria, et les représentants de la jeune génération, Ciro Guerra et Óscar Ruiz Navía<sup>1</sup>.

Le présentateur commença par rappeler que depuis 2003, qui avait connu une loi sur le cinéma en Colombie, les films s'étaient multipliés. Le moment était donc bien choisi pour organiser cette rencontre et faire dialoguer deux générations afin de mesurer l'évolution du cinéma colombien. Parmi les vétérans, certains ont recommencé à tourner, comme Luis Ospina (*Todo comenzó por el fin*, 2015), et Víctor Gaviria (*La mujer del animal*, 2016). Les jeunes cinéastes présents ont chacun deux de leurs films présentés lors du festival : *Epifanía* (2016) et *La Barra, el vuelco del cangrejo* (2009) pour Óscar Ruiz Navía, et *El abrazo de la serpiente* (2015) ainsi que *La sombra del caminante* (2008) pour Ciro Guerra. La table ronde réunit, avec ces quatre réalisateurs, cinquante ans de cinéma colombien.

La première question s'adresse aux jeunes, pour savoir comment ils perçoivent le cinéma de leurs aînés et s'ils revendiquent leur héritage, contrairement à la Nouvelle Vague des années soixante en France ou bien au Nouveau Cinéma Argentin (NCA) des années quatre-vingt-dix, deux cas de rupture très forte avec ce qui avait précédé.

<sup>1</sup> Étaient projetés dans les salles les films suivants : de Luis Ospina, *Todo comenzó por el fin* (2015) et *Un tigre de papel* (2007) ; de Víctor Gaviria : *La mujer del animal* (2016) et *Rodrigo D : No futuro* (1990) ; de Ciro Guerra : *El abrazo de la serpiente* (2015) et *La sombra del caminante* (2008) ; enfin d'Oscar Ruiz Navía : *Epifanía* (2016) et *La Barra (El vuelco del cangrejo)*, (2009).

Pour Óscar Ruiz Navía, il est important que l'héritage de ces maîtres ne soit pas perdu. Luis Ospina oscille entre réalité et fiction, avec le désir de regarder la réalité d'une façon différente. Si d'autres créateurs de la même génération ne lui plaisent guère, les deux « grands » qui sont présents sont une source d'inspiration. L'hommage est appuyé à ces deux cinéastes dont le cinéma doté d'une âme persiste dans la mémoire des spectateurs : « Sans vous, je ne serais pas assis ici ».

Ciro Guerra se joint à cet hommage, en rappelant que pour faire ce type de films, leurs aînés ont dû faire de grands sacrifices personnels et économiques, et qu'ils leur ont ouvert le chemin. La Colombie est un pays où le cinéma a été constamment dénigré, ce qui a pour effet de renforcer l'union du groupe des réalisateurs. L. Ospina et V. Gaviria montrent ce qu'est la modernité, tout en appartenant à des régions bien différentes (Cali / Medellín). C. Guerra est d'ailleurs ; mais à partir du local, on peut communiquer avec l'humanité entière.

Sergio Becerra, animateur du débat, ancien directeur de la cinémathèque de Bogotá (il dirigea à ce titre les « Cahiers du cinéma colombien ») et professeur à l'Université Centrale de Bogotá, propose de considérer l'appréciation dans l'autre sens, en demandant à L. Ospina et V. Gaviria leur opinion sur la jeune génération. Il voit surtout comme héritage l'amour absolu du cinéma et une continuité entre un cinéma qui se fait parce qu'il s'écrit, se pense et se conçoit. Toutefois, Óscar et Ciro lui semblent davantage dans une logique de l'espace, et Luis et Víctor dans une perception du temps, une réflexion sur la mémoire (*Un tigre de papel* et *Todo comenzó por el fin*). La persistance dans la construction d'une méthode dans le cinéma de V. Gaviria est la preuve de l'utilisation de l'art contre le temps. Il demande aux « maîtres » s'ils voient continuité ou rupture ou bien un possible dialogue intergénérationnel.

