



## Lisandro Alonso

Né à Buenos Aires en 1975, Lisandro Alonso a suivi les cours de la Universidad del Cine (U.C.C.). En 1995, il coréalise avec Catriel Vildosola son premier court-métrage : *Dos en la Vereda*. Après avoir été ingénieur du son sur de nombreux courts et longs métrages, puis assistant-réalisateur sur le premier film de Nicolas Sarquis, *Sobre la Tierra*, Lisandro Alonso réalise en 2001 son premier film, *La Libertad*, sélectionné à Un Certain Regard. En 2003, il fonde la société de production 4L au travers de laquelle il produit désormais toutes ses réalisations dont *Los Muertos* (2004) et *Fantasma* (2006), puis *Liverpool* (2008) présentées à la Quinzaine des Réalisateurs.

Je considère le scénario ou la continuité dialoguée comme une sorte de guide. Un guide qui m'aide à structurer une scène avant de la tourner, ou encore à structurer ce que je découvre dans un décor naturel ou bien ce dont je me souviens au sujet des êtres et de leurs attitudes lors de notre première rencontre. Ce que je parviens à voir chez les autres est toujours plus intéressant, à mes yeux, que ce qui provient de ma tête. Tout ce que je voulais, c'était tourner au fil des jours, afin d'établir une relation avec les comédiens et l'équipe, et de laisser ainsi le temps aux choses d'apparaître. À la différence de mes films précédents tournés en général en quatre semaines ou un peu moins, nous avons disposé de deux mois, en plein hiver, dans la ville la plus proche du Pôle Sud, en plein froid, en plein dans la neige, la forêt et la mer, en compagnie d'un alcoolique qui revient chez lui vingt ans après afin de savoir si sa mère est encore en vie. Un homme qui travaille sur un cargo, voyageant sans

2008 (sortie France : 5 août 2009) - Argentine / France - couleur - 1h24 - VO

film de **Lisandro Alonso**

scénario : **Lisandro Alonso** et **Salvado Roselli** - image : **Lucio Bonelli** - montage : **Lisandro Alonso, Fernando Epstein, Martin Mainoli** et **Sergi Dies** - décors : **Gonzalo Delgado** - musique : **Flor Maleva** - son : **Catriel Vildosola** - production : **4L** - producteurs : **Lisandro Alonso** et **Luis Minarro** - distributeur : **Zootrope Films**.

avec : **Juan Fernandez** (Farrel), **Giselle Irrazabal** (Analia), **Nieves Cabrera** (Tujilo).

### COURT MÉTRAGE : MALBAN

2008 — France/Belgique — couleur — 8 mn

d'**Élodie Bouédec** (réalisation, scénario, image et animation) - montage : **Grégoire Sivan** - musique : **Jef Mercelis** - son : **Michel Coquette, Frédéric Fichet, Elsa Ruhlmann** - production : **Les Films Velvet**

*Une jeune fille, Claude, est en vacances avec sa mère et son petit frère dans leur maison en bord de mer. Un soir un inconnu leur rend visite. Il est ornithologue et aimerait se rendre sur l'île peuplée d'oiseaux qui fait l'objet du dernier livre du père de Claude. S'ensuit entre le visiteur et ses hôtes, un jeu muet d'approche, d'attirance et de repli qui confère à la quête de l'île un sens tout métaphorique.*

Élodie Bouédec poursuit avec *Malban* une œuvre centrée sur les souvenirs de l'enfance. Délaissant les papiers découpés et le sable, la jeune artiste recourt à la peinture pour baigner le spectateur dans un univers onirique, proche de celui d'Odilon Redon et de ses confrères symbolistes, voire, plus proche de nous, de Balthus. C'est dans ce cocon mélancolique que vivent Claude, son frère et sa mère - sobrement interprétée par Mireille Perrier. La visite d'un ornithologue ravive au sein de la famille le souvenir du père disparu. (R)éveillée par le désir qu'elle éprouve pour le jeune homme, Claude va alors pouvoir s'ouvrir et sortir de l'isolement d'un passé amnésique. **R.A.D.I.**

