

PABLO BERGER

Blancanieves



L'AVANT FILM

L’Affiche	1
Un conte réaliste	
Réalisateur & Genèse	2
Pablo Berger, un cinéaste à contre-courant	
Acteurs	3

LE FILM

Analyse du scénario	4
Il était une fois... un bonheur inaccessible	
Découpage séquentiel	6
Personnages	7
Double-jeu	
Mise en scène & Signification	9
Entrez dans l'arène...	
Analyse d'une séquence	14
Entracte au rythme du flamenco	
Bande-son	16
Battements de cœur	

AUTOUR DU FILM

Le Flamenco	17
La corrida	18
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.transmettrelecinema.com
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,

8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris

idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2014

SYNOPSIS

Dans les années 1920, Antonio Villalta, un matador renommé en Andalousie, est blessé lors d'un combat contre un taureau à la Colossal de Séville. Sa femme, alors enceinte, meurt en couche. Antonio réveillé de son opération renie son enfant. La fillette grandit auprès de sa grand-mère, mais lorsqu'elle celle-ci meurt subitement, Carmencita se voit contrainte de déménager dans la riche demeure de son père où elle est accueillie par Encarna, sa nouvelle femme. Ayant reçu l'interdiction de visiter les étages du château, Carmen est réduite au rôle de ménagère. Néanmoins, lorsque sa belle-mère est trop occupée à s'admirer dans le miroir, elle fait la rencontre de son père. Encarna met définitivement fin aux rencontres secrètes lorsqu'elle décide d'ôter la vie à Antonio et à sa belle-fille, désormais âgée de 16 ans. Sauvée de la noyade par un jeune homme mystérieux, Carmen se réveille dans une roulotte, entourée de six nains qui se présentent comme étant des toreros. Amnésique, ayant oublié son lourd passé, elle entame avec eux une nouvelle vie dans laquelle elle est rebaptisée « Blancanieves ». Lors d'un combat qui tourne mal, Blancanieves intervient et se surprend à connaître les mouvements de la corrida. De ville en ville, Blancanieves se fait une réputation de torero, jusqu'à être bientôt demandée pour combattre à la Colossal de Séville. Alors qu'elle se prépare à entrer dans l'arène, un homme lui apprend qu'elle est la fille du grand Antonio Villalta. Les souvenirs reviennent alors à sa mémoire. Bouleversée, elle refuse de faire face au taureau, mais se souvient des conseils de son père et, confiante, réalise un combat sans faute. Encarna, gonflée par la jalousie de la célébrité de la belle-fille qu'elle croyait morte, empoisonne Blancanieves à la fin du spectacle qui meurt sur le champ. Conservé dans un cercueil de verre, le corps de Blancanieves devient une attraction foraine, où les curieux tentent, par un baiser, de réveiller la jeune héroïne. Contrairement au dénouement du célèbre conte, elle ne se réveillera pas, y compris lorsque l'un des nains de sa troupe, amoureux depuis leur première rencontre, l'embrasse à son tour. L'amour ne suffirait-il plus à briser le sort ? Son prince restera cependant à ses côtés, guettant avec espoir le réveil de Blancanieves.

L'AFFICHE

Un conte réaliste

L'affiche française de *Blancanieves* est une œuvre ambivalente. Elle transmet au spectateur les principaux codes du conte tout en rompant avec celui-ci, laissant le spectateur intrigué et confus, curieux de voir à quoi ressemblera cette nouvelle version de Blanche-Neige.

L'affiche nous donne les principaux codes du conte. La pomme, symbole de la jalousie de la marâtre et de la tentation est au cœur de l'affiche. D'un rouge ardent, située en bas à gauche de l'affiche, elle se démarque du reste de l'affiche par sa couleur. Le visage de l'héroïne est tourné vers la pomme qui se situe à l'emplacement des lèvres absentes du personnage. La pomme est croquée. À elle seule, elle réussit à dévoiler au spectateur l'objet du film tout en promettant fidélité au conte des frères Grimm. Le sous-titre, situé en haut, se démarque du titre dans le fond et dans la forme. Au sein de cette affiche aux tons sombres, celui-ci rassure le spectateur qui ne reconnaîtrait pas ici l'univers de la célèbre adaptation de Walt Disney. Il est écrit en blanc, en minuscule et dans une police ronde plus classique que celle du titre, et donne par ailleurs des clés relatives au synopsis : l'expression « Il était une fois » et les termes « conte » et « vénéneux » soulignent cette appartenance aux fables et plus encore, à Blanche-Neige, confortant ainsi les amateurs.

Divers éléments entraînent cependant le spectateur dans des registres éloignés du conte. Tout d'abord, l'utilisation quasi générale du noir et du blanc semble déjà dévoiler une interprétation plus réaliste tout en promettant une touche d'inattendu dans une histoire maintes fois racontée. De plus, le titre ne paraît pas en adéquation avec l'image que chacun se fait du conte de Blanche-Neige. Alors que la partie basse de l'affiche se démarque de la partie haute par l'utilisation du blanc, le titre, écrit en majeure partie en noir, est composé d'une police anguleuse, tranchante et angoissante. L'asymétrie de chaque lettre rappelle l'univers gothique, rarement utilisé pour aborder ce conte. Le visage aperçu au centre de l'affiche est lui aussi



énigmatique. Il est encadré en haut, par un fond noir que l'on devine être la silhouette d'une toque de matador, et, en bas, par le titre. Ce visage, dont les yeux sont maquillés de noir, est celui d'une jeune fille, bien que les cheveux courts puissent prêter à confusion. Le regard de cette dernière est perçant et déterminé. Envoûtants, les yeux de la jeune fille font écho au « charme vénéneux » évoqué dans le sous-titre. Le mystère qui entoure ce regard fait écho à celui qui entoure le titre. Cette Blanche-Neige apparaît bien différente de la jeune fille douce et délicate que nous avons pu rencontrer à travers les livres de notre enfance.

PISTES DE TRAVAIL

- Chercher les traits de l'affiche rappelant l'univers du conte : pomme, typographie du sous-titre, termes employés, couleur des cheveux du personnage...
- Observer les traits rompant avec l'univers du conte : typographie du titre, noir et blanc, regard et coiffure du personnage...
- Étudier le rôle de la couleur dans l'affiche. Que suggère le rouge de la pomme ? La séduction ? La passion ? La tentation ? La mort ?

RÉALISATEUR GENÈSE

Pablo Berger : un cinéaste à contre-courant

Filmographie

- 1988 *Mamá*
- 1990 *Truth and Beauty*
- 2003 *Torremolinos 73*
- 2012 *Blancanieves*



Dix Goya 2013 pour *Blancanieves* dont celui du meilleur film.



Né à Bilbao en 1963, Pablo Berger débute sa carrière dans le cinéma avec le court métrage *Mamá*, en 1998. Ce clip de quelques minutes, dont le directeur artistique n'est autre que le réalisateur de *800 balles* (2002) ou du *Crime Farpait* (2004) Álex de la Iglesia, s'inspire du genre fantastique. Il raconte l'histoire d'une famille contrainte de se réfugier dans un sous-sol alors qu'une bombe vient d'exploser. La grand-mère meurt soudainement et l'odeur de son cadavre se faisant de plus en plus insupportable, la famille se décide à trouver une solution. Pablo Berger reçoit plusieurs récompenses pour ce film, notamment au Festival d'Alcala, ainsi qu'une bourse du gouvernement basque lui donnant l'opportunité d'aller étudier à l'Université de New York. Au cours de ses études, il réalise son second court métrage, *Truth and Beauty*, nommé au College Emmy Award. Il enseigne ensuite le cinéma à Cambridge, Princeton et Yale, résidant pendant 9 ans aux États-Unis, puis à la Sorbonne et à la Fémis à Paris. Il a également été chargé de lecture pour la New York Film Académie. Son premier long métrage de fiction, *Torremolinos 73*, tourné en Espagne, est présenté au Festival du film de Málaga en 2003 et remporte les prix du meilleur film, meilleur acteur, meilleur réalisateur et meilleure actrice. Il rencontre un succès retentissant en Espagne où il est nommé par l'Académie des Goya pour les catégories du Meilleur scénario, Meilleur Premier film, Meilleur acteur, Meilleure actrice. Acclamé lors de la présentation internationale du Festival du film international d'Édimbourg, *Torremolinos 73* est également très bien reçu au Festival du film de Toulouse et de Palm Springs. Distribué dans plusieurs langues, le film fait l'objet d'un remake chinois en 2008. Il raconte l'histoire d'Alfredo López, vendeur à domicile et de sa femme, Carmen, ayant à faire face à des difficultés financières dans une Espagne franquiste et puritaine au début des années 1970. Afin de ne pas s'écrouler, l'entreprise se lance dans un nouveau business : elle propose à ses employés de réaliser des films scientifiques en Super 8 afin de créer une « encyclopédie mondiale de la reproduction » à destination des pays scandinaves. Le couple accepte de participer à cette aventure...

À partir de 2004, Pablo Berger réfléchit à son second film. Il écrit plusieurs histoires, dont deux ayant de fortes similarités avec *Torremolinos 73* dans un registre tragico-comique, ainsi que la première ébauche de ce qui deviendra plus tard *Blancanieves*. Aidé par sa femme, Pablo Berger choisit de mener à bien ce projet de film muet en noir et blanc consacré à Blanche-Neige. C'est lors d'une projection des *Rapaces*



Pablo Berger et Maribel Verdú, Goya 2013 de la Meilleure actrice.



Photo de tournage. Pablo Berger avec les « nains ».

d'Erich von Stroheim au festival du film de San Sébastian, accompagnée par l'orchestre de Carl Davis, que le jeune réalisateur décide de se lancer dans cette aventure du muet. Par ailleurs, depuis les années 90, Pablo Berger est fasciné par l'image de l'Espagne des années 1920. Il nourrit cette représentation souvent fantasmée à partir de photographies issues de l'ouvrage *Espagne occulte* de Cristina García Rodero. Nains toreros et autres personnages atypiques traversent l'œuvre de la photographe qui débute sa carrière en 1974 en peignant le portrait d'une Espagne parcourue par les processions religieuses et marquée par les superstitions ancestrales. Ces photographies, à la fois envoûtantes et inquiétantes, deviendront autant de sources d'inspiration pour Pablo Berger.

Outre cette esthétique qui emprunte à l'occulte, à l'absurde et au cinéma gothique, *Blancanieves* épouse les formes du cinéma muet français. Les mouvements de caméra et l'interprétation de la culture espagnole rappellent cet *El Dorado* dépeint par Marcel L'Herbier en 1921. Le film est également un hommage à Abel Gance à travers le montage ou l'éclairage, à Murnau pour les inventions scénaristiques, à Dreyer ou Sjöström pour le jeu d'acteurs. *Blancanieves* est également influencé par le cinéma espagnol muet, notamment Florían Rey avec *Aldea Maldita* (1930)

et Benito Perojo avec *La Bodega* (1930). Buñuel est aussi présent dans *Blancanieves* qui s'inspire de *Las Hurdes (Terre sans pain)*, (1933) ou de *Viridiana* (1961).

Huit ans ont été nécessaires pour obtenir les financements du film, au cours desquels, le réalisateur a pu ficeler son scénario s'entourer d'une équipe et écrire un story-board. De plus, le tournage de sept semaines a été un réel défi pour toute l'équipe, aussi bien les costumiers et perruquiers amenés à travailler sur des styles très différents (années 20, vêtements traditionnels espagnols, vêtements de corrida), les maquilleurs, focalisés sur le rendu final en noir et blanc, le directeur de la photographie ou le monteur. Les scènes jouées dans l'arène, avec les taureaux, ont été particulièrement éprouvantes, mais demeurent les plus belles d'après Pablo Berger. Ainsi, *Blancanieves*, en remontant aux sources du cinéma, a amené chacun, acteur ou technicien, à se dépasser dans le domaine qu'il maîtrise. Lors de la première en 2012, le film est accompagné en direct par l'orchestre dirigé par Alfonso de Villalonga, son compositeur. Cette performance hors du commun participe immédiatement au succès du film, en Espagne et ailleurs. Désormais, on ne peut que se demander quel sera l'avenir de ce réalisateur qui considère chacun de ses films comme l'un de ses enfants.