Víctor Gaviria répond qu'effectivement, dans le groupe de Cali, il y a une volonté de faire des films régionaux et que lui-même se centre sur la ville de Medellín. Sa conscience de la nécessité d'un dialogue entre les cultures régionales s'impose dans les années quatre-vingt. Dans le cinéma « caleño », il s'agit d'une allégorie des vampires, ou comment les associer aux magnats du sucre : la métaphore sert le propos réaliste. Quand il voit des films de Ciro et Óscar, il discerne une continuité, mais en même temps, leur cinéphilie leur permet de se détacher d'un réalisme qui a été pour lui un peu écrasant. Óscar sait transposer le réel à travers les métaphores. L'absence de réalisme dans *El vuelco del cangrejo* donne une liberté nouvelle. On retrouve le même type de métaphore libératrice dans *La sombra del caminante*.

Luis Ospina constate que le cinéma colombien n'a pas cent ans et qu'il en est l'un des représentants depuis cinquante ans. Il ne sait si cela le reconforte ou le déprime. Sa génération a fait son éducation avec un cinéma des années cinquante et soixante, et sans se rendre compte qu'un cinéma colombien avait existé avant. Ses références furent le cinéma d'Hollywood et le cinéma européen. Le groupe de Cali pensait de la même manière. Il n'y avait aucune aide de l'État, le cinéma se faisait en noir et blanc, avec les moyens existants. Leurs premiers films sont réflexifs, on voit tout le dispositif, avec la volonté de faire la critique du cinéma à l'intérieur du cinéma. L. Ospina a été le premier professeur

de cinéma à Cali, au moment de la création d'une faculté de cinéma à l'intérieur de l'Université de Valle. L'un de ses élèves a été Óscar Campos, devenu cinéaste puis enseignant : il y a donc eu une relève générationnelle. De nombreux cinéastes « caleños » ont utilisé le cinéma comme une métaphore politique sur le pouvoir. Par ailleurs, auparavant, la Colombie était un pays rural et ensuite le groupe de Cali a fait un cinéma totalement urbain. L'Université de Valle a été très importante pour le développement du cinéma documentaire. Il y avait même un programme hebdomadaire à la télévision où l'on diffusait les travaux des étudiants.

Le présentateur revient sur cette différence entre la culture rurale et urbaine en Colombie. Víctor et Luis ont fait un cinéma urbain, alors que Ciro est allé en Amazonie pour *El abrazo de la serpiente*, et Óscar sur la côte Pacifique pour *La Barra (El vuelco del cangrejo)*. Il demande si ces tournages en monde rural ont à voir avec la perte d'intensité de la guérilla.

Luis Ospina répond que le monde rural ne l'intéresse pas, et qu'il ne connaît pas son pays en dehors des grandes villes.

Ciro Guerra fait remarquer que la transition s'est faite de façon abrupte : ce qui a pris un siècle en Europe s'est effectué en quelques années en Colombie. Toutefois, il reste des traces du monde rural, par exemple dans la musique, où l'on explore les racines. Le projet latinoaméricain de l'homme des villes engendre des monstres (comme dans *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu).

Óscar Ruiz Navía souligne que le défi, dans cette recherche des origines, est de trouver quelles stratégies esthétiques on emploie pour considérer la ruralité. Il ne croit pas que le processus de paix y soit pour quelque chose, insistant sur le fait que les Colombiens sont habitués à la violence. Un pays avec autant de blessures ne guérit pas tout d'un coup.

Sergio Becerra fait remarquer la « transhumance » de certains cinéastes de la jeune génération, capables de faire un film en Grèce ou en Suède comme à Bogotá. Le rapport entre le vécu et l'espace est très différent dans la jeune génération. Le lieu où se déroule l'histoire peut être une excuse. Les deux phénomènes existent, à la fois le retour à la terre et la transhumance.