*Liverpool*, c'est à la fois un road-movie silencieux, comme *Los Muertos*, et l'étude laconique d'un lieu et de ses habitants, comme *La Libertad* et *Fantasma*. Le récit en est minimal, réduit à sa plus simple expression : un marin demande une permission à son capitaine afin d'aller rendre visite à sa vieille mère dans un village situé au fin fond de la Patagonie ou de la Cordillère des Andes. Le trajet du marin sur la terre ferme sera filmé par séquences en temps réel, Alonso ne faisant pas l'économie de nous montrer les marches à pied, les étapes en bus ou en stop, les arrêts dans des tavernes ou hôtels de fortune, les moments faibles ou non-événementiels du voyage. Il s'agit de nous faire éprouver quasi physiquement la durée, l'effort, les difficultés qu'engendre un tel périple. Et c'est du cinéma — du cinéma chimiquement pur, pourrait-on dire. De l'enregistrement patient et intense de lieux et de corps, un sens constant du cadre et de la lumière, un soin minutieux du son — la bande sonore constituant quasiment un film dans le film à elle seule.

On sait d'où vient le cinéma de Lisandro Alonso : du cinéma moderne, des expériences d'une Chantal Akerman ou d'une Marguerite Duras (moins le dialogue). Mais aussi de périodes plus anciennes et archaïques du cinéma, du muet, des premiers films hollywoodiens étreignant les grands espaces américains — le motif de l'homme qui revient dans sa ville est d'ailleurs un archétype du western.

Quand le marin arrive enfin dans son village, on aborde une sorte de deuxième partie du film, plus immobile, recelant un drame familial en sourdine. Il y a là la vieille mère qui ne quitte plus son lit, mais aussi une jeune fille mutique, peut-être la progéniture du marin abandonnée des années plus tôt. On devine que quelque chose s'est passé, mais on ne sait pas exactement quoi. Peu est dit, tout est murmuré du bout des lèvres, suggéré par une caméra douée de la vue mais pas de la parole. Comme dans tous les films d'Alonso, un mystère demeure, irrésolu. Le village est un petit noyau de civilisation archaïque, un univers où la parole s'efface au profit des gestes et des regards, où la vie humaine semble réglée sur les paysages et les saisons.

Comme les autres films de Lisandro Alonso, *Liverpool* évoque également ses contemporains taiseux, le brun Pedro Costa du sud ou le blond Sharunas Bartas du nord. Mais Alonso étant argentin, son cinéma renverse les repères cardinaux. Ici, plus le marin s'enfonce vers le sud, plus il progresse vers le froid, la neige, une désertification hivernale qui évoque le Grand Nord. *Liverpool*, c'est l'Amérique de l'extrême Sud, l'Argentine qui se fait Finlande. En tout cas, ce n'est pas l'Angleterre, ni les Beatles, ni Anfield Road. *Liverpool*, c'est un tout petit détail dans le film, un trésor pour l'un des personnages, qu'on laissera découvrir à ceux qui iront voir ce film radical, fier et droit, où le seul effet spécial est le simple geste de regarder, d'écouter et de filmer.

Serge Kaganski - Les Inrockuptibles

cesse d'un endroit à l'autre, du Nord au Sud, de l'Est vers l'Ouest, dont toutes les pensées tournent autour d'un bateau, de ses occupants et de l'Océan qui les entoure.

Je voulais marcher sur les traces d'un homme qui respire avec peine et qui ne peut plus avoir, dorénavant, de contacts avec les autres. Je voulais tenter de savoir et de montrer ce qui se passait dans sa tête pleine de ténèbres, de souvenirs flous et de gueules de bois. Je voulais filmer son visage lorsqu'il apprend qu'il a un nouveau, très proche, parent, plus jeune que lui, qui vit dans la même ville et qui dort avec n'importe qui afin de supporter financièrement sa mère. Et enfin je voulais savoir si cette rencontre pouvait modifier la manière dont il vit, si ces deux personnes allaient ressentir l'une pour l'autre ce qu'elles n'avaient auparavant jamais pu ressentir avec les autres, si découvrir l'existence d'un parent ignoré pouvait changer leur point de vue sur le monde. Je voulais savoir si Farrel pouvait la regarder dans les yeux et je voulais savoir ce que Farrel avait fait à sa mère.

