

<http://divergences.be/spip.php?article246>



Interview , suite

3/4 Basilio Martin Patino : entre « vérité » et « farce »

- Archives - Archives Générales 2006 - 2022 - 2007 - NÂ° 5 (Janvier/January 2007) - Arts - Cinéma/movies - Cinéma de la mémoire : -

Date de mise en ligne : lundi 25 décembre 2006

Copyright © Divergences Revue libertaire en ligne - Tous droits réservés

Le premier film réalisé clandestinement, *Très chers bourreaux*, est une réflexion sur la barbarie, le pouvoir et sur l'autorité que donne la force de tuer. Ils ont du pouvoir parce qu'ils tuent et ils tuent parce qu'ils ont la force de leur côté. J'ai cherché, avec difficultés, des bourreaux et, finalement, j'en ai trouvé à Badajoz, une région très pauvre. Ce film a été une étrange aventure. J'ai imaginé un congrès de bourreaux et je les ai amenés en voiture. On a tourné très vite, en quatre ou cinq jours, car il fallait échapper à la police. C'était une expérience passionnante, on se sentait libre parce qu'on provoquait l'autorité.

Dans le sous-sol de la maison où je vivais, j'ai installé une table de montage. Le tournage représentait sept ou huit heures de rushes et j'ignorais quand il serait terminé et projeté. Mais savoir qu'il était possible de le réaliser donnait une force. J'avais fait venir des techniciens portugais parce que cela était dangereux pour les Espagnols et j'ai eu la chance d'avoir un grand opérateur portugais.

Comment et sous quel prétexte avez-vous interviewé des bourreaux, des avocats ?

Basilio Martin Patino : Sans problème. C'était trois acteurs ! (rire) Je ne connais pas la différence entre fiction et documentaire. Pour moi, c'est toujours une forme d'expression et je l'utilise de façon malicieuse. Je crois que l'on ment toujours dans le cinéma. Les documentaires sont toujours faux. Les grandes batailles du début du cinéma étaient des mises en scène. Et pourtant les guerres étaient réelles. Ma sensibilité ne me permet pas de discerner le vrai du faux. La démarche de vouloir refléter la vérité avec sa propre vision est déjà un mensonge. Il suffit de changer la lumière, l'objectif ou le cadre et la réalité se transforme. Il s'agit d'une réalité pour tromper, manipuler les spectateurs/trices. Je crois qu'il existe de très grands documentaires qui permettent une réflexion sur la réalité. La réalité vient de l'intérieur, d'une expérience cumulée, du subconscient, de la mémoire personnelle et collective, du lien personnel avec le collectif.

C'est parfois hallucinant de voir un metteur en scène expliquer avec emphase ce qu'est la réalité. La « réalité », la « vérité », cela signifie des siècles de philosophie. C'est mon intuition et je ne voudrais en aucun cas monopoliser la vérité. Nous avons vécu des réalités très dures en Espagne et il est important d'exprimer individuellement ce vécu. Je ne crois pas à la vérité et au mensonge car je manque peut-être de sens moral. La morale est à mes yeux un système de conventions. C'est un sujet délicat. Ainsi je ne suis pas gêné de dire que je suis un farceur. C'est un beau métier et j'aurais aimé l'être encore plus. Raconter simplement ce qui s'est passé ici, dans ce pays, est suffisant dans le domaine de la farce. Très jeune, j'étais fasciné par les spectacles de vaudeville et je m'y serai sans doute consacré si la situation avait été normale. Donc je raconte le vaudeville atroce que nous avons vécu en Espagne, d'où ce besoin de faire un film sur les bourreaux.

Je me souviens d'une exposition à Grenade à propos de mes films. Dans cette ville, le bourreau était peut-être l'un des plus insensibles et des plus brutaux. Un bourreau mystique qui déclarait envier les personnes exécutées, l'entrée dans l'éternité. Il me paraissait monstrueux en comparaison des autres. Cet homme est mort quand nous terminions le film. Le plus âgé des bourreaux était un type charmant, la vie l'avait peut-être maltraitée et amené à faire des choses terribles. Il avait un petit chien. Dans le film, on le voit embrasser une petite fille de 4 ans et lorsque le film est sorti en DVD, quelqu'un s'est rendu compte que la fillette était la fille du bourreau. Devenue fonctionnaire et une femme magnifique, elle a demandé à la maison de production une copie du film puisqu'il y est question de son père dont elle ignorait le métier. En visionnant le film, elle a repris contact avec un souvenir d'enfance : son père l'embrassant avant de quitter la maison. Elle s'est libérée de tout un univers de mystères et de cauchemars. Nous avons tourné ensuite un documentaire en suivant son parcours, en retrouvant les endroits de son enfance, au cours duquel elle a rétabli le lien avec ce père. Elle ressentait comme une libération en apprenant ce qu'on lui avait toujours caché et dont elle n'était aucunement responsable : être la fille du bourreau. Ses tantes, quand elle faisait des bêtises, lui disaient qu'elle était plus criminelle que son père, mais, dans l'ignorance, elle ne comprenait pas pourquoi.