Óscar Ruiz Navía prétend que les Colombiens souffrent d'un grand complexe d'infériorité. Avant, faire un film était comme un miracle, alors que maintenant ce n'est plus le cas : dans un monde globalisé, la Colombie doit sentir qu'elle fait partie du monde. Dans *La mujer del animal*, il y a cette transformation de la ville. Il pense que les accords de paix vont apporter de nouvelles pistes au pays. C'est aussi le moment de l'accès à la vérité. On peut tourner beaucoup de films qui avant ne pouvaient pas se faire. Le cinéma peut évoluer, du point de vue des victimes ou des bourreaux. Le nouveau cinéma colombien a pris celui des victimes (même *Porfirio*), mais cela va changer (le point de vue des « sicarios »). *La sombra del caminante* est le point de rencontre entre les deux.

À la question de savoir s'il vaut mieux représenter la violence de manière frontale ou en hors champ, V. Gaviria se souvient qu'Óscar lui avait conseillé de

profiter de la force de ce qui est suggéré, alors que sa génération avait l'habitude de filmer de façon plus directe.

Contrairement au cliché qui dit que le cinéma est une fenêtre ouverte sur le monde, L. Ospina affirme que pour lui, c'est une fenêtre ouverte sur l'intérieur. Il dit que l'on parle de paix, mais qu'il n'a connu que l'horreur et exprime son pessimisme face à l'être humain. En Colombie, c'est le triomphe du narcocapitalisme. À Bogotá, il n'a jamais sorti une caméra dans la rue, d'abord parce qu'on la lui volerait, et aussi parce qu'il n'est pas intéressé par les gens qui y vivent. Il apprécie davantage les claustrophobes. Il a tourné son dernier film à l'intérieur de chez lui. Il déclare avoir perdu toutes ses illusions. La Colombie n'a jamais eu de réforme agraire, et le problème de la propriété de la terre s'est exacerbé avec le narcotrafic. Ce n'est pas un pays qui va connaître la paix parce qu'on a signé un papier. Le problème de la drogue est mondial et partout domine la double morale.

Sergio Becerra est d'un autre avis : la violence est le produit de l'injustice, de l'oppression, de l'iniquité, du manque d'éducation. Si l'on dit que les Colombiens sont violents par nature, que dire des habitants du Mexique, du Honduras, du Guatemala ?

Pour Óscar Ruiz Navía, les Colombiens pourraient changer. Mais comme le pays est gouverné par quelques familles, qui sont maîtres de tout et des moyens de communication, la violence a engendré cette façon d'être. Il croit en un pays meilleur, mais que connaîtront ses petits-enfants ou arrière-petits-enfants.

Pour Ciro Guerra, c'est aussi un pays d'une immense diversité, celui des indigènes, de la musique qui sort par tous les pores de la peau, des paysans. Il tourne le dos au pays d'Álvaro Uribe et grâce au cinéma, essaie d'échapper à ce désastre.

Sergio Becerra amorce la conclusion en demandant aux réalisateurs s'ils sont d'accord sur le fait qu'il y a une véritable réappropriation de l'héritage, de la représentation de la violence, et aussi sur le fait que la charge historique écrasante est également une puissante source de création. Il rappelle qu'à la fin du film *Le troisième homme*, on dit que les pays en conflit produisent de l'art, tandis que la Suisse produit des horloges et du chocolat. L'art surgit du conflit. Il y a toute une palette de nuances pour représenter le conflit, tant à la ville qu'à la campagne. Le cinéma colombien est à la recherche de nouvelles perspectives.

Ciro Guerra approuve en rappelant qu'il y a de nombreuses façons de faire du cinéma, art nouveau si on le compare avec les autres arts. Pour lui, la guerre, si spectaculaire à l'écran, ne mérite pas d'être représentée.

La table ronde « Un Nobel au cinéma » réunissait Jorge Sánchez (producteur de nombreux films, dont quatre d'Arturo Ripstein, membre du Conseil de la Fondation du Nouveau Cinéma latino-américain, anciennement présidée par García Márquez), María Lourdes Cortés (historienne du cinéma, professeure et directrice de CINERGIA (Fond de développement pour l'audiovisuel d'Amé-

rique centrale et de Cuba), auteure de *Amores contrariados*. *García Márquez y el cine*, et Sergio Becerra (déjà présenté ci-dessus)<sup>2</sup>.