Acteurs

Maribel Verdú est une actrice madrilène née en 1970 qui débute sa carrière dans le cinéma à 16 ans, révélée par Fernando Trueba, dans *El Año de las luces* en 1986. Au début des années 1990, sa réputation auprès du grand public grandit grâce au duo qu'elle forme à l'écran avec Victoria Abril, en particulier dans *Amantes* de Vicente Aranda en 1991. Après avoir tourné pour les plus grands cinéastes espagnols confirmés, Maribel Verdú donne une nouvelle dimension à sa carrière en acceptant le rôle de gouvernante confié par Guillermo del Toro pour *Le Labyrinthe de Pan*. Le succès du film et de sa prestation amènent Francis Ford Coppola à la choisir pour interpréter le personnage féminin principal de *Tetro* en 2009. Par deux fois elle est récompensée pour son talent, en 2008, lors de la cérémonie des Goya pour son rôle dans *Siete mesas de Billar francés* de Gracia Querejeta, et pour

Blancanieves de Pablo Berger en 2012. Elle a immédiatement été séduite par le message, le projet esthétique du film et le personnage d'Encarna, se disant flattée d'avoir été choisie pour jouer le rôle d'une méchante alors qu'elle avait toujours joué des personnages faibles et empathiques. En incarnant Encarna, un personnage qui passe ses journées à changer de vêtements et rêve de devenir une célébrité, Maribel Verdú a eu la sensation de véritablement « jouer à l'actrice ». Elle est magnifiée dans le film grâce à la panoplie des costumes années 1920 réalisée par Paco Delgado.

Daniel Giménez Cacho est un acteur espagnol né en 1961 et résidant au Mexique. Il est connu du grand public pour son interprétation du prêtre pédophile dans *La Mauvaise éducation* de Pedro Almodóvar. Néanmoins, il a également été récompensé pour de nombreux rôles, notamment celui

de *Profundo Carmesi* en 1997 et *Aro Tolbukhin* en 2003 par l'Ariel du meilleur acteur. Sa réputation dans le milieu du théâtre, en tant que comédien et metteur en scène n'est plus à faire, ayant été reconnu comme meilleur acteur par une partie de l'Union des chroniqueurs et critiques de théâtre en 1993 pour *Largo viaje de un día hacia la noche* de Eugene O'Neil et en 2005 pour *Monólogo por sexo, drogas y rock'n'roll*. Le personnage d'Antonio qu'il interprète dans *Blancanieves* est différent de ceux qu'il a pu jouer jusqu'alors, marginaux ou hommes dérangés. Ce rôle de victime est également en contradiction avec son caractère, ce dernier s'engageant notamment au Mexique, aux côtés d'autres acteurs tels que Gael García Bernal, dans le collectif d'artistes *El grito Más Fuerte*, qui se rassemblent contre la terreur, les assassinats et pour la protection des droits des citoyens.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Il était une fois... un bonheur inaccessible

Blancanieves est construit en trois temps : l'enfance, l'adolescence, l'âge adulte. Ces trois périodes du film sont bien délimitées par deux séquences de transition et ellipses (16 et 26) qui constituent des unités dramatiques au sein desquelles l'héroïne doit affronter des épreuves difficiles, véritables rites de passage assurant la transition entre deux âges.



Un conte réaliste ou l'impossible accès au bonheur de *Blancanieves*

Le scénario de *Blancanieves* s'inspire du récit des frères Grimm : *Blanche-Neige*. Dans son ensemble, le film est une adaptation très proche de l'ouvrage, on en retrouve les étapes et personnages principaux. Une méchante belle-mère sait que sa beauté va se faner. Refusant cette fatalité, elle élimine tout ce qui peut nuire à son image. La beauté de l'héroïne, jeune enfant orpheline de mère, attire la haine de la marâtre et sa naïveté l'entraîne vers sa chute. Il est possible de lire le scénario comme on nous a appris à lire le conte, le regardant comme le parcours d'une jeune fille pour se libérer du joug de sa mère. Pour cela, la jeune fille doit s'affirmer en tant que femme, ce qui passe nécessairement par la sexualité. Sa symbolique parcourt *Blancanieves* : la piqure de la grand-mère représentant la préfiguration de la puberté de la jeune fille, la coupe des cheveux, illustrant le refus de la féminité adolescente, le baiser du chauffeur reflétant les premières séductions, et enfin, la pomme croquée comme abandon au désir sexuel. On connaît le lien entre le conte et l'histoire d'Adam et Ève, qui, en croquant la pomme, découvrirent leur différence sexuelle et ressentirent un désir réciproque. Dieu condamna l'Homme à devenir éternellement incomplet, à se reproduire inexorablement. Pour *Blancanieves*, la punition ne se fait pas attendre puisqu'elle est immédiatement empoisonnée. Elle perd son innocence en acceptant la tentation narcissique tendue par Encarna. Si dans ses grands traits, le film semble similaire au conte des frères Grimm, le registre féerique est absent de cette version. Aucun élément magique ou fantastique ne participe au happy end. Au contraire, car, ayant signé un contrat « pour la vie » avec son manager, *Blancanieves* termine ses jours dans un cercueil de verre, dont aucun Prince ne pourra jamais la sortir. Le film insiste, par cette fin, sur un aspect du conte laissé de côté : le Prince

est tombé amoureux d'un corps inerte, d'un cadavre, ce qui l'assimile à un charognard, à l'instar de la foule observant la mort du taureau dans l'arène. De plus, cette attraction, qui n'est rien d'autre qu'un artifice, met l'accent sur le fait que les happy ends ne sont que des subterfuges ou récompenses symboliques à ceux qui suivraient la morale du conte. Pas de Prince charmant sauveur sinon en la personne de Rafita, un nain torero avec qui Blancanieves entame une histoire d'amour platonique. Prisonnière de son corps, comme le traduit la larme qui coule sur son visage à la dernière séquence, Blancanieves n'a donc pas la fin heureuse méritée : pas de vie éternelle (« ils vécurent longtemps ») ni de vie familiale (« et ils eurent beaucoup d'enfants ») ou professionnelle épanouie.

Blancanieves comme porte-parole d'une quête identitaire collective

Contrairement au conte des frères Grimm, l'action se situe en Andalousie dans les années 1910-1920. La vie de Carmencita est partagée entre le flamenco et la tauromachie, le premier étant l'art pratiqué par sa défunte mère, le second celui pratiqué par son père. La Peña (groupe d'amis ayant une passion commune) qui l'entoure lors de sa communion est issue de ces deux univers très proches. Néanmoins, l'héroïne est progressivement coupée de ce contexte et de ses racines. Son parcours ne cesse de jouer avec le rapprochement et l'éloignement de ce passé, et l'attente perpétuelle du bonheur. *Blancanieves* est en cela un conte initiatique, présentant le parcours d'une jeune fille pour l'affirmation de soi. Cette quête identitaire est vécue dans la douleur car, pour se trouver, s'affirmer en tant qu'individu, Blancanieves doit s'éloigner de son passé. La rupture avec ce dernier s'effectue lors de la noyade de la jeune fille qui est suivie de son amnésie totale. Éloignée de ses racines, elle semble alors à même de pouvoir s'affirmer, dans sa vie sociale (avec les nains) et dans sa vie professionnelle (en tant que matador). Néanmoins, par l'affirmation même de son désir, Blancanieves renoue avec son passé : elle choisit, sans en être consciente, la même voie que son père. Se joue ici le mythe de l'enfant prédestiné ou « voué » à devenir matador. Cette prédestination ancre le récit dans le registre de la tragédie ou du mythe. Néanmoins, contrairement à un personnage légendaire tel qu'Œdipe, Blancanieves n'a pas choisi de rompre avec son passé. Lorsque celui-ci la rattrape, elle perd le contrôle d'elle-même, refusant d'affronter le taureau dans l'arène. Pour un temps, il semble que ce passé, en particulier le souvenir de son père, ne demeure plus un poids (47, 48, 49, 50, 51). Mais Blancanieves, obéissante, naïve, se laissant aller au gré des opportunités, comme à son habitude, ne refuse pas la pomme tendue par la marâtre dont elle se souvient pourtant de la cruauté (52). Cette quête inaboutie illustre le drame andalou, la misère et l'oppression vécue par les gitans, musulmans, juifs et pauvres, pendant des siècles en Espagne. Persécutée, errant sans réel but, l'héroïne ne retrouve plus le chemin de son identité. La corrida et le flamenco expriment également ce drame collectif. Comme le chanteur, le danseur ou le torero, l'héroïne doit remonter aux sources de son drame, se souvenir, afin de l'exorciser. Cette thérapie se traduit dans la séquence 46 assimilée au *duende*, inspiration courte durant laquelle Blancanieves, telle une interprète de Flamenco, retrouve son image perdue et l'inconscient collectif dont elle est orpheline, réactualise ses combats passés. La quête de soi est ici vécue comme un combat sans issue.



PISTES DE TRAVAIL

- Observer les éléments concordants avec le conte des frères Grimm ? Cette histoire relève-t-elle du conte de fées ? Pourquoi ? Quels sont les registres mis en avant (fantastique, horreur, réalisme) ? Pourquoi Blancanieves n'est-elle pas sauvée comme dans le conte des frères Grimm ? Comment analysez-vous cette fin si particulière ?
- Notez les éléments du film caractéristiques de la culture andalouse (décor, costume, coiffure, objets). Cet univers est-il propice au récit du conte de Blanche-Neige ? Pourquoi ?
- Analyser le parcours de Blancanieves de sa naissance à sa mort : a-t-elle eu une vie heureuse ? Pourquoi semble-t-elle prédestinée au malheur ? Qu'est-ce qu'une vie heureuse à cette époque pour une femme ?
- Étudier la thématique de la prédestination au malheur dans le cas précis de l'histoire du peuple gitan.

Découpage séquentiel

1 – 0h00'

Générique

2 – 0h00'18

Ouverture du rideau. Générique noir et blanc.

3 – 0h01'17

La ville semble vide. Où sont-ils tous passés ? Série de « cartes postales »

4 – 0h01'34

La foule avant le spectacle. Le torero se prépare. L'habit de lumière. Prières avant d'aller combattre.

5 – 0h03'07

Rencontre avec la femme du torero. Entrée du torero dans l'arène.

6 – 0h04'42

Début du spectacle.

7 – 0h07'10

La femme d'Antonio Villalta est enceinte. Le *brindis*. Le face à face avec le taureau et l'accident.

8 – 0h09'30

À l'hôpital, Antonio et Carmen de Triana sont entre la vie et la mort. L'un est sauvé, l'autre meurt.

9 – 0h12'39

Antonio Villalta se réveille. On lui présente l'enfant dans une couveuse de verre. L'enfant est renié.

10 – 0h14'21

Antonio Villalta rencontre Encarna, son infirmière.

11 – 0h14'41

Antonio Villalta sort enfin de sa convalescence. L'infirmière le raccompagne chez lui.

12 – 0h15'42

L'enfant a grandi. C'est une fillette, Carmencita. Sa grand-mère lui confectionne une robe de communicante. Elle s' imagine son père absent, dans la cuisine, dans la chambre.

13 – 0h18'26

Carmencita fait sa communion.

14 – 0h19'30

Colin-maillard dans la cour de la maison avec le groupe d'amis. Carmencita reçoit un gramophone en cadeau de son père. Elle poursuit sa voiture dans la rue. En vain...

15 – 0h20'56

La danse dans le patio. La mort de la grand-mère.

16 – 0h23'38

En voiture pour une nouvelle vie. Carmen rencontre l'infirmière devenue la femme de son père. Elle découvre sa nouvelle maison. Le premier étage lui est interdit. Encarna coupe les cheveux de sa belle-fille.

17 – 0h27'25

Les travaux et l'humiliation. Au poulailler, Carmen retrouve son coq Pepe.

18 – 0h29'11

Carmen suit Pepe qui s'est enfui jusque dans la chambre de son père. La découverte du père, maintes fois imaginée, se produit enfin. Antonio est humilié par Encarna.

19 – 0h33'55

Pendant qu'Encarna joue avec son amant, Carmencita rejoint son père. Il lui demande pardon.