En ce qui concerne le deuxième film clandestin, **Caudillo**, je l'ai réalisé pour être caché, pour le garder. Des amis chiliens m'ont proposé de le projeter dans une grande salle de Santiago à l'époque de Pinochet et, lorsque l'ambassadeur d'Espagne l'a appris, il est intervenu pour l'interdire. Quand nous sommes passés devant le cinéma de Santiago, une foule de personnes faisait la queue. L'ambassadeur m'a ensuite demandé de quitter le pays au plus vite et je lui ai répondu : les films durent plus longtemps que les dictateurs.

J'ai aimé faire du cinéma en cachette, mais cela pouvait éveiller les soupçons puisque je n'avais pas d'occupation officielle. Nous avons donc, avec des amis, ouvert un restaurant, mais notre gestion s'est hélas avérée catastrophique. Cette époque était très dure, surtout avec les dernières exécutions. C'est pourquoi j'ai voulu faire un film sur Franco et sur la prise de pouvoir de ce dictateur. L'analyse du phénomène s'est imposée à moi et je me suis mis à la recherche de matériel images. Je ne pouvais cependant accéder ni aux archives de la cinémathèque espagnole ni à celles des actualités cinématographiques. J'ai donc trouvé les documents ailleurs, dans les cinémathèques à travers le monde, à Lisbonne par exemple parce que les Espagnols nationalistes n'avaient pas de laboratoires en Espagne. Au moment de la révolution des Œillets, l'accès aux documents cinématographiques était facile, le matériel abondant nécessitait d'être entreposé avec précaution car les copies étaient inflammables. En visionnant les films et les actualités, nous avons pris conscience de ce qu'avait été la guerre civile.

Je suis né à Salamanque et j'y ai passé mon enfance, la ville est très liée à l'origine du franquisme. Les reportages d'actualités montraient des images totalement inédites de ma ville arborant des drapeaux avec des croix gammées. D'autres images provenaient de Londres, de Pathé, de Gaumont. En Espagne, seules les images d'anarchistes produites par la propagande franquiste étaient connues et destinées à effrayer le public. C'était extraordinaire de trouver des images inconnues. Tous ces films ont été transportés par camions, cachés parmi des bidons d'huile. Cela peut paraître infantile à présent de dire l'émotion que nous avons éprouvée en récupérant ce matériel. À chaque instant, nous nous attendions à une descente de police, mais le secret n'a pas été éventé.

Quelle est la signification des images arrêtées dans *Caudillo* et dans *Madrid* ? Dans ***Caudillo***, est-ce pour accentuer le ridicule de Franco ? Dans les deux films, le regard de l'enfant qui fuit les bombardements avec le chiot dans les bras ?

Basilio Martin Patino : J'ai toujours aimé l'utilisation des images arrêtées, ralenties ou colorisées. ***Canciones para despues de una guerra*** est un film important sur le plan émotionnel, les effets sont une manière de rendre hommage au peuple, d'exprimer des émotions. Les possibilités techniques sont actuellement immenses dans le cinéma, mais étaient plus limitées à l'époque. Si, dans certains cas, l'arrêt sur image, la manipulation de l'image, les trucages permettent de ridiculiser un personnage, pour ***Caudillo***, je n'ai pas voulu tomber dans ce piège. Pour ce premier film sur Franco, il n'était question ni de fantaisie ni d'éloge. J'ai voulu être honnête vis-à-vis de ce fantoche qui nous avait si longtemps terrorisé. En voyant les images, le mythe s'effondrait de lui-même : son allure, sa voix étaient ridicules sans avoir à forcer le trait. Il aurait été facile d'accentuer le caractère ridicule, mais c'était inutile. Néanmoins, j'ai peut-être cédé à la tentation avec les images trouvées à Lisbonne, filmées lors de la présentation des lettres de créance du chancelier allemand à Salamanque. Le recteur de mon université, qui était interprète et nazi à l'époque, m'a décrit la scène. Il était également présent lors de la rencontre de Franco avec Hitler et ce qu'il m'a conté n'avait rien à voir avec la réalité officielle. En 1937, la rencontre avec l'ambassadeur, sur la grande place de Salamanque littéralement envahie par les drapeaux nazis, était l'une des premières fois où Franco était filmé durant une cérémonie officielle. La présence de la caméra est perceptible. Devant cet homme, plus grand que lui, on perçoit l'obsession de Franco et de se rehausser. Cette scène se situe immédiatement après qu'il se soit octroyé le titre de chef de l'État, malgré l'opposition de certains généraux. Franco est tendu en raison de leur présence et du caractère symbolique que revêt la cérémonie dans son accession au pouvoir. Et là j'avoue avoir cédé à la tentation pour rendre ce moment plus expressif. C'est une des rares fois.