On rappelle tout d'abord que dix-huit romans de l'auteur colombien ont été adaptés au cinéma, qu'il a effectué un travail de passeur pour les jeunes cinéastes à l'École de cinéma de San Antonio de los Baños (Cuba), et que sa troisième facette d'homme de cinéma fut celle de scénariste, privilégiée lors de cet échange. Interrogée pour savoir si l'aphorisme qui dit qu'il a passé la moitié de sa vie à courir après le cinéma et que l'autre moitié le cinéma a couru après lui était vrai, M.L. Cortés souligne que beaucoup de cinéastes ont voulu adapter ses écrits, mais que de nombreux films furent des échecs. Les trois passions de l'auteur furent le journalisme, la littérature et le cinéma. Dès ses débuts, il écrivit des articles hebdomadaires sur le cinéma qu'il voyait au ciné-club. Il y exprimait son goût pour le cinéma européen et son rejet du cinéma hollywoodien. Plus que d'être critique de cinéma, son désir, dans une perspective pédagogique, était d'enseigner à voir le cinéma. Le fleuve Magdalena atteint presque le statut de personnage de film. Les cinq films présentés au festival sont passés en revue.

*Tiempo de morir* a connu deux versions, la première réalisée par un jeune Arturo Ripstein de vingt-et-un ans (1965), qui réalisa là un western, reflet de son propre conflit avec son père. C'est une réflexion sur le temps et la solitude. Comme dans le « Cinema novo », il y a une réflexion sur la culture populaire. Face aux films venus des Etats-Unis, s'élabore la construction d'une identité propre. La deuxième version est en 1985 celle du colombien Jorge Ali Triana (également réalisateur de *Edipo alcalde*, 1996).

Un film a connu trois moments d'adaptation. L'auteur avait rencontré Luis Alcoriza, Carlos Fuentes et Octavio Paz, et tous trois collaborèrent au scénario de *El gallo de oro* (d'après un récit de Juan Rulfo).

L'un des modérateurs signale que Kušturica, réalisateur serbe, n'aurait jamais pu concevoir la vision surréelle et magique qu'il donne à voir dans *Le Temps des gitans* sans avoir connu des adaptations de García Márquez. Mais il voulait adapter *Cent ans de solitude*, ce que García Márquez refusa toujours. Ainsi, ce sont les ouvrages de l'écrivain colombien qui ont fait beaucoup pour la création cinématographique d'autres réalisateurs. Certains d'entre eux ne craignaient pas les réactions de l'auteur et faisaient ce qu'ils voulaient : ce fut le cas de Ripstein par exemple quand il réalisa *El coronel no tiene quien le escriba*, imprégné de son propre style : le personnage de Marisa Paredes n'était pas dans la nouvelle, et il y a une grande importance des miroirs, alors que dans le livre, le colonel se rase sans miroir. Mais beaucoup de réalisateurs respectaient trop le maître pour le trahir. En effet, l'acte créateur de l'écriture d'un scénario est différent de celui d'un roman. *El secuestro*, par exemple, est un scénario écrit par García Márquez, mais qui n'a jamais été tourné. Le tempo en est différent. García Márquez s'y révèle journaliste et non plus romancier. Il pensait que le scénario n'est pas une technique, mais un genre. Il n'est pas forcément donné à

2 Les auteures de ce compte-rendu n'ayant pu enregistrer le débat, il n'est pas précisé à quel modérateur revient l'expression de telle ou telle opinion. Il n'y avait pas de dissension de fond entre les débatteurs.

tout le monde de faire des scénarios qui ne soient pas de la littérature (comme le fit Pasolini), le scénario étant en quelque sorte un acte de trahison par rapport au roman. Celui qui a pu adapter *Cent ans de solitude* n'est pas un Caribéen, mais un Japonais, Shuji Terayama (*Adieu l'Arche*, 1984). On peut dire que dans ce film, il a tué le père. García Márquez était furieux.