20 – 0h35'36

Encarna se fait tirer le portrait : Carmencita en profite pour faire l'apprentissage de la corrida.

21 – 0h37'38

Le père de Carmencita la conseille : il faut toujours

regarder le taureau en face.

Encarna est à la chasse : la traque de l'animal sans défense.

22 – 0h38'20

Carmencita danse avec son père sur un air familial : une chanson de Carmen de Triana. Il se souvient de sa femme.

23 – 0h40'19

Encarna revient de la chasse. Elle entend le son de la musique à la fenêtre de la chambre d'Antonio. Elle trouve Pepe derrière le rideau.

24 – 0h41'27

Carmen est invitée à la table d'Encarna. La domestique apporte un plat couvert : Pepe au souper.

25 – 0h43'30

Sur la tombe de Pepe... Encarna enferme Antonio. Carmen, dans sa chambre, regarde son album photo

26 – 0h44'15

Carmencita étend le linge sur le fil tendu à l'extérieur. Elle mime les gestes de la corrida. Ellipse : elle devient une adulte.

27 – 0h45'41

Encarna pousse Antonio dans les escaliers. Séance photo avec le défunt. Carmen pleure son père.

28 – 0h48'20

Carmen va chercher des fleurs. Après avoir échoué à l'étrangler, le chauffeur tente de la noyer.

29 – 0h51'13

Le sauvetage de Carmen. Au cœur de la nuit dans une forêt « enchantée ».

30 – 0h51'45

Le réveil dans la roulotte de six nains qui se présentent à Carmen : en route pour de nouvelles aventures.

31 – 0h53'33

La corrida des nains. L'attaque du torero par la vachette. Carmen le sauve en prenant sa place. Elle se découvre un talent insoupçonné.

32 – 0h59'07

Les nains baptisent leur protégée : elle s'appellera Blancanieves, « comme celle du conte ».

33 – 1h00'12

Ellipses : tournée dans les arènes, la célébrité commence à venir.

34 – 1h01'09

L'arrivée du manager trouble la tranquillité. Blancanieves et les nains signent un contrat « pour toute la vie ».

35 – 1h04'09

Interview d'Encarna : « Je serai à la une du journal ? »

36 – 1h05h15

À table. Le souvenir de la mort de Pepe.

37 – 1h06'32

Le bal. Carmen danse avec les nains. Contemplation du feu d'artifice avec Rafita. Jesúsín plante son couteau dans l'affiche de Blancanieves.

38 – 1h09'10

À la lecture du journal dans lequel elle devait figurer en une, Encarna tue son amant. Le visage de la honte.

39 – 1h11'20

La foule se rend à la *Plaza de toros*.

40 – 1h11'42

Prière dans la loge d'Antonio. Le souvenir de la chanson de la mère.

41 – 1h12'24

Jesúsín échange les taureaux.

42 – 1h13'02

Les remerciements.

43 – 1h13'50

Encarna arrive dans l'arène. Don Martín reconnaît Blancanieves.

44 – 1h14'37

« Antonio Villalta » : Blancanieves se souvient. Elle entre dans l'arène

45 – 1h16'28

Le taureau est lâché dans l'arène. Blancanieves pleure. Qui a remplacé la vachette par un taureau ?

46 – 1h17'19

Flash-back au rythme des castagnettes.

47 – 1h17'50

Blancanieves se souvient : « Toujours regarder le taureau en face ». Elle débute le spectacle : 1^{er} tertio.

48 – 1h18'56

Blancanieves souhaite continuer le combat. La foule apprend qu'elle est la fille d'Antonio Villalta.

49 – 1h20'05

Blancanieves reprend le spectacle : 2^e tertio.

50 – 1h20'55

La foule demande que le taureau soit gracié. C'est la consécration.

51 – 1h23'06

Les récompenses et l'adulation.

52 – 1h23'5

Encarna tend une pomme à Blancanieves en guise de présent. Au centre de l'arène, quelques minutes plus tard, Blancanieves croque la pomme et meurt. La foule est sous le choc.

53 – 1h27'32

La poursuite de la marâtre et sa mise à mort par le taureau.

54 – 1h29'25

La foule porte Blancanieves. Le nain amoureux pleure.

55 – 1h30'24

À la fête foraine : « *El despertar de Blancanieves* »

56 – 1h31'13

« *Chut : Miracle ou malédiction* » : « *Qui saura réveiller Blancanieves pour seulement 10 centimes ?* »

57 – 1h32'28

Blancanieves allongée dans son cercueil de verre. Des hommes et des femmes tentent de la réveiller à tour de rôle. Lorsqu'elle « se lève » enfin, l'heureux élu part en courant.

58 – 1h34'05

Le nain amoureux coiffe et maquille Blancanieves allongée dans son cercueil. Puis il se couche à côté d'elle. Blancanieves laisse couler une larme.

59 – 1h35'54

Générique de fin.

Durée totale du film : 1h44'

PERSONNAGES

Double-jeu



Carmencita / Carmen / Blancanieves

Carmencita est une enfant abandonnée par son père et orpheline de sa mère. Sa beauté ainsi que la lumière qui éclaire son visage frappent immédiatement. Enjouée avec sa grand-mère (12), elle est aussi reconnaissante avec les personnes qui l'entourent (13). Elle est animée d'une grande confiance en la vie qui la pousse à imaginer que son père la protège (13). Afin de pallier ces manques, Carmencita s'est attachée à sa grand-mère et à Pepe, son coq. En arrivant au château de son père, Carmencita montre les premiers signes de circonspection à l'égard des autres (le chauffeur de voiture en 16). Face aux mauvaises intentions d'Encarna et de son amant, la fillette perd le sourire. Malgré tout, elle garde confiance en la vie et sait s'amuser d'un rien (17, 19, 22). La circonspection initiale se transforme vite en déception puis en colère vis-à-vis des autres lorsque Carmencita voit pour la première fois son père se faire humilier (18) ou son coq se faire tuer (24). Le passage à l'adolescence est représenté dans un jeu de cache-cache avec les draps étendus (26) qui permet de faire apparaître une Carmencita adolescente, non plus vêtue de blanc, mais de noir, à l'image de l'état d'esprit dans lequel elle se trouve. Carmen n'a plus revu son père enfermé par Encarna. Face à l'annonce de la mort de ce dernier, elle souffre en silence. Devenue amnésique après sa noyade, l'adolescente est comme libérée de son passé. Ce n'est qu'après avoir décelé en elle un don inattendu, l'art de toréer, et lors de son baptême, que le personnage peut enfin s'affirmer. Blancanieves découvre aussi le sentiment amoureux. Cette étape de la vie du personnage, que l'on peut assimiler à l'âge adulte, lui permet de s'épanouir par le travail, l'indépendance financière et sentimentale vis-à-vis de la famille. Lorsqu'elle recouvre la mémoire (46), sa peine est immense. Elle envisage de stopper le combat. Néanmoins, se souvenant des conseils de son père (« toujours faire face au taureau »), elle choisit de persévérer. Mais sa naïveté l'entraîne à de multiples reprises sur de mauvaises pentes (28, 34, 42) jusqu'à accepter la pomme d'une inconnue, pourtant, pas si étrangère.



Antonio Villalta

Antonio Villalta est à la fois un homme admiré, un père absent et une victime. Dans la première partie du film jusqu'à son départ de l'hôpital, l'homme est acclamé par la foule, mais aussi par sa femme et sa belle-mère. Antonio perd cette renommée à partir du moment où il ne peut plus exercer son métier. De plus, en perdant sa femme et en refusant d'élever son enfant, il choisit de renoncer à sa jeunesse. À partir de cet « abandon », la vie d'Antonio ne peut être qu'imaginée par le spectateur, comme le fait Carmencita. Elle ne sait pourquoi Antonio est parti ni s'il va revenir. Pourtant, il semble toujours présent pour sa fille (12, 14). Alors que Carmencita vient le visiter dans sa chambre, Antonio ne la reconnaît pas tout de suite. C'est à ce moment que sa facette de victime prend le dessus. Symboliquement émasculé par son handicap et par les humiliations d'Encarna, il semble avoir perdu la force, la vigueur et la joie qui le caractérisait autrefois. Pourtant, Carmencita a foi en ce père pour lequel elle s'émerveille toujours, et qui, selon elle, ne l'a jamais abandonnée. Au cours des quelques moments passés avec sa fille dans sa chambre, il rattrape le temps perdu (20, 21, 22). Cependant, le sort d'Antonio est scellé par la décision d'Encarna de mettre fin à ses jours. Malgré ce second abandon, Carmen ne cessera de redonner à son père sa fierté initiale, en l'amenant danser avec elle ou en redressant son corps pour les photos mortuaires. Dans la dernière partie du film, Antonio comme Carmen de Triana, ne sont plus qu'un souvenir apparaissant dans des flash-back, dans les souvenirs ou les pensées de sa fille.



Encarna

Belle-mère de Carmencita, Encarna est une femme manipulatrice qui amadoue Antonio au moment où il est le plus vulnérable (10). Lorsque Carmencita emménage au château, plusieurs éléments indiquent qu'Encarna a la mainmise sur le domaine. C'est elle qui accueille Carmencita, qui la conduit à sa chambre, qui la surveille et lui donne des ordres (16). Cependant, Encarna est une femme narcissique. Sa vanité est aussi importante que sa méchanceté. C'est à cause de la première qu'elle décide de couper les cheveux de Carmencita (16). Elle aime dominer les plus faibles, ce qu'elle révèle à la chasse (21), en humiliant Antonio (18) ou en remplaçant son chien par son amant sur son portrait (20). Ne pouvant supporter la désobéissance ou l'indifférence, elle se venge des moments intimes passés entre Antonio et sa fille en servant le coq Pepe au dîner (24) et en enfermant son mari impuissant dans sa chambre (25). Mais cette punition ne suffira pas à empêcher l'inexorable écoulement du temps. Tandis qu'Encarna vieillit, Carmen entre dans l'adolescence puis devient adulte. Elle représente une menace pour sa marâtre qui décide de la faire assassiner. Pensant se libérer du poids de la beauté et de la jeunesse de sa belle-fille, Encarna souhaite désormais accéder à la célébrité. Lorsqu'elle apprend que Carmen, rebaptisée Blancanieves, est non seulement vivante, mais lui a également volé la vedette de la une du journal qu'elle convoitait, elle assassine de rage l'amant qui a laissé vivre la jeune fille tant méprisée (38). Le visage marqué par la culpabilité de ce nouveau meurtre, Encarna termine la tâche inachevée de son amant, en empoisonnant Carmen. Cependant, la vanité d'Encarna la mène à sa chute, les nains la poussant à la mort dans le toril de Séville (53).

La grand-mère et les nains

C'est à sa grand-mère que Carmencita doit son éducation. Son amour s'est substitué à celui de ses parents, en particulier, celui de Carmen de Triana, sa mère. Elle accompagne Carmencita jusqu'à l'âge de raison symbolisé par la Communion (13). Durant le temps passé avec sa grand-mère, Carmencita apprend le flamenco, s'adonne aux plaisirs enfantins et découvre son passé (12). Néanmoins, la grand-mère décède quelques heures après sa communion (15). Sa mort annonce pour la fillette la fin du temps de l'innocence et les premiers doutes face à la vie. Les nains représentent la seconde famille de substitution pour la jeune Carmen qui ne retrouve plus le chemin de son passé. Contrairement au conte, ils ne sont que six, le nombre de personnes nécessaires pour composer une *cuadrilla* (équipe participant à la corrida) : Manolín, Juanín,



Victorino, Josefa, Jesús, Rafita. Chacun a un rôle particulier, bien que les deux derniers aient un rôle plus significatif. Nomades, ils font le tour de l'Espagne en roulotte présentant dans chaque village un petit spectacle de tóreo comique (parodie de la corrida), appelé *Mojiganga*. Cette vie de bohème se lit aussi sur leur costume, Josefa étant vêtue d'atours féminins. C'est ce même personnage qui prépare le repas pour tous, assimilé à une mère pour cette troupe sans attache à laquelle se greffe Carmen. Peu menaçants sexuellement pour Blancanieves, les nains se montrent pourtant fort intéressés par les charmes de cette dernière lors de la séquence du bal. Néanmoins, c'est Rafita que Blancanieves a choisi. Amoureux (37), doux et attentionné (42), toujours prêt à rendre service (51), il est le partenaire idéal pour accompagner Blancanieves dans sa vie quotidienne et professionnelle. L'antonyme de ce personnage est Jesús qui représente une menace pour Blancanieves. Il est jaloux de la place qu'elle prend progressivement dans la vie de la troupe et plus encore, de ses facilités à toréer. Alors que sa place de chef de famille et de matador est remise en question (31), il va jusqu'à planifier la mort de la jeune fille (41).