En général la question de la manipulation des images tient plutôt à la recherche d'une expression nouvelle. Maintenant, avec le numérique, les images virtuelles, les possibilités sont illimitées et c'est merveilleux. On peut faire

du cinéma autrement. C'est comparable au passage de la peinture réaliste à une autre forme d'expression comme le cubisme. On n'est encore jamais arrivé à réaliser un film de la force de *Guernica* de Picasso. Dans l'exposition de Grenade, on a modestement tenté cette approche car les techniques actuelles sont riches en possibilités créatives.

« Les films sur l'Andalousie, plus récents, sont impressionnants pour leur nouvelle forme de langage cinématographique. La réalisation est déconcertante, par exemple dans *El grito del sur : Casas viejas* qui retrace l'insurrection de paysans anarchistes qui a eu lieu en Andalousie. Le film soviétique, sur une musique de Chostakovitch, que l'on découvre dans le film a-t-il vraiment existé ?

Basilio Martin Patino : Dans ce travail sur l'Andalousie, je voulais parler de cet aspect de l'Andalousie tragique, de l'Andalousie de la révolution, de l'Andalousie de la faim, des esclaves, et du soulèvement Casas Viejas. Le soulèvement spontané, ingénu de ces paysans anarchistes qui espéraient la révolution sociale et la révolte de toute l'Espagne. Leur attente a été trompée et cela a tourné à une tragédie terrible dont la République de Manuel Azana est responsable. Les contradictions de la République exprimaient beaucoup de choses et la naïveté des paysans anarchistes andalous aussi. Je voulais parler de ces événements mais sans trop savoir comment.

Or j'ai trouvé un lot de photographies de l'époque, par hasard, un véritable trésor que je conserve qui montrent les paysans, les morts, les cadavres. Je me suis alors autorisé à les reproduire, à les représenter, à les recréer. La représentation consistait à recréer avec honnêteté les événements avec, en outre, la connaissance des faits. Il ne s'agissait pas de faire un film non-manichéen, mais plutôt de donner deux versions, d'abord une version triomphaliste correspondant au cinéma soviétique de cette époque. J'ai donc inventé cette équipe soviétique réalisant un film sur Casas Viejas, ce qui d'ailleurs est paradoxal car jamais Staline n'aurait permis une révolution anarchiste. Le film est donc tourné dans le style du cinéma soviétique avec des envolées optimistes à la manière du cuirassé Potemkine. Face à cette vision de l'époque, j'ai utilisé l'expression des documentaristes anglais, c'est-à-dire un cinéma direct, moins manipulable, dans une forme naturaliste. En mettant face à face ces deux moyens d'expression, je voulais donner aux spectateurs/trices le choix de se situer.

Et, parallèlement, j'ai utilisé la collection de photos. J'aurais pu filmer les rares témoins des événements, mais ils étaient très vieux et racontaient des choses qui semblaient invraisemblables. Je me suis donc basé sur les livres qui m'ont paru les plus honnêtes, sur les excellents écrits et articles anarchistes. J'ai réalisé deux versions différentes qui me semblent rendre compte d'une réalité plus complète. C'est un jeu dialectique cinématographique.

Il était impossible de filmer sur les lieux réels cet épisode de l'histoire de Casas Viejas. Le village avait changé, même de nom. Le village actuel, qui ne conserve aucune trace de l'ancien village, est moderne, avec des discothèques. Il a donc fallu le recréer le plus authentiquement possible, avec la maison de Seisdodos.

Mais le plus important était ailleurs, sur le fond, de manière à rendre la force dramatique du sujet. La bande son aussi est importante et le choix de la musique colle bien au film. Je crois que le film provoque une réflexion.