Lisandro Alonso

*Liverpool* semble commencer où terminait son avant-dernier, *Los Muertos* (2004) : en son générique de fin (ici placé au début), composé des mêmes caractères rouges sur fond noir et de la même musique signée Flormaleva. L'impression produite est que le générique de *Los Muertos* défile à l'envers (viennent en premier les remerciements, puis les techniciens, les producteurs, les acteurs et finalement le titre) et que *Liverpool*, en contant le retour du marin Farrell, après vingt ans d'absence, dans sa Terre de Feu natale pour voir si sa « mère est toujours vivante », sera l'histoire, littéralement projetée à l'envers, de Vargas sortant de prison pour retrouver sa fille dans son village forestier de Corrientes.

Sauf que chez Alonso, il n'y a ni endroit ni envers, seulement une surface plane, un écran de cinéma dont toute troisième dimension est radicalement exclue et où le corps et l'âme suffisent pleinement. Y déambulent par le monde des personnages oubliés par tous et par tout, hantés par une soif d'identité et qui tentent de survivre à la chute — le péché est toujours originel et le cinéma d'Alonso profondément théologique.

Dans *Fantasma* (2006) déambulaient dans le théâtre San Martin de Buenos Aires, comme perdus dans un labyrinthe sans entrée ni sortie, Misael Saavedra, l'acteur de *La Libertad* (2001), et Argentino Vargas, l'acteur de *Los Muertos*, venus assister à la projection de ce dernier film, la faute incombant au cinéma et aux films précédents d'Alonso eux-mêmes.

L'ordre inversé du générique de *Liverpool* indique aussi une volonté d'inverser le temps, de le remonter — comme les saumons remontent à contre-courant d'une rivière — pour revenir à la source, à son port d'attache, et pouvoir repartir de zéro, depuis la terre ferme, depuis la Terre-Mère. Après avoir largué les amarres il y a plus de vingt ans et hanté les océans tel le Hollandais volant, le mystérieux Farrell (dont le prénom, qui ne sonne guère argentin, se rapproche phonétiquement de l'anglais farewell : adieu) se propose donc, comme à son corps défendant et le temps seulement d'une escale, la tâche impossible de s'adonner aux retrouvailles, d'accepter l'épreuve du feu sur cette terre enneigée et glacée par les vents. Le périple entrepris s'apparentera à une longue plongée au cœur des ténèbres où la rencontre fils-mère, comme chez Conrad celle de Marlow-Kurtz, ne cessera d'être différée pour laisser tout le temps nécessaire au personnage principal de se perdre quand celui-ci pensait se trouver ou se retrouver. Là où il était question, chez Conrad, de processus d'initiation et de connaissance, il est question, dans *Liverpool*, d'un processus de dissolution et de reconnaissance. Farrell doit en effet reconnaître, vingt ans après, les lieux de son enfance pour rencontrer sa mère et qu'elle le reconnaisse à son tour.

Que ce soit dans les bois de la Pampa (*La Libertad*), dans les forêts de Corrientes (*Los Muertos*), dans le théâtre San Martin (*Fantasma*) ou, ici, dans les vallées enneigées de la Terre de Feu, les lieux sont toujours premiers dans le cinéma d'Alonso. Il faut parvenir à dominer leur climat, s'orienter dans leur géographie, établir leur cartographie pour pouvoir s'y repérer, se repérer et se faire repérer. Farrell est un marin qui doit réapprendre à être un chasseur et reconnaître les signes, les traces et empreintes de son passé. Le paysage devient une introspection qu'il faut savoir déchiffrer pour se reconnaître. Ôter la neige d'un tronc d'arbre pour vérifier si celui-ci porte une inscription laissée au couteau vingt ans auparavant, contempler le paysage depuis le seuil d'une habitation pour vérifier si celle-ci a bien été sa propre demeure ; autant d'opérations qui consistent à effacer le temps (ou plutôt l'absence) et retrouver ce qui perdure sous les contingences d'un présent inconnu.