PISTES DE TRAVAIL

- Analyser les choix et les motivations de Blancanieves : pourquoi Carmencita ne se rebelle-t-elle pas contre sa belle-mère ? Est-ce de la résignation ? Blancanieves est-elle aussi résignée ? Une femme peut-elle se rebeller à cette époque ?
- Analyser la relation entre Blancanieves et Encarna : pourquoi Blancanieves accepte-t-elle la pomme tendue ? Carmen se sent-elle liée à Encarna ? Peut-on dire que Blancanieves a souhaité faire plaisir à Encarna ? Obéir à son parent ? Peut-on dire que le film critique la manière dont la famille entrave parfois l'indépendance et la réalisation personnelle ?
- Chercher les éléments illustrant l'excès et la modération. Associer chaque personnage à l'un de ces deux pôles contraires.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION



Entrez dans l'arène...



La métaphore de la séduction : une tension entre indépendance et obéissance

La quête identitaire de *Blancanieves* s'exprime dans la mise en scène, à travers la réappropriation des principes et des rythmes du Flamenco et de la Tauromachie.

La métaphore de la séduction est au cœur de ces deux traits majeurs de la culture ibérique. Elle illustre les tensions internes à l'homme, entre indépendance et obéissance, entre tentation et contrôle, l'empêchant de s'affirmer et de vivre en harmonie. Elle se traduit dans la danse, le chant et le *torero*, par des mouvements incessants d'éloignement et de rapprochement, faisant du chant flamenco et du *torero* des arts très dansants, mobiles, mais aussi très variables.

Cette métaphore parcourt la mise en scène du film de manière très explicite, à travers le caractère de certains personnages. À l'instar du matador qui enroule le taureau dans son leurre pour l'écartier par la suite, Encarna charme Antonio pour le priver ensuite de sa liberté, séduit Blancanieves avec la pomme pour jouir ensuite de sa mort. Mais elle peut être mise en scène de manière plus subtile : Blancanieves ne cesse de s'attacher à des personnages dont elle est par la suite séparée, tels que sa grand-mère, Pepe, son père. Elle repousse les avances du chauffeur, celles des nains aux mains baladeuses qui ne cessent de se rapprocher d'elle. Les périodes de rapprochement sont suivies de périodes d'éloignement, que l'on peut qualifier de déviations. Dans l'arène, le taureau est brave s'il ne dévie pas de sa trajectoire et charge droit sur le leurre. S'il change de direction, le taureau blesse le torero, à l'image de l'accident d'Antonio au début du film. Encarna, en proposant la pomme à Blancanieves, tente de lui faire choisir une direction opposée à celle qu'elle a choisie, essaie de la faire dévier du droit chemin, celui de son identité, la conduisant ainsi à sa mort. Dans le film, la métaphore de la séduction va plus loin, car elle s'accompagne de celles de l'attraction et de l'envoûtement, illustrées par Encarna et Blancanieves, dont la beauté enchante les hommes. La musique associée à Encarna lors de ses apparitions, composée de mélodies aux variantes très rapides, rappelle l'ensorcellement. Le rythme du film s'inspire également de la métaphore de la séduction. Le montage rapide enchaîne les coupes franches (*cut*). Il traduit le contraste, présent dans le flamenco et la corrida, entre immobilisme vertical et parcours horizontal du mouvement. L'harmonie entre le mouvement et sa vitesse d'exécution est la clé de la beauté et de la particularité de ces arts. Le mouvement est nuancé par le débit, le rythme, la cadence donnés par le personnage principal, chanteur, danseur, matador, ou ici, réalisateur. C'est le cas du matador durant la *faena* dont le défi est de réaliser un temple (mouvement) idéal, lent, profond et ample marquant sa domination totale sur le taureau. Le film est ponctué de moments d'accélération (7, 8, 14, 18, 23, 46) et de moments plus lents (3, 12, 13, 39, 40), faisant référence à l'immobilité des jambes du matador au cours des jeux de passes. Dans *Carmen* de Carlos Saura (1983), le spectacle de flamenco travaillé par les danseurs joue avec ce mouvement de course cadencée par des arrêts, ponctuations et silences qui donnent plus de force aux émotions.



Une mise en scène contrastée pour illustrer une impossible quête identitaire

Blancanieves est un film tout en contrastes, composé de personnages antonymes, de psychologies ambivalentes, voire schizo-phrènes, de séquences festives et dramatiques, de noir et de blanc. *Blancanieves* raconte l'impossible équilibre entre satisfaction des désirs et répression des instincts. Enfant du Flamenco (mère) et de la tauromachie (père), la jeune fille est un personnage porteur des conflits et des

dramas nés de ces dialectiques. Afin de représenter ces conflits, le scénario évolue selon la dynamique des contraires et des oppositions qui se traduisent par la présence de personnages antonymes : Blancanieves et la marâtre, le matador et le taureau, Rafita et Jesúsín, le manager du père et le manager de Blancanieves, le chien et le lapin, etc. Les oppositions sont également présentes dans les caractères mêmes de certains personnages : Encarna, qui peut tuer sans vergogne puis sentir le poids de la culpabilité l'espace d'un instant (38), Blancanieves qui affirme son indépendance puis y renonce, Jesúsín, profondément jaloux, mais éprouvant de la culpabilité, poursuit l'assassin de Blancanieves dans le toril, Antonio et Blancanieves, à la fois bourreaux (matadors) et victimes. Ces contraires se traduisent dans la juxtaposition de moments dramatiques et festifs, qui sont les deux composantes émotionnelles de la corrida et du flamenco : Blancanieves passe des moments de joie intense (22, 33) à des instants de grande tristesse (25, 27, 46). Le film est ponctué de pics d'extase et de pointes tragiques, de moments de non-dit ou de silence, de manifestations de passions exacerbées où les sentiments débordent. Les spectacles de flamenco et de corrida se déroulent sur le même principe, entre litotes, sortes de parenthèses pour les murmures et les passions étouffées, et hyperboles, où la voix s'élève comme un cri déchirant le silence. Parmi ces contrastes, des moments d'entre-deux viennent adoucir et lisser une mise en scène tranchante, bien souvent éprouvante pour le spectateur. Comme dans le flamenco ou la corrida, des touches d'humour (16, 17, 30, 37) viennent parfois ponctuer le film, afin d'atténuer la menace et le poids de la mort pesant inexorablement sur son héroïne. Des apostrophes, sortes de provocations, relancent l'action, telles que l'accident de Jesúsín, la tentative d'assassinat de Carmen ou l'impromptue arrivée du manager dans la vie de la troupe. Le choix du noir et blanc paraît dès lors justifié afin d'illustrer les tensions diverses qui animent le film et ses personnages. Notamment celles entre le bien et le mal qui se jouent en permanence à l'écran. Noir et blanc sont profondément contrastés. La lumière se fait plus rare dans des séquences de combats ou de conflits (chasse, corrida, dîner entre Carmencita et Encarna), ainsi que dans les séquences de transition (16 et 26). La lumière se fait plus douce et le contraste du noir et blanc plus lisse, penchant vers le gris lors de séquences à la signification moins importante telle que la présentation de la ville en photographies avant le combat (3 et 39) ou les scènes plus humoristiques (17). Les ponctuations du montage : volets, iris, fondus enchaînés, ralentissent ou accélèrent la durée du récit et renforcent sa dimension littéraire et poétique déjà très présente à travers l'usage des cartons pour exprimer les dialogues des personnages.

Un protagoniste prédestiné à mourir : la parabole de la vie à travers l'image de l'arène

Blancanieves, comme tout film de fiction, tient d'un rituel : il doit amener le spectateur à découvrir une vérité ou une solution, après le passage par plusieurs étapes. L'avancée vers la solution est ralentie, afin de toujours repousser cette découverte ultime. Néanmoins, en reposant sur le principe de la prédestination, l'intrigue permet de donner des éléments de solution dès le début du film et à certains moments de l'action. Ainsi, lorsqu'Antonio envoie sa toque à Carmen de Triana, lors du *brindis*, moment où le matador offre la mort du taureau, celle-ci ne la rattrape pas et elle tombe au sol sur son envers, ce qui, dans le langage superstitieux de la corrida, signifie que le combat sera en défaveur du matador. Ce mauvais présage se

confirme lorsqu'Antonio se fait encorner dans l'arène. Mais à l'instar des plans « subliminaux » de têtes de mort (7 et 15), de l'accident d'Antonio, de la couveuse de verre dans laquelle on présente son enfant à Antonio, de la mort de la grand-mère, du couteau planté par Jesúsín dans le cœur de Blancanieves (33), des vêtements changeant de teinte (15, 26), la toque tombant sur l'envers annonce également la mort de Blancanieves que nous savons tous inexorable. La prédestination à la mort est avant tout mise en abyme à travers l'image de l'arène, lieu mythique circonscrit tel un *ruedo* ou *tablaó* (scène ronde de théâtre ou de danse), où se déroule l'action. Son image revient à plusieurs reprises, notamment lors des deux combats principaux en début et fin de film. Elle apparaît alors deux fois dans un enchaînement de plans similaires. Ces deux scènes constituent les portes d'entrée et de sortie de la diégèse, formant une boucle qui se referme sur le récit ainsi que sur la vie de Blancanieves. L'arène est un espace symbolique qui concentre le parcours épique et le temps de vie du héros sous la forme d'une odyssée interne : un itinéraire statique limité au périmètre de l'arène et cérébral correspondant à l'intériorisation des tensions. Dans l'arène se joue le combat entre l'homme et le taureau. Il s'agit d'un spectacle en trois temps : la *Lidia*. Les trois tiers qui composent la *Lidia* peuvent être assimilés aux trois périodes de la vie de Blancanieves et donc du film. Dans les deux premiers tiers de la *Lidia*, le taureau est testé et affaibli par les piques et les *bandilleros*, afin d'être préparé à la mise à mort. Dans le troisième, l'estocade et la *puntilla* succèdent à un jeu de passes dans lequel le taureau exerce sa bravoure et sa noblesse. À l'instar du taureau, Blancanieves est une enfant affaiblie par les drames qui ponctuent son existence. Comme le taureau, personnage que les *aficionados* ont toujours renoncé à identifier à un animal, Blancanieves est un personnage sans identité, orphelin. Tous les deux sont poussés dans l'arène, seuls et désemparés, alors qu'ils sont habitués à vivre en groupe. Séparé de ses pairs, le taureau doit affronter les différents personnages de la *cuadrilla*, dans un combat que les *aficionados* disent à armes égales. Associé à un monstre, une créature menaçante et meurtrière, le taureau est pourtant un animal innocent, à l'instar de Carmencita, petite fille souriante, belle, confiante et intelligente. Dans l'arène de la vie, Encarna est assimilée au matador, chassant d'innocents lapins, faisant preuve de sadisme en fouettant son amant pour agrémenter ses ébats sexuels, faisant exécuter Pepe et le dégustant de manière effrontée devant la jeune fille. Ainsi, même si Blancanieves joue au matador, à la fois avec son père ou dans l'arène, Blancanieves ne réussit jamais à terrasser son véritable ennemi, Encarna. C'est elle qui triomphe. Blancanieves, tel le taureau qui s'écroule au centre de l'arène, a droit à la *vuelta* (tour d'honneur de la foule) accordée à la dépouille du taureau en fin de spectacle. Comme le matador, Encarna use d'artifices et de leurres pour tenter la jeune héroïne naïve. Comme le taureau se lance tête baissée dans la *muleta*, de couleur rouge, Blancanieves attrape et croque dans la pomme. Que le matador l'achève ou non en fin de spectacle, le taureau meurt inexorablement, au centre de l'arène ou au toril. La prédestination du taureau à mourir rappelle celle de Blanche Neige à croquer la pomme, dans chaque version du conte. Néanmoins, ici, Blancanieves ne survit pas, à l'instar du taureau qui, quoi qu'il advienne, est amené à mourir. Cette parabole de la vie humaine tend à montrer que la vie n'est souvent qu'une succession d'illusions et d'artifices face à la peur de la mort et un combat perdu d'avance. Le conte de fées, objet culturel et social, participe de cet aveuglement des Hommes. Ainsi, comme le disait Jean Cocteau à propos de la corrida, « le torero vainc la mort en tuant le taureau mais ne sortira pas vivant de l'arène de la vie ».