Arturo Ripstein et Hilda Hidalgo ont mis beaucoup de leur propre esthétique dans leur adaptation. Il semble finalement plus facile d'adapter des livres qui n'ont pas le statut de chef-d'œuvre (*Memoria de mis putas tristes* ou bien *Del amor y otros demonios*).

Le film *Chronique d'une mort annoncée* est le plus grand échec parmi les films adaptés de ses romans. Erreur de casting : le personnage de la pulpeuse Ornella Mutti n'a aucun rapport avec celui du roman.

En ce qui concerne le festival, *Memoria de mis putas tristes* (2011, Henning Carlsen) a été choisi pour trois raisons : c'est le dernier film adapté d'un roman de García Márquez, le réalisateur est danois (ce qui montre la portée universelle de l'œuvre du Colombien), et Jean-Claude Carrière en fut le coscénariste. De plus, le film était inédit en France.

*Del amor y otros demonios* (publié en 1994) a été adapté par Hilda Hidalgo, et c'est le seul film réalisé par une femme.

Une discussion intéressante s'est ensuite ouverte avec le public. Une intervention a rappelé l'essence de l'univers fictionnel du Nobel colombien : il a recueilli la mémoire orale de toute une région. La source orale de son œuvre lui est venue de sa grand-mère et s'est transformée ensuite en acte d'écriture. À l'origine, il y a donc le son. Mais le cinéma est plutôt du côté de l'image, et passe donc par d'autres canaux mentaux.

Une autre intervention soulignait à quel point il est difficile de passer de l'écrit au film, et que par exemple, les odeurs évoquées dans un livre ne passent souvent pas à l'écran. Ainsi, le cinéma est dans nos têtes à la lecture de *L'amour au temps du choléra* (avec ses rats crevés, son eau poisseuse...)

*La mala hora*, de Ruy Guerra, est ainsi un échec au cinéma. Il est des œuvres sensorielles et d'autres plus analytiques. Kurosawa a pu adapter Shakespeare, tout en en faisant quelque chose de très japonais, tandis qu'au Globe, il fallait que les spectateurs imaginent.

Le problème est posé de savoir si tous les romans sont adaptables. C'est un problème, que l'on peut contourner par l'adaptation : ainsi Rossi a recréé une Caraïbe qu'il ignorait, au lieu de transposer l'action en Sicile, avec la mafia, ce qui aurait produit une œuvre plus authentique.

Chez Juan Rulfo, les sons ont plus d'importance comme on le voit dans *Pedro Páramo* : ce sont donc des œuvres plus facilement adaptables en principe. Le fils de Rulfo est un grand documentaliste. Celui de García Márquez est cinéaste, et l'écrivain colombien en était très fier.

La troisième table ronde à laquelle nous avons pu assister rendait hommage à l'écrivain colombien Juan Gabriel Vásquez<sup>3</sup> et était animée par Philippe Lefait et Jacques Aubergy.

Dans son introduction, Ph. Lefait rappelle que l'École des Annales en France a changé le regard sur l'histoire en braquant le projecteur sur les faits sociétaux. Plus récemment, Patrick Boucheron, qui n'a pas hésité à mêler récit historique et littérature en comblant par l'écriture le silence des sources, a tenu à resituer l'Histoire de France dans l'Histoire mondiale. Il est intéressant d'avoir pour invité un écrivain obsessionnel du trou de mémoire. L'Histoire, dans ses romans, est d'abord considérée comme un récit. Son dernier livre, *La forma de las ruinas* (*Le Corps des ruines*, 2015) travaille sur la théorie du complot, le corps des ruines des hommes. Certains détails autobiographiques renvoient à l'Histoire.