Mais se tenir à la lisière du dedans et du dehors, du passé et du présent pour tenter de rencontrer ce qui unit les deux, ce qui appartient aux deux, c'est évidemment se maintenir en un équilibre instable. Farrell ingurgite de la vodka à tout moment pour se préserver du froid, il finira, une nuit, par tomber dans un coma éthylique et sera sur le point de mourir frigorifié. Difficile, voire impossible, de concilier le feu intérieur de la mémoire et la froide indifférence de l'oubli. Tout l'enjeu, la force physique comme théorique de *Liverpool* réside dans le fait de démontrer cette impossibilité, de transformer ce fantôme en fiction et de proposer, par le montage, de faire voir ce point aveugle qu'on appelle en cinéma une collure et en théologie l'Invisible. Farrell, en l'occurrence, n'est qu'un fantôme (en espagnol, fantôme et fantasma ne sont qu'un seul et même mot : fantasma) qui vient hanter, sans succès, sa région natale et que personne ne reconnaît (à une exception près). Son incarnation à l'écran par l'intermédiaire du corps de Juan Fernández ne fait que figurer sa propre absence. Le seul champ-contrechamp du film, le seul raccord dans l'axe, s'opère sur lui, à sa sortie du cargo qui l'a mené à Ushuaia, lorsqu'il marche sur les docks sous la neige. Filmé de face, il ne vient de nulle part. Filmé de dos, il ne va nulle part. Son corps comme simple transparence qui laisserait voir, derrière et devant lui, la profondeur de la nuit. Si on enlevait la présence de Farrell, *Liverpool* deviendrait un documentaire composé essentiellement de plans vides de toute présence humaine, à l'exception de quelques habitants qui vaquent, résignées, à leurs occupations. Il est loisible de penser que pour cela, quand Farrell quitte un plan, le plan se prolonge. Parce qu'en fin de compte, Farrell n'est jamais apparu dans tel lieu et que le plan continue parce que la véritable action — deux hommes en train de jouer aux cartes, par exemple — n'était pas achevée à ce moment-là. Farrell, en tant que personnage de fiction (dans un monde documentaire) n'existe pas. Et personne ne le voit. En cela, Alonso est l'un des rares jeunes cinéastes d'aujourd'hui à croire en « le cinéma ». Et comme tout grand cinéaste religieux, son obsession consiste à filmer l'absence de la présence (les trois quarts du film quand Farrell apparaît à l'image) et la présence de l'absence (le dernier quart du film après que Farrell ait quitté, littéralement, le champ). La présence de Farrell, tout au long du film, n'aura servi qu'à préparer le moment où celui-ci disparaît afin qu'on puisse remarquer son absence. Et peut-être pour filmer ce plan où, dans une chambre exigüe, sur deux lits juxtaposés, dorment une grand-mère et une petite-fille. Pour filmer l'espace vide qu'il y a entre ces deux lits, entre ces deux générations. Pour faire voir qu'un espace n'est pas vide mais que quelqu'un, par son absence même, l'occupe.

Nicolas Azalbert - Cahiers du Cinéma

CINÉVÉNEMENTS MARDI 20 OCTOBRE À 20H30

À COTÉ 2009 - FRANCE - COULEUR - 1H32  
DOCUMENTAIRE DE STÉPHANE MERCURIO

*De l'autre côté du mur de la prison, celui des familles et des proches en attente de parler ; leur angoisse de ne pas savoir, leur terreur face au suicide toujours présent, leurs nuits blanches.*

SEANCE CINÉ-DROIT EN COLLABORATION AVEC L'ASSOCIATION ARC-EN-CIEL, L'ANVP (VISITEURS DE PRISON) ET L'AUMONERIE CATHOLIQUE

SUIVIE D'UN DÉBAT EN PRÉSENCE DE LA RÉALISATRICE ET D'ALAIN BLANC, PRÉSIDENT DE CHAMBRE À LA COUR D'APPEL DE DOUAI