L'arène comme espace de mise en abyme de la violence sociale

L'arène n'est pas seulement un espace où se joue le vain combat du taureau pour vivre, mais aussi, celui où se traduit la violence sociale et humaine. Dans le mythe du Minotaure, en supprimant ce dernier, Thésée met fin à sa quête initiatique visant à détruire l'animal caché en lui. Le film se réapproprie ce mythe à plusieurs reprises et se cristallise dans l'image de l'arène. La métaphore du labyrinthe est présente dans l'image de la maison de la belle-mère, celle du toril où Encarna est mise à mort et à travers le parcours même de Blancanieves, prise entre les méandres de sa conscience. À travers ces images, le film pousse le spectateur à s'interroger à propos de la part animale inscrite dans l'homme. La question de la bestialité est présente d'abord par la récurrence de la figure animale : coq, taureaux, lapins, chiens. Tous, ne sont pas chargés de la même symbolique. Par ailleurs, certains personnages cèdent particulièrement à leurs pulsions animales. L'héroïne périt non pas uniquement à cause de la jalousie de la belle-mère, mais avant tout à cause de la soif de sang de cette dernière qui subit les conséquences de ses actes et est tuée par le taureau lui-même, vengeant, d'une certaine manière, la mort de Blancanieves. Encarna est un personnage abject, transgressant la bienséance par les meurtres et ignominies qu'elle perpètre. Mais elle n'est pas le seul personnage animé d'une part d'ombre : la foule assistant aux spectacles de corrida jouit du plaisir de voir le matador se faire encorné. Les gros plans sur des visages salis, édentés accentuent cette impression de cruauté. La persécution du taureau

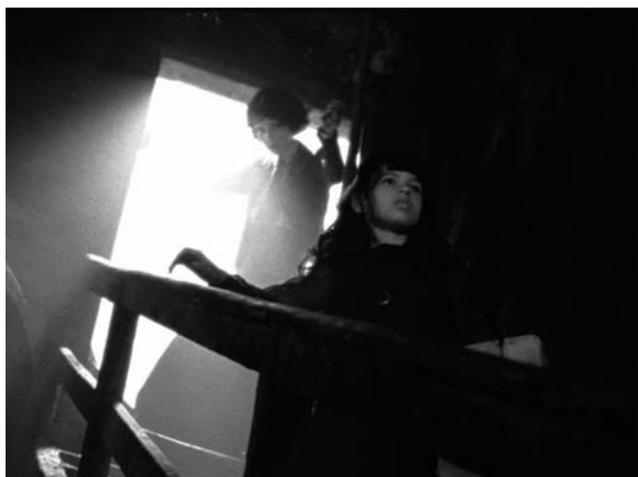
dans l'arène reflète la soif de violence de l'homme en général et la part d'ombre propre à chaque homme qui le pousse à réaliser les crimes les plus abominables. Cette interprétation n'est pas éloignée de l'interprétation initiale du conte de Blanche Neige, à travers laquelle le miroir, révélant la part maléfique de la belle-mère, invite le lecteur à se défaire de ses instincts les plus mauvais. L'arène fait ici office de miroir, comme lieu accueillant un rite exutoire, et permet de révéler ce qu'il y a de trouble et de caché en l'homme. La domination sur la bête résume la domination entreprise sur la vie, la peur et la mort qui ne passe pas uniquement par des actes de leurre, mais aussi par des comportements inhumains, voire bestiaux, un certain sadisme. N'est-ce pas une jouissance pour Encarna d'observer en détail, à l'aide des jumelles, la mort de sa belle-fille ? Afin que l'unanimité pour la mise à mort du taureau soit parfaite, il faut que la victime participe à sa propre mise à mort. Grâce à la synchronisation entre les gestes du matador et de ceux du taureau, le taureau semble demander la mort, ce qui renforce le processus victimaire. Blancanieves collabore à sa propre mort, dans un jeu de communion avec son bourreau, l'assentiment de la victime démontrant le bien-fondé de la condamnation. Le tour d'honneur accordé au taureau donne bonne conscience à tous les spectateurs et achève de sceller entre eux une rassurante unanimité. Avec la mort de l'animal, et donc ici, symboliquement, la mort de la part animale de l'homme, l'ordre est restitué, le mauvais sort est déjoué. Le film peut donc être perçu comme une critique de la dépravation morale et de la violence.



Blancanieves, un film hommage au Septième art

Ces dernières années, des cinéastes ont choisi de réaliser un film muet, noir et blanc, suivant les mêmes codes que le cinéma d'avant 1927. C'est le cas de Pablo Berger avec *Blancanieves*, mais aussi de Michel Hazanavicius avec *The Artist*, qui a remporté l'Oscar et le César du meilleur film en 2012. Certains se révèlent être des hommages directs au cinéma muet, tel *The Artist*, tandis que pour d'autres, la célébration de cet âge d'or n'est pas l'objet même du film. *Blancanieves* est de ceux-là. Pour Pablo Berger, cette adaptation aux codes du muet ne s'est pas accompagnée d'une simplification de la tâche technique. Au contraire, les procédés modernes les plus performants ont été utilisés pour donner le rendu très subtil et diversifié du noir et du blanc. Les images ont d'abord été tournées en couleur, en pellicule, et chaque teinte pensée en noir et blanc. Étalonné en numérique, le film est repassé sur pellicule pour son rendu final. Contrairement à *The Artist* qui calque sa réalisation sur les codes du cinéma muet hollywoodien au millimètre, *Blancanieves* ne fait que s'en inspirer. D'ailleurs, la variété des tonalités du noir et blanc dans le film est à l'image de la diversité des influences et références cinématographiques de son réalisateur : films fantastiques des années 1920-1930, tels que *Freaks* de Tod Browning, *Frankenstein* de James Whale, cinéma muet français de Marcel L'Herbier, Abel Gance, Murnau ou Dreyer, cinéma espagnol de Buñuel ou Perojo. La qualité technique de la bande-son et l'importance donnée à la coordination de l'image et de la musique témoignent d'un hommage en demi-teinte pour le cinéma muet. En cela, on peut légitimement penser que *Blancanieves* est plus un éloge au septième art dans son ensemble. Les métaphores de ce dernier sont nombreuses. On pense d'abord à la *plaza de toros*, comme espace où se déroule l'action de la corrida qui peut être un microcosme de l'espace du tournage et de l'action du film. Comme au théâtre et au cinéma, les cuadrillas entrent en scène et entament un spectacle fait de jeux, pitreries, parodies. À l'instar d'une salle de cinéma des années 1920, l'arène accueille un public participatif, criant, huant, applaudissant, vibrant au rythme du spectacle. Comme au cinéma, la communication directe des spectateurs avec les protagonistes se mouvant dans l'arène est impossible. Le son a alors un rôle particulier, permettant aux spectateurs de s'exprimer à propos de la qualité de ce qui est en train de se jouer, à travers ses cris, applaudissements ou, comme on le voit, dans la séquence 47, avec les *palmas* : cela se fait encore en Andalousie lors de la *faena de muleta* de la corrida.

Dans l'arène, la fanfare, à l'instar de l'orchestre qui joue en direct au cours des premières séances de cinéma, a également l'objectif de capter l'attention du public, d'amplifier ses émotions et permet souvent de magnifier les images et la psychologie des personnages, qui sans elle, seraient peut-être plus ternes et fades. La musique participe par ailleurs du processus d'artificialisation de la réalité qui se joue au cinéma ou à la corrida, comme dans tout spectacle. Alors que dans les primitives salles obscures, elle aidait à couvrir le bruit du projecteur qui pouvait rappeler à chaque instant au spectateur que le film n'était que fiction, la musique dans l'arène fait oublier à l'*aficionado* comme au profane que le taureau n'est qu'une bête innocente, que le matador n'est qu'un mortel. L'artifice est au cœur du principe cinématographique, plus encore que dans la littérature ou le théâtre car il s'agit d'un reflet en mouvement de la réalité. En cela, tout ce qui relève du leurre dans le film peut être considéré comme participant à l'hommage rendu au cinéma : *muleta*, habit de lumière du matador, pomme, attraction foraine, maquillage, vêtements. Mais l'artifice n'est jamais poussé trop loin afin de toujours permettre au spectateur de prendre conscience de la supercherie et rester au plus près de la réalité. Le spectateur sait qu'Encarna est mauvaise malgré les apparences, que Blancanieves ne se réveillera pas de son sommeil empoisonné, que le manager a de mauvaises intentions, que Rafita aime Blancanieves, etc. Contrairement au taureau et à Blancanieves, le spectateur du film est invité à ne pas se faire duper par la force de persuasion du cinéma et des images en général.



PISTES DE TRAVAIL

- Montrer les éléments de mise en scène qui relève du cinéma muet et classique : linéarité chronologique, plans moyens, champs-contrechamps, intertitres. Confronter-les à ce qui relève du cinéma moderne : montage cut, panoramique autour des personnages, travellings, gros plans.
- Comparer Blancanieves au taureau et Encarna au matador : le combat du taureau dans l'arène ne résume-t-il pas à lui seul la vie de Blancanieves ?
- Analyser la représentation de la corrida comme arène de la vie : l'homme affronte le taureau dans l'arène comme il combat la mort tout au long de sa vie.
- Observer les marques de violence dans le film. On dit qu'être violent c'est céder à sa part animale. Étudier les animaux dans le film. Quels sont leurs rapports avec les humains ? Sont-ils violents ?
- Le film invite-t-il à critiquer la corrida ?
- Recenser les éléments qui rendent hommage au 7^e art (le praxinoscope, la photographie, les miroirs, etc.)

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Entracte au rythme du flamenco

Séquence 22 : 0h38'20 à 0h40'19

La séquence 22 est intercalée entre la séquence 21, dans laquelle Encarna, la belle-mère de Carmencita, est partie chasser à l'extérieur du domaine et la séquence 23, où, de retour de la chasse, ayant entendu de la musique s'échapper de la maison, Encarna se précipite de rage à l'intérieur, les chiens toujours tenus en laisse. Profitant de l'absence de la marâtre, Carmencita et son père s'adonnent ici à une séance de flamenco particulière.

Dans cette séquence la musique diégétique joue le rôle d'un troisième personnage : elle permet la connexion, voire l'union, physique et psychique, entre les deux personnages et marque le tempo de la séquence. Ce jeu entre montage et musique est récurrent dans le film. Néanmoins, ici, il traduit non pas une tension, mais une réelle harmonie, une certaine douceur, absente des autres séquences dansées ou toréées. Cette séquence est une respiration à la fois dans le film, composé de séquences dramatiques fortes, et dans la vie des deux personnages dont le quotidien est fait de maltraitances et d'humiliations.

L'utilisation du flamenco, musique festive mais teintée de nostalgie, traduit les émotions ambivalentes des personnages à cet instant : la joie de se retrouver, mais également la nostalgie d'un passé anéanti, à travers le souvenir de la mère et de l'épouse.