L'auteur reconnaît une relation difficile avec le passé, même si la mémoire est la colonne vertébrale morale du roman. Le passé est difficile à saisir par définition. Raconter des histoires, être romancier, c'est aussi être un historien des émotions. La littérature raconte l'Histoire pour en combler lacunes et mensonges. Les historiens sont en délicatesse avec lui, car l'obligation du roman, c'est avant tout le pouvoir de l'imagination, laquelle est inaccessible à l'Histoire comme au journalisme<sup>4</sup>. Un roman doit dire autre chose que ce que disent les historiens. Il cite l'exemple de Rafael Uribe Uribe, assassiné dans la rue (celui-ci inspira à García Márquez le personnage d'Aureliano Buendía) : le chirurgien lui avait montré sa boîte crânienne, qui lui sembla aussitôt comme les ruines du corps de l'Histoire violente de la Colombie (autre exemple : la vertèbre de Jorge Eliécer Gaitán). Au même moment, naissaient les filles de Juan Gabriel Vásquez, deux grandes prématurées. Il se posa la question : comment hérite-t-on de la violence ? Par sa mise en lumière, il y a un essai de déconstruction de la violence. Conscient que l'Histoire nous a menti, il n'était pas capable d'inventer un narrateur. La stratégie narrative est de regarder le monde comme un mystère absurde. Comme Javier Cercas, Emmanuel Carrère et d'autres, il écrit à partir des doutes. Le roman devient une enquête, un mystère à résoudre. À la question de savoir s'il y aurait un danger à ce qu'on le croie (une vérité *fake*), l'auteur répond que son personnage Carlos Carballo croit à la théorie du complot et interroge le narrateur. Les théories naissent comme des mécanismes de défense contre les mensonges de l'Histoire. Dans notre monde, il n'y a plus de médiation, il n'y a plus les journaux qui créaient une communion. C'est là que naissent les théories du complot.

Le pouvoir de la violence du narcotrafic et du terrorisme a créé la peur. Dans le sillage de Don Quichotte, il s'agit de parler de plusieurs choses dans le roman, d'en bousculer la forme. L'humour aussi est un mécanisme de défense, subversif et craint par le pouvoir (dans son roman *Las reputaciones*, l'écrivain soulignait le rôle des caricaturistes).

3 Nous n'avons pu assister à la rencontre avec Carla Guelfenbein.

4 Rappelons que l'auteur est aussi un journaliste reconnu.



Le dialogue avec le public permet de mettre l'accent sur le fait que les romans en savent plus que les romanciers. Par la façon dont le roman travaille la réalité, il est capable de plus d'empathie que l'auteur qui l'écrit (pensons par exemple à Tolstoï et Anna Karénine). Joseph Conrad, dans son livre *L'agent secret*, a vu un siècle avant le 11 septembre l'attaque d'un totem de la société. Il y a un pouvoir prophétique du roman. De bons romans peuvent d'ailleurs être écrits par des gens minables.

J.G. Vásquez précise qu'il ne va pas faire de recherches dans les bibliothèques, il part de l'oral, d'une rencontre, en interrogeant une personne qui lui fournit un témoignage. Le roman pose des questions, la chronique apporte des réponses. Il souligne aussi son intérêt pour Conrad, un des romanciers qu'il admire le plus, à la fois pour son art de construire un roman et pour sa façon d'être, son éthique. Dans *Au cœur des ténèbres*, un personnage explore un mystère. Un roman est un vaisseau qui va explorer des endroits inexplorés et revient avec des révélations importantes sur ce que nous sommes.

Longs-métrages (10 films en compétition)

Le jury était présidé par Brontis Jodorowsky, acteur précoce dans les films de son père. Parallèlement à sa carrière cinématographique, il poursuit aussi son parcours d'acteur au théâtre, avec des metteurs en scène prestigieux, tout en abordant la mise en scène d'opéras. Il était entouré de Bénédicte Couvreur, productrice (entre autres *Tomboy*, *Bande de filles*, de Céline Sciamma), Elli Medeiros, née à Montevideo, chanteuse et actrice (*Leonera*, Pablo Trapero), et de Vincent Glenn, réalisateur (documentaires pour Arte entre autres), producteur, auteur, directeur du cinéma Le Royal à Biarritz.

**Abrazo du meilleur film** : *La Familia* (Venezuela, premier film, film d'ouverture), Gustavo Rondón Córdova

Pedro, douze ans, joue avec les gosses de son quartier dans l'atmosphère violente des banlieues de Caracas. Il blesse gravement un jeune garçon qui tentait de le voler, et se voit forcé par son père, Andrés, de fuir avec lui. Andrés a du mal à maîtriser son fils rebelle, mais cette nouvelle situation va les rapprocher.