La séquence s'ouvre sur un plan en contre-plongée (1). Au premier plan, le fauteuil roulant dans lequel le père se tient courbé. Une contre-plongée accentue son avachissement. La perspective, appuyée par la profondeur de champ, entraîne le regard du spectateur vers la porte, en arrière-plan. Celle-ci s'ouvre et un personnage passe la tête dans son entrebâillement. Il s'agit de Carmencita (2). Un carton (3) est intercalé entre les plans 2 et 4 : « Ferme les yeux » dit-elle à son père. On comprend que Carmencita souhaite faire une surprise à son père. À la vue et au son de la voix de sa fille, Antonio Villalta s'est redressé, il semble reprendre vie. Désormais, la caméra lui fait face dans un très gros plan sur ses yeux fermés (3). Carmencita actionne la manivelle du plateau tournant d'un gramophone (5) sur lequel elle a entre-temps posé un disque. Il s'agit d'un enregistrement de Carmen de Triana, sa mère, dont on reconnaît le visage sur le disque (6). Au moment où l'aiguille effleure le microsillon (8), la musique commence. Le son s'échappe du pavillon dans un mouvement de travelling arrière (9a-9b). Par un fondu enchaîné, l'image du pavillon se fond progressivement dans celle du père, filmé en gros plan (10). Il tourne son regard vers le gramophone, dans un procédé de champ/contrechamp. Antonio est pensif, il a reconnu la voix de la chanteuse : c'est celle de sa défunte femme. Il baisse les yeux (10). Dans un second champ/contrechamp, un plan subjectif en plongée (11) laisse apparaître la pochette du disque posée sur l'étagère du meuble. À la vue de la photographie, Antonio ferme les yeux. D'abord nostalgique, il regarde ensuite légèrement vers le bas, face à lui (12) : il aperçoit les pieds

de sa fille et le bas d'une robe de flamenco (13a). Progressivement, à l'aide d'un travelling du bas vers le haut, le père découvre sa fille, les bras posés sur les hanches, lui souriant (13b). Le procédé du champ/contrechamp est à nouveau utilisé : on visualise en gros plan les yeux du père (14). Carmencita, filmée en plan rapproché, regarde fixement son père et entame quelques pas de danse (15a) tout en avançant vers son père (15b). Alors que le rythme de la musique se fait plus régulier, Carmencita attrape le dossier du fauteuil (18) et l'entraîne dans un mouvement circulaire. Cette ronde se poursuit (19a-19b). Puis Carmencita reprend son spectacle. Antonio la regarde toujours avec beaucoup de sollicitude (22a) : la caméra, située derrière les épaules de Carmencita, se dirige ensuite face au père, dans un mouvement de travelling droite-gauche accompagnant la danse de Carmencita (22b). La caméra se place ensuite derrière la fillette. Antonio est désormais au centre de l'action. D'abord captivé par le spectacle (24a), il est interpellé par quelqu'un ou quelque chose alors que le disque entame un couplet. Un mouvement de tête vers la gauche laisse apparaître au premier plan les épaules et les cheveux d'une femme (24b). Carmencita disparaît alors du champ. La caméra passe derrière Antonio pour nous laisser voir, dans un plan en légère contre-plongée, Carmen de Triana, vêtue de blanc, comme sur la photographie de la pochette aperçue quelques secondes plus tôt. Elle danse en le regardant fixement (25). Antonio la regarde. Au premier plan, Carmen, de dos, disparaît du champ tandis qu'Antonio la suit du regard (26a).

À la fin de la séquence, l'euphorie gagne les deux personnages, en particulier Antonio qui se laisse totalement abandonner au rythme de la danse et de la musique dont la voix chantée disparaît pour laisser place au son des *palmas* et de la guitare. Carmencita réapparaît dans le champ par la gauche, vient se placer derrière le fauteuil, attrape son dossier et le fait tourner sur lui-même à 380 degrés (26b). Un léger travelling vers la droite permet d'accompagner ce mouvement, en plan rapproché. Carmencita fait exécuter un second tour sur lui-même au fauteuil comme en témoignent ses pieds et les roues du fauteuil se déplaçant sur le rythme de la musique (27). Le quatrième tour de danse débute aux pieds du fauteuil (29a) pour finir, à l'aide d'un travelling du bas vers le haut, en plan rapproché sur le père (29b) qui se laisse aller en arrière. Le tour de fauteuil se poursuit en plan rapproché sur le père, par le biais d'un panoramique circulaire (30). Tantôt éclairé, tantôt dans l'ombre, le visage d'Antonio s'illumine. Dans un plan d'ensemble en contre-plongée, la danse du fauteuil se poursuit (32a) dans un mouvement qui paraît alors sans fin.



1



2



4



6



8



9b



11



12a



12b



13a



13b



14



18



19b



24b



26a



27



29b



30



31



32b

BANDE-SON

Battements de cœur



PISTES DE TRAVAIL

- Chercher tous les objets en lien avec la musique dans le film (gramophone, disque, etc.). Distinguer ensuite les musiques diégétiques et les musiques non diégétiques.
- Quelle place le flamenco occupe-t-il dans le film ? Montrer comment son rythme influe sur le montage.
- Recenser des séquences où le *MickeyMousing* est utilisé : est-ce que le coq Pepe est le seul à profiter de cet effet sonore ?
- Faire une analyse détaillée de la séquence 45, lorsque Carmencita rencontre le manager de son père. Comment la bande-son et la bande-image sont-elles agencées ?

Blancanieves étant un film muet, la bande-son, composée presque entièrement par Alfonso de Vilallonga, est principalement musicale. Personnage à part entière, cette dernière accompagne le spectateur dans sa compréhension de l'intrigue et dans sa découverte des autres personnages. Elle a également une place importante dans la vie de l'héroïne, la mère de Blancanieves ayant été chanteuse de flamenco. Les objets rappelant la musique sont très présents à l'écran : le gramophone (14, 15, 22) et son aiguille, disque enregistré par la mère de Carmencita (15, 22, 40), instruments de musique (5, 32, 43). À l'instar d'autres objets pointus tels que l'aiguille à coudre (12), la pointe du stylo (34) et le couteau (33), l'aiguille du gramophone, récurrente, a une signification négative, présageant souvent un malheur.

Dans les séquences 15 et 22, la musique, diégétique, a une place très importante en tant que moteur de l'action. Deux dispositifs permettent au spectateur de comprendre que le son est présent dans l'action : dans la séquence 15, Carmencita cachée sous la table de la cuisine entend la musique qui commence, elle tourne la tête dans la direction du son. Dans la séquence 22, un travelling arrière de l'intérieur jusqu'à l'extérieur du pavillon du gramophone accompagne le son de la musique qui débute. Ces deux séquences, ainsi que la séquence 12, indiquent par ailleurs au spectateur le lien sacré existant en Espagne entre danse et musique à travers le flamenco. D'autres moments de musique diégétique accompagnent l'action, lorsque la fanfare joue dans l'arène au moment du *Paseo* (5 et 43) et au cours du bal (32). Excepté le son du feu d'artifice (32) et celui du flash de l'appareil photographique (26), les bruits diégétiques sont uniquement ceux des carillons : la clochette accrochée à la chaise roulante d'Antonio (18), celle utilisée par Encarna pour appeler son personnel (24), les cloches d'une église (31).

La majorité du film est composée de musique extradiégétique. Comme dans beaucoup de films muets, elle est utilisée pour accompagner et renforcer l'action, tendant parfois vers le *MickeyMousing*, pratique consistant à synchroniser soigneusement la bande musicale avec l'action (voir notamment les séquences de Pepe le coq en 16, 17, et 23). La musique est aussi utilisée pour accentuer des effets de caméra. La course effectuée par Carmencita dans la séquence 14 est mise en valeur par le son de la guitare et des *palmas*. La musique d'ambiance, très présente, porte l'attention du spectateur sur la scène en accentuant les émotions ressenties. Les séquences de corrida (6 et 47) mais aussi les séquences dramatiques comme celle du souper avec Encarna (24) sont mises en valeur par une musique symphonique. Des scènes plus intimes telles que la communion (13) ou la séquence finale (58) font appel au piano, sur des rythmes lents et épurés rappelant la naïveté et l'innocence de la fillette. Certaines musiques viennent renforcer des univers spécifiques : la vie de bohème des nains est mise en valeur par le son d'un banjo et d'un guiro (34).

Les rythmes espagnols soulignent le lien entre l'héroïne et son passé, l'enfance avec sa grand-mère et l'époque « bénie » où Blancanieves n'existait pas encore. Carmencita fait ressurgir ce passé à la mémoire d'Antonio dans la séquence 22. Mais l'arrivée d'Encarna dans la chambre après une accélération du rythme musical insiste sur la manière avec laquelle la marâtre cherche continuellement à les empêcher d'être heureux en supprimant les liens les unissant au passé. Alors que Blancanieves retrouve sa mémoire (45), s'ensuivent plusieurs séquences de corrida entraînées par une musique où *palmas* seuls (46), *palmas* accompagnés de guitare (47) et chant (54) se mêlent à des instruments classiques. Ce patchwork souligne, pour Blancanieves, la reprise en main de son passé.



Le flamenco, rite social et culturel

Le terme flamenco est utilisé dès le XIX^e siècle pour qualifier les notions d'errance et de persécution caractérisant les gitans et plus généralement toute personne sans attache, pourchassée ou malheureuse, comme les paysans qui vendent leur bras lors des travaux saisonniers. L'origine étymologique exacte du mot n'est cependant pas identifiée avec précision. Il pourrait avoir un lien avec les personnes immigrées venues des Flandres, ainsi qu'avec le terme « flamme », caractérisant alors les personnes fougueuses qui prennent la vie avec défi.

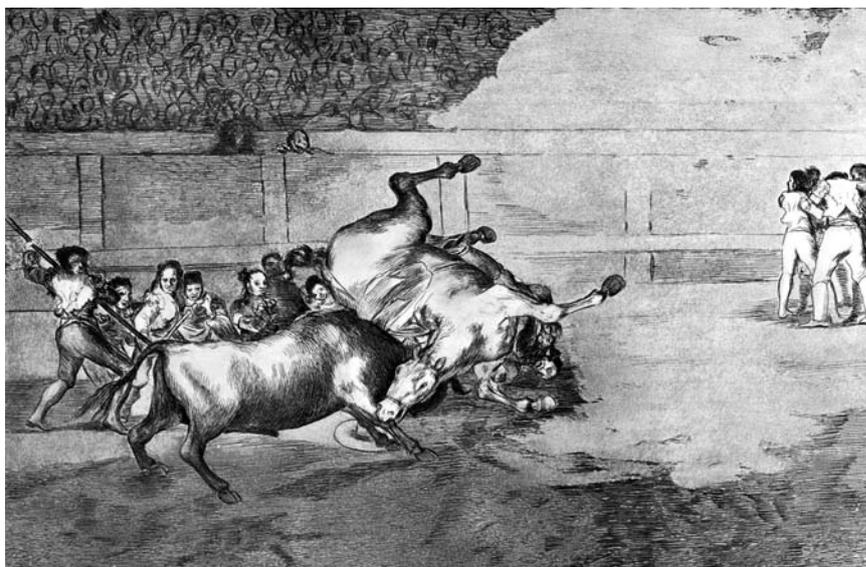
Origines et évolution d'une structure musicale complexe

C'est en basse Andalousie qu'est né le Flamenco. Art complexe, il s'est développé à la croisée d'influences culturelles orientales et locales : chants grégoriens, art sacré indien, musique arabo-musulmane et juive, mélodies andalouses. Ce n'est qu'entre le XVI^e siècle et le XVIII^e siècle que la fusion de ces influences est réalisée sous l'impulsion des Gitans (Roms de la péninsule ibérique) et des Morisques (musulmans espagnols convertis de force au catholicisme). Ces derniers expriment à travers lui la souffrance liée à l'oppression et à la misère. Impulsé d'abord à Cadix, Triana et Jérez, le flamenco se répand à la fin du XIX^e siècle dans les provinces limitrophes et par delà la Méditerranée et l'Atlantique. Au départ, le flamenco est pratiqué clandestinement par peur de la répression. Mais en 1783, la pragmatique sanction de Charles III adoucit les mesures contre les gitans et ouvre le flamenco aux sphères publique et professionnelle, aux champs, aux mines, aux fêtes votives et profanes. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le flamenco s'institutionnalise en se déployant de manière exceptionnelle dans les cafés-concerts. Mais ceux-ci disparaissent progressivement, avec l'augmentation des chanteurs n'appartenant pas à la communauté gitane. Ce changement s'accompagne d'une dégradation qualitative dans les années 1920, décriée par les amateurs. Malgré ces cris d'alarme, le flamenco entre dans une période dite « opéra-flamenco » remarquable par son sentimentalisme larmoyant, destiné à voiler les effets de la guerre civile. Pastora Imperio, après 1945, réussit à remonter aux sources du flamenco en synthétisant ces dernières avec ses structures modernes. En danse,

c'est Carlos Saura qui, à travers *Bodas de sangre* (*Noces de sang*, 1981), *Carmen* (1983) et *El amor brujo* (*L'Amour sorcier*, 1986), exprime le renouveau du flamenco jusqu'alors classique, et révèle le talent de Cristina Hoyos et Antonio Gades. Influencé désormais de toutes parts, le flamenco se construit une réputation à l'international depuis Madrid.

Structure musicale et signification

Dans sa forme primitive, le flamenco, dit *jondo*, n'a rien de festif, ce qui le différencie définitivement du folklore. Le flamenco peut également se nommer *cante flamenco*, *cante gitano-andaluz*, *cante jondo*, *cante* selon l'origine du chanteur. Il diverge également en fonction de la difficulté et de la qualité du chant : *cante grande* ou *chico*, *corto* ou *largo*. Exprimant la douleur de la répression, les *tonas* et les *siguiriyas* (cris perçants) sont les chants primitifs chantés dans les prisons ou les champs. Mais la douleur n'est pas l'unique sentiment qui traverse cet art : la *solea* exprime l'équilibre et l'harmonie, le *tango*, la joie et l'allégresse. Le rythme ternaire du flamenco est similaire à celui de la corrida dont les *tercios* rappellent les trois temps du flamenco : introduction au thème, suite de variations suivies par l'entrée du danseur ou chanteur, moment de vérité. Ce dernier mouvement est marqué par des tonalités hautes reflétant l'exacerbation des émotions. De nombreuses tensions traversent le flamenco qui est le reflet des âmes gitanes et humaines. Il exprime l'élan vital de l'Homme menacé par la mort, la peur de la rencontre avec soi-même, avec l'autre et dans la société. En cela, le flamenco est une expression universelle de l'errance humaine.



La Tauromaquia, gravure de Francisco Goya

La corrida : origines, fonctionnement et représentations

La corrida (« course ») est un spectacle populaire qui fait partie de la tauromachie, à l'instar des courses régionales françaises. Elle est pratiquée dans la péninsule Ibérique, en France et en Amérique latine. Son origine est assez floue, mais il semble qu'elle soit née en Espagne, où la présence de nombreux aurochs, ancêtres des taureaux, est attestée au cours de la Préhistoire. Les jeux taurins s'inscrivent dans une longue lignée de spectacles publics ayant pour objet l'abattage collectif de l'animal, dont font partie, entre autres, les combats de gladiateurs dans la Rome antique et les combats d'animaux qui incluent les dimensions financière et festive. Les premiers jeux taurins sont connus sous la forme de courses populaires, en 815, puis, au XV^e siècle, avec la *corrida de rejón*, pratiquée à cheval par les nobles cavaliers au cours de laquelle le taureau est mis à mort à l'aide d'une lance par le *Mata toros*. Codifiée au cours des XVI^e et XVII^e siècles, la course à cheval est rapidement supplantée par la pratique du *toreo* à pied qui s'organise comme spectacle autonome à Séville. Issus des abattoirs, les premiers toreros à pied sont réputés pour bien connaître le comportement et l'anatomie du taureau. Avec Francisco Romero, le premier torero à tuer un taureau dans l'arène à la fin d'un spectacle, la course est profondément modifiée. Le public a l'habitude de participer au spectacle en effectuant diverses acrobaties parodiques. Ces usages donnent naissance au XIX^e siècle, aux *mojigangas*, spectacles réalisés par des toreros bouffons ou nains. Pepe Hillo et Francisco Montes, en 1787 et 1836, rédigent les premiers traités de tauromachie moderne suivis, en 1852, de la mise au point du premier règlement officiel espagnol de la corrida. Les femmes sont, comme les hommes, les bienvenues en tant que spectatrices de la corrida, mais leur place au centre de l'arène est rarement acceptée, une ancienne tradition les empêchant de faire couler le sang. Néanmoins, c'est en 1654 qu'apparaît la première mention d'une femme toréant à cheval. Leur présence dans l'arène se fait plus fréquente aux XVIII^e et XIX^e siècles lorsque se développent des *cuadrillas* féminines¹. Celles-ci sont d'abord cantonnées aux parodies et spectacles burlesques, puis réussissent, pour certaines, à accéder au milieu

professionnel. Il faut cependant attendre 1886 pour qu'une torera puisse porter l'habit de lumière réservé aux hommes. En 1908 et à nouveau en 1943, les femmes ont l'interdiction de toréer à pied. Certaines réussissent à transgresser l'interdit par le travestissement, tandis que d'autres tentent leur chance ailleurs, telles que Juanita Cruz, qui, opposée au régime, prendra l'alternative au Mexique en 1940². Ce n'est qu'à partir de la modification de la loi en 1973, que les femmes peuvent accéder au grade de *matador de toros*.

Fonctionnement

La corrida dite « *de toros* » se déroule dans une *plaza de toros*. Avant son entrée dans l'arène, le matador, chef de la *cuadrilla*, se prépare dans sa loge. Au cours de ce long rituel, on installe sur une table une cinquantaine d'icônes ou croix destinées à protéger le matador. Puis celui-ci s'habille à l'aide de son valet d'épée. Des hommes plus ou moins jeunes issus du *mundillo* (univers de la tauromachie) viennent le visiter. Une veilleuse est laissée dans la chambre tout le long du combat. La corrida a des codes très précis : lors du *Sorteo* se fait la sélection et la répartition des taureaux entre les diverses *cuadrillas*. Le temps du combat est nommé la *Lidia*. En principe, cette dernière est constituée de six combats contre six taureaux. Chaque combat comprend trois parties dont l'objectif est d'affaiblir le taureau tout en exerçant des jeux de leurre : le *Tercio* de pique, composé de passes de cape et coups de piques. Le *Tercio* de banderille avec coups de *banderillos*. Enfin, le *Tercio* de mise à mort est composé de la *faena de muleta* qui consiste en un travail en pied du matador à l'aide de la muleta, qui prépare le taureau à la mise à mort. Ce *Tercio* se termine par l'estocade et la *puntilla*, coups portés entre la base du crâne et la colonne vertébrale. S'il n'est pas tué, le taureau est ramené au *toril* où il est abattu. Le président régule le combat et attribue les trophées en notifiant les décisions à l'aide de mouchoirs aux couleurs différentes. Créée à partir de la technique utilisée par les bergers andalous pour déplacer les bêtes, la passe de cape, véritable technique de combat, fait l'objet d'une multiplicité de figures très codifiées,

réalisées à l'aide du *capote de brega*, jaune et rose. Le fonctionnement de la corrida a depuis ses débuts, intéressé le cinéma : dès 1898, les opérateurs des frères Lumières capturaient à Nîmes, les différentes phases du spectacle en douze bandes.

Représentations

Depuis son institutionnalisation, la corrida a toujours été un sujet inépuisable de discussion et d'expression pour les intellectuels et les artistes. Dès le début du XX^e siècle, ceux « de la génération 98 » (ayant vécu la perte de la colonie de Cuba), tels qu'Antonio Machado ou Pío Baroja, critiquent avec virulence la manière dont la corrida participe de la décadence de l'Espagne, créant des inégalités sociales et générant la dépravation morale. Pour ses défenseurs, elle fait partie de l'hispanité et du patrimoine du pays et n'est que l'expression d'une violence que l'homme doit laisser se répandre dans l'arène plutôt que dans la guerre. La corrida inspire beaucoup d'artistes, notamment Picasso dont les pastels de 1901 ou les eaux-fortes de 1898 à 1921 sont traversés par l'image taurine. Cet intérêt se poursuit plus tard, notamment à travers l'œuvre monumentale *Guernica*. L'intérêt des milieux intellectuels et artistiques pour la tauromachie croît à partir de l'arrivée du matador Belmonte dans l'arène, en 1913. En substituant une innovante technique de l'attaque à la technique défensive codifiée par Joselito, Belmonte semble retenir le danger. La perception du temps du jeu est totalement modifiée, le spectateur ayant l'illusion de gestes au ralenti. C'est ainsi que le pathétique et l'esthétique entrent au cœur de l'arène. Belmonte, que l'on dit humaniste et bon, relève l'image de la corrida auprès d'un nouveau public, l'élite intellectuelle. Ernest Hemingway avec *Mort dans l'après-midi*, en 1938, et Jean Cocteau avec *La corrida au Premier mai*, en 1957 exprimeront leur passion de la tauromachie et démocratiseront cette dernière auprès du grand public. Peu à peu, les images de l'Andalousie imprègnent et excitent l'imagerie populaire. Joseph Peyré remporte le prix Goncourt en 1934 pour son roman *Sang et lumières*, adapté en 1954 par Georges Rouquier au cinéma. Mais c'est le roman de Prosper Mérimée, *Carmen*, qui fait connaître cet univers mieux que tout autre, racontant le destin d'une femme qui mène sa vie tel un torero et ses amours comme une corrida. Ce nouvel enthousiasme pour cette dernière participe d'un discours empreint de métaphores chevaleresques ou mystiques exprimant la chosification du taureau. L'univers espagnol, et notamment la corrida, ont également inspiré les cinéastes, dès le début du XX^e siècle. Mélodrames (*Soleil et ombre*, Musidora, 1921), documentaires (*Arruza* de Budd Boetticher en 1968), films burlesques (*Max Toreador* de Max Linder en 1913) et cinéma d'animation (*Hollywood Matador* de Walter Lantz en 1942) feront découvrir la corrida, mais c'est Carlos Saura (*Los Golfos*, 1960) et Pedro Almodóvar (*Matador*, 1985 et *Parle avec elle*, 2002) qui lui donneront un sens caché. À l'heure du végétarisme, la corrida est de plus en plus décriée par des opposants qui se font connaître puis délogés lors des *ferias* estivales. Malgré ces actions, elle demeure, comme beaucoup d'autres jeux taurins, encore acceptée par les gouvernements dans de nombreux lieux de tradition.

1) La *cuadrilla* est une équipe de toreros placée sous les ordres du matador.

2) L'*alternativa* est une corrida spécifique à la suite de laquelle le jeune matador (*novillero*) obtient le grade de *matador de toros*.



Bibliographie

- MARIE Michel, *Le cinéma muet*, Cahiers du cinéma, CNRP, Paris, 2005, 94 p.
- AUROUET Carole (dir.), *Contes et légendes à l'écran*, Corlet éditeur, Condé-sur-Noireau, 2005, 285 p.
- LARRAZ Emmanuel, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Editions du Cerf, Paris, 1986, 341 p.
- HARDOUIN-FUGIER Elizabeth, *Histoire de la corrida en Europe du XVIII^e au XXI^e siècle*, Editions Connaissances et Savoirs, Paris, 2005, 382 p.
- PELLETIER Claude, *L'heure de la corrida*, Gallimard, Collection Découvertes Gallimard, 1996, 176 p.
- LEMOGODEUC Jean-Marie, *Le flamenco*, PUF, Collection Que sais-je ?, Paris, 1994, 127 p.
- MARTINEZ-GROS Gabriel, *Identité andalouse*, Sindbad Actes-sud, Arles, 1997, 371 p.
- VILAR Pierre, *Histoire de l'Espagne*, PUF, collection Que-sais-je ?, Paris, 2009, 127 p.
- SERRANO Carlos, SALAUN Serge, *Temps de crise et « années folles » : les années 20 en Espagne (1917-1930) : essai d'histoire culturelle*, Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2002, 299 p.
- BETTELHEIM Bruno, *Psychoanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 2003, 400 p.