Avant ce long-métrage, Gustavo Rondón Córdova avait réalisé un court-métrage, *La nostalgia*, qui était en sélection officielle à la Berlinale de 2012.

Le jury a dit avoir apprécié la réconciliation et la reconstruction qui marquent la fin du film, ainsi que la qualité de la transmission de la petite histoire des grands bouleversements vécus par le peuple vénézuélien.

**Prix du jury**, doté par la ville de Biarritz, pour la distribution du film en France : *Mariana (Los perros)*, de Marcela Said (Chili). L'ambassadrice du Chili était présente pour cette remise de prix à un film qui parle d'un présent tellement habité par le passé.

Mariana, une quadragénaire issue de la haute bourgeoisie chilienne, interprétée par Antonia Zegers, est enfermée dans le rôle que son père, puis son mari, ont toujours défini pour elle. Elle éprouve une étrange attirance pour Juan (Alfredo Castro), son professeur d'équitation, ex-colonel suspecté d'exactions pendant la dictature d'Augusto Pinochet. Mais cette liaison réprouvée ébranlera les murs invisibles qui protègent sa propre famille du passé.

**Mention spéciale :** *As boas maneiras*, de Juliana Rojas et Marco Dutra (Brésil)

Clara, une jeune femme solitaire de la banlieue de São Paulo, est engagée par la riche et mystérieuse Ana comme la nounou de son enfant à naître. Contre toute attente, les deux femmes tissent un lien fort. Mais une nuit de pleine lune vient perturber leurs projets.

Juliana Rojas et Marco Dutra ont réalisé le court-métrage *Le Drap blanc* (2004), et leur premier long-métrage, *Travailler fatigue*, a été présenté à Cannes dans la section Un Certain regard en 2011. Juliana a également réalisé *Sinfonia da Necrópole* et Marco *Quando eu era vivo* (2014) et *Era el Cielo* (2016), il est actuellement en postproduction de la série d'HBO *El Hipnotizador*.

**Prix d'interprétation féminine :** Gabriela Ramos dans *Últimos días en La Habana* de Fernando Pérez, Cuba.

Le film met en scène l'amitié de deux êtres que tout oppose : Miguel, qui rêve de fuir à New York, a un tempérament sombre et pessimiste. Diego est gay, positif, lumineux. La jeune actrice primée tient le rôle secondaire de nièce de Diego. Son franc-parler, son sans-gêne mais aussi sa chaleur humaine en font un personnage attachant et drôle.

**Prix d'interprétation masculine :** Daniel Araoz dans *Una especie de familia* de Diego Lerman, Argentine.

Un après-midi, Malena reçoit l'appel du Docteur Costas qui l'informe qu'elle doit voyager immédiatement au nord de l'Argentine : le bébé qu'elle veut adopter va bientôt naître. Malena décide d'entreprendre un voyage incertain, se trouvant à une croisée des chemins où elle devra affronter tout type d'obstacles qui la feront s'interroger constamment sur les limites qu'elle est prête à dépasser pour obtenir ce qu'elle désire le plus. Daniel Costas joue le rôle du docteur, le jury ayant manifestement décidé de récompenser les seconds rôles, car le film tourne entièrement autour du personnage féminin (Bárbara Lennie).

**Prix du Syndicat Français de la critique de cinéma :** *La soledad*, de Jorge Thielen Armand, Venezuela.

Premier film de fiction de ce réalisateur qui a effectué ses études de communication à l'Université de Concordia à Montréal, après un documentaire intitulé *Flor de la mar*, il met en scène José, un jeune père de famille vénézuélien, qui découvre que le manoir en ruines dans lequel il habite va bientôt être détruit. Il part à la recherche d'un trésor caché que l'on dit enterré sous la maison. C'est dans un monde où coexistent les vivants et les esprits des esclaves qui travaillaient avant dans ce lieu, que le protagoniste devra empêcher la dissolution de sa propre famille.