Vidéographie

- DREYER Carl Theodor, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928
- FELLINI Federico, *La Strada*, 1954
- GRIFFITH D. W., *Intolérance*, 1916
- BROWNING Tod, *La Monstrueuse parade*, 1932
- HERBIER Marcel, *El Dorado*, 1921
- GANCE Abel, *J'accuse*, 1919
- MURNAU Friedrich Wilhelm, *Nosferatu le vampire*, 1922
- BERGER Pablo, *Mamá*, 1988
- BERGER Pablo, *Torremolinos 73*, 2003
- REY Florian, *La Aldea Maldita*, 1930
- PEROJO Benito, *La Bodega*, 1930
- BUNUEL Luis, *Viridiana*, 1961
- BUNUEL Luis, *Terre sans pain*, 1932
- HAZANAVICIUS Michel, *The Artist*, 2012
- SAURA Carlos, *Carmen*, 1983

Blancanieves, Goya 2013 : un succès teinté d'austérité

Chaque année, la cérémonie des Goya organisée par l'Academia de las artes y las ciencias cinematográficas de España récompense les films espagnols sortis l'année précédente. Le 17 février 2013, lors de la 27^e cérémonie des Goya, c'est le film de Pablo Berger, *Blancanieves* qui fut le grand vainqueur avec 10 Goya remportés. Malgré la crise économique que connaît le pays depuis 2008, le cinéma espagnol sait encore être dynamique et se démarquer à l'international. Néanmoins, les vainqueurs et organisateurs de la 27^e cérémonie des Goya n'ont pas hésité à montrer leur inquiétude dans un tel contexte devant le public du Palais municipal des congrès de Madrid et les quelques 3,5 millions de spectateurs assis face à leurs postes de télévision.

Déclenchée par l'éclatement de la bulle immobilière, la crise économique espagnole s'est traduite par la mise en place d'une politique d'austérité par le gouvernement de Mariano Rajoy élu en novembre 2011. Afin de combler le déficit public, les budgets alloués à différents secteurs tels que l'aide aux personnes handicapées, le financement des crèches, écoles et collèges, mais également celui des hôpitaux, ont été sensiblement réduits, ainsi que les salaires associés à ces domaines. Certaines structures se sont vues dans l'obligation de fermer leurs portes. Ainsi, en décembre 2012, 60 000 postes étaient menacés de disparaître dans les établissements pour personnes dépendantes. Dans le secteur du handicap, des impayés importants, de l'ordre de 70 millions d'euros pour la région de Valence, menaçaient la qualité de vie de nombreux citoyens espagnols. La conséquence directe de ces coupes budgétaires fut l'augmentation du chômage, qui atteignit 26% de la population active au début de l'année 2013, soit 6 millions de personnes. Celui-ci touche encore essentiellement les femmes, en particulier les jeunes mères qui ne reçoivent plus les aides nécessaires à leur réinsertion professionnelle. L'augmentation des frais d'inscription des crèches, en particulier dans les grandes villes, ne fit qu'accentuer cette situation difficile. La comique Eva Hache a débuté la cérémonie en félicitant le Ministre de l'Éducation, de la Culture et du Sport, José Ignacio Wert, dont l'anniversaire était proche, en signalant qu'elle ne souhaitait pas le féliciter pour « le reste », à savoir, la politique menée par le gouvernement dans le pays. Le directeur de l'Académie des Arts, Enrique González Macho a rappelé que les douze mois précédents la cérémonie avaient été teintés d'inquiétude, à la fois à l'égard du pays, mais aussi vis-à-vis du secteur du cinéma espagnol, dont la qualité, le rayonnement et la survie, étaient menacés par la récente augmentation de la TVA de 8 à 21 %. Le désinvestissement du gouvernement envers la culture en général s'est traduit notamment par la dissolution de la culture, dans le Ministère du Sport et de l'Éducation. Par ailleurs, contrairement à ce que le gouvernement avait annoncé, l'Espagne ne s'est pas vue dotée d'une

loi sur le mécénat et est encore loin d'entrevoir la mise en place d'une mesure contre le piratage en ligne.

Candela Peña, qui remporta le Goya du meilleur second rôle féminin pour *Un pistolet dans chaque main*, a avoué s'inquiéter pour l'éducation publique que recevra l'enfant qu'elle venait de mettre au monde, tout en terminant son discours par une requête faite aux spectateurs du Palais : celle de lui donner du travail. Maribel Verdú, remportant le Goya de la meilleure actrice pour *Blancanieves*, a dédié son trophée aux familles ayant perdu leurs illusions et leurs foyers en dénonçant une société qui vole aux pauvres pour donner aux riches. La cérémonie s'est ensuite poursuivie normalement avec des allusions régulières au contexte politique, dénonçant notamment les affaires « Barcenos » et « Gurtel » relatives au financement illégal du Parti Populaire (Parti du Gouvernement actuel) et de certains de ses cadres. La critique n'a pas manqué de pointer les aides publiques fournies aux banques en faillite ainsi que les régularisations en série des évadés fiscaux. Eva Hache invita ainsi Gérard Depardieu à venir s'installer en Espagne, désormais championne de l'amnistie fiscale.

En 2014, l'absence du ministre Wert n'empêcha pas la cérémonie de se dérouler dans les mêmes tonalités : celles de la revendication mais aussi du glamour et de la fête.

Presse

La sollicitation des sens

« Peu nous importe que l'histoire soit située en Espagne et que ses figures en soient brossées à grands traits. Antonio Villalta est et doit demeurer stoïque, Encarna doit être flétrie par la vanité, le chauffeur doit être veule ; pour notre plaisir la grand-mère n'est que bonté et tendresse, les nains sont généreux excepté l'un d'entre eux, et l'innocence de Carmen irradie le film dans son entier. On pourrait se lasser de ce visage traversé par la joie malgré les avanies, de ces yeux ouverts sur le monde, de ce sourire gourmand qui dit oui à la vie, de cette légèreté de feu follet, mais ce serait nier que le film invite à l'abandon de la raison et à la sollicitation des sens. Le noir et blanc, tantôt charbonneux, tantôt ténébriste de Kiko de la Rica, nourri par la gravure, l'eau forte et même la carte postale, sculpte à loisir les visages de Macarena García (Blancanieves) et de Maribel Verdú (Encarna), toutes deux très convaincantes, et stimule notre œil en une suite de poudroissements par moments pointillistes. Mentionnons aussi la partition composée par Alfonso de Vilallonga, dont l'ampleur lyrique explore ce que toute musique de film digne de ce nom doit laisser affleurer : l'inconscient du film. Le montage de Fernando Franco fait la part belle aux accélérations et aux dilatations, aux gros plans, tels des copeaux arrachés par le ciseau de l'ébéniste, comme dans le salon où Carmencita fait tourner le fauteuil de son père ou quand la réminiscence annonce la révélation final. »

Floreal Peleato, « Blancanieves habillée de lumière », *Positif*, février 2013

Une histoire moderne et intemporelle

Bien que située au début du XX^e siècle, cette transposition du conte des frères Grimm a des connotations très modernes. Alors qu'une série de hasards amène Carmen/Blanche-Neige à affronter des taureaux dans l'arène (en compagnie de sept toreros nains !), elle assume l'héritage de son père et contribue à redéfinir le rôle de la femme dans la société espagnole. C'est non seulement un défi à une tradition machiste, mais également au pouvoir corrompu qu'incarne la marâtre (Maribel Verdú, incroyable), dont les penchants SM et le narcissisme exacerbé résonnent de manière très contemporaine.

Gérard Delorme, *Première*, Janvier 2013

La réappropriation de l'univers du conte

« Muni de sa grille de motifs formels et thématiques, Pablo Berger détoure ce qui, à partir du conte, construit un imaginaire autre, tour à tour plus naïf ou plus sombre, tout d'un coup décollé de la figure éthérée et archétypale de la Blanche-Neige des livres d'enfants, pour s'incarner dans les yeux sombres de Macarena García. Il est plaisant de retrouver le parcours du conte – et les petites trahisons qui lui sont faites –, le cinéaste parsemant le récit de ses artefacts indispensables, parmi lesquels nains et pomme empoisonnée. De la trame originale, Berger choisit de faire ressortir avec violence le caractère œdipien, à travers un père à la fois faible, bon et éminemment désirable, dont « Blanche-Neige » ne peut bien entendu



qu'être séparée. Mais c'est dans ses parties d'écriture libre que le film se révèle pourtant le plus proche de la poésie qu'il entend faire naître : les premières années de « Blanche-Neige », sur laquelle repose toute la première partie du film, est une peinture miniature de sensations, de matières et de rythmes associés à l'enfance. Le canevas du conte est ici moins pesant, et accorde aux personnages l'espace dont ils ont besoin pour réellement exister. Beau et cruel jusqu'à la dernière larme, ce conte de fée sorti de nulle part est l'une des très bonnes surprises de ce début d'année. »
Utopia Saint-Ouen, janvier 2013

Un drame de la jalousie contemporaine

« Pablo Berger réinvente (...) le conte, qui devient un drame de la jalousie, où les corps sont difformes, et les femmes, de sublimes objets de désir plus ou moins pervers, comme la belle-mère sadique, qui chevauche son chauffeur, cravache à la main. Chauffeur qui échouera à assassiner la jeune fille, non par pitié comme le chasseur des frères Grimm, mais à cause de sa libido... Et puis il y a les cheveux (obsession buñuelienne) de l'héroïne, longuement peignés par sa grand-mère quand elle est enfant, et, plus tard, continuant à pousser dans la tombe, sous le regard énamouré d'un des sept nains – minitoreros et forains qui semblent sortis de *Freaks*, de Tod Browning. Autant de références qui n'empêchent pas le film d'être d'une étonnante actualité : pourquoi l'odieuse belle-mère (...) jalouse-t-elle sa belle-fille (...) ? Pas pour sa beauté, mais parce qu'en devenant une grande torera à son tour, elle lui pique la une d'un magazine. »

Guillemette Odcino, *Télérama*, 18 janvier 2014

Générique

Titre original	<i>Blancanieves</i>
Producteurs	Pablo Berger, Ibón Cormenzana, Jérôme Vidal
Production	Arcadia Motio Pictures, Nix Films, Sisifo Films, The Kraken Films, Noodles Production, Arte France Cinéma
En association	Mama Films, UFilm et Ufund
Prod. associée	Sandra Tapia
Réalisation et scénario	Pablo Berger
Image	Kiko de la Rica
Dir. artistique	Alain Bainée
Scripte	Belén López Albert
Montage	Fernando Franco
Son	Felipe Aragó
Décors	Alain Bainée
Costumes	Paco Delgado
Maquillage	Sylvie Imbert
Coiffure	Fermín Galán
Dir. de prod.	Josep Amorós
Casting	Rosa Estévez
Effets Spéciaux	Ferran Piquer
Musique	Alfonso de Vilallonga
Chorégraphe	Ana López

Interprétation

<i>Encarna</i>	Maribel Verdú
<i>Antonio Villalta</i>	Daniel Giménez Cacho
<i>Dona Concha</i>	Ángelina Molina
<i>Carmen de Triana</i>	Sofía Oria
<i>Carmencita</i>	Macarena García
<i>Carmen</i>	Inma Cuesta
<i>Genaro</i>	Père Ponce
<i>Don Martin</i>	Ramón Barea
<i>Rafita</i>	Sergio Dorado
<i>Jesusin</i>	Emilio Gavira

Année	2012
Pays	Espagne
Dist. Espagne	Cohen Média Group
Dist. France	Rézo Films
Film	35 mm – Noir et blanc
Format	1.37 : 1
Durée du film	1h44'
Visa	126 628
Sortie France	23 janvier 2013

Récompenses

– Goya 2013 :

Meilleur film pour Pablo Berger.
Meilleur scénario original pour Pablo Berger.
Meilleure actrice pour Maribel Verdú.
Meilleure révélation féminine pour Macarena García.
Meilleure direction artistique pour Alain Bainée.
Meilleure musique originale pour Alfonso de Vilallonga.
Meilleure chanson originale pour *No te puedo encontrar* de Pablo Berger et Juan Gómez.
Meilleure photo pour Kiko de la Rica.
Meilleurs costumes pour Paco Delgado.
Meilleur maquillage/coiffure pour Sylvie Imbert et Fermín Galán.



RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Clémentine Busser, titulaire d'un Master 2 Recherche en Histoire contemporaine et d'un Master 2 professionnel "expertise et médiation culturelle", s'est spécialisée dans l'étude du cinéma documentaire rural. Elle est actuellement chargée de projet culturel et muséographique en collectivité territoriale.

www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation
de votre Conseil général

ministère
éducation
nationale



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



CNC