Le jury a apprécié le glissement de la réalité vers la pensée magique, et la représentation de cette maison, métaphore d'un pays en décrépitude.

**Prix du public, doté par Air France** : *Últimos días en La Habana*, de Fernando Pérez, Cuba.

Voir le résumé du film ci-dessus, à la rubrique Prix d'interprétation féminine.

Fernando Pérez est l'un des réalisateurs cubains les plus reconnus. Il a étudié la littérature hispanique à l'Université de La Havane, puis a commencé à travailler en tant qu'assistant de production et de réalisation. Il réalise son premier long-métrage, *Clandestinos*, en 1987. Son film *La vida es silbar* gagne le Goya du meilleur film ibéro-américain en 2000 et son documentaire *Suite Habana* a été présenté en ouverture du festival de San Sebastián en 2003.

Les autres longs-métrages en compétition étaient : *El candidato* (Daniel Hendler, Uruguay, Argentine), *Hoy partido a las tres* (Clarisa Navas, Argentine, Paraguay), *La Defensa del dragón* (Natalia Santa, Colombie), *La vendedora de fósforos* (Alejo Moguillansky, Argentine).

#### **Documentaires** (10 films en compétition)

Jury présidé par Stéphane Millière, entouré d'Anna Glogowski et Pierre-Alexis Chevit

**Abrazo** du meilleur film documentaire (doté par France Médias Monde) : *Cine São Paulo*, de Ricardo Martensen et Felipe Tomazelli, Brésil

**Mention spéciale** : *Chavela Vargas*, de Catherine Gund et Daresha Kyi, Mexique, États-Unis

**Prix du public**, doté par Air France : *Chavela Vargas*, de Catherine Gund et Daresha Kyi, Mexique, États-Unis

Les autres films documentaires en compétition étaient : *Cárcel de árboles*, de Rodrigo Rey Rosa et Guillermo Escalón, Guatemala, *Ciro y yo*, de Miguel Salazar, Colombie, *El color del camaleón*, d'Andrés Lübbert, Chili, *El sitio de los sitios*, de N. Cabral et O. Estrada, République Dominicaine, *El vecino alemán*, de Rosario Cervio et Martín Liji, Argentine, *Los ojos del mar*, de José Álvarez, Mexique, *Nadie*, de Miguel Coyula, Cuba, et *O som dos sinos* de Marcia Mansur et Marina Thomé, Brésil.

#### **Courts-métrages** (10 films en compétition)

Jury présidé par Aurélie Chesné, entourée de Nahuel Pérez Biscayart<sup>5</sup> et Clara Rousseau

**Abrazo** du meilleur court-métrage, doté par France Télévisions : *Centauro*, de Nicolás Suárez, Argentine

**Mention spéciale** : *Damiana*, d'Andrés Ramírez Pulido, Colombie, Brésil

**Prix TV5 Monde du Court-métrage** : *Selva*, de Sofía Quiros Ubeda, Costa Rica, Argentine, Chili

Les autres courts-métrages en compétition étaient : *Alcibíades*, de Breno Nina, Brésil, *El hombre de cartón*, de Michael Labarca, Venezuela, *El hor-*

5 Il a été remarqué dans deux films en 2017 : *120 battements par minute*, de Robín Campillo, et *Au revoir là-haut*, d'Albert Dupontel.

*miguero*, d'Alán González, Cuba, *Irma*, d'Alejo Schettini et Germán Tejeira, Uruguay, *Negros famosos*, d'Agoŝtina Guala, Argentine, *Postergados*, de Carolina Markowicz, Brésil, et *Riña de gatos*, de Jairo Boisier Olave, Chili.

**Le Prix Résidence Lizières**, doté par le Centre de Cultures et de Ressources Lizières et le Festival Biarritz Amérique latine, a été attribué à *A dupla natureza da luz*, de Marcia Mansur et Marina Thomé (Brésil).

La soirée de remise des prix s'est achevée par la projection du film *La Fille Alligator (Não devore meu coração !)* de Felipe Bragança (Brésil, France, Pays-Bas).