

ITSASO ARANA FRANCESCO CARRIL IRENE ESCOLAR VITO SANZ

APRÈS EVA EN AOÛT

VENEZ VOIR



Karlovy Vary
International Film Festival
PRIX SPÉCIAL DU JURY

50^e festival
la rochelle
cinéma

UN FILM DE JONÁS TRUEBA

ITSASO ARANA FRANCESCO CARRIL IRENE ESCOLAR VITO SANZ



50^e festival
la rochelle
cinéma

VENEZ VOIR

UN FILM DE JONÁS TRUEBA

Tenéis que venir a verla • 2022 • Espagne • Comédie dramatique • 1h04 min
Image 1.1:37 • Son 5.1 • couleur • VO Espagnol st Français

AU CINÉMA LE 4 JANVIER



INFOS ET MATÉRIEL DE PRESSE DISPONIBLES : WWW.ARIZONADISTRIBUTION.FR

DISTRIBUTION
ARIZONA DISTRIBUTION
18 rue des cendriers
75 020 Paris
www.arizonadistribution.fr

PRESSE
MAKNA PRESSE
Chloé Lorenzi
Marie-Lou Duvauchelle
+ 33 (0)1 42 77 00 16
info@maknapr.com



Synopsis

Une nuit d'hiver à Madrid, deux couples d'amis se retrouvent après s'être perdus de vue.

Susana et Dani rayonnent depuis leur installation en banlieue et annoncent l'arrivée prochaine d'un bébé. La nouvelle perturbe Elena et Guillermo qui ont fait d'autres choix de vie.

Pourtant au printemps, ils se décident à venir voir.

Entretien avec le réalisateur

Venez voir semble décrire d'emblée un sentiment amer, sinon râleur, un peu comme quand on était petits et qu'on ne voulait pas partir en colonie de vacances. Sauf qu'une fois là-bas, on ne voulait pas que ça finisse...

Vous venez de décrire toute mon enfance ! Et presque ma personnalité : en général je n'ai pas envie de bouger mais une fois que je suis quelque part je m'y sens bien et veux rester. Le film naît sans doute d'une amertume qui était la mienne à l'époque, et qui était celle de plus ou moins tout le monde j'imagine. Je venais de perdre deux amis au début de la pandémie, le musicien Rafael Berrio (qu'on voit dans *La reconquista*) mort de cancer, et le poète Luis Miguel Madrid (qu'on voit dans *Los*

ilosos), mort de Covid. Puis j'ai réussi à me convaincre de tourner ce film qui recueille un peu cette amertume mais aussi l'asynchronie qu'on sentait au moment de retrouver ses amis après le confinement, une forme de gêne de se revoir et sentir une distance qui avait grandi. Ensuite la chose se dilue avec le temps, ces doutes, cette amertume, que le film en quelque sorte documente.

On a l'impression aussi de voir votre film le plus minimaliste et en même temps, le plus proche d'une forme de film/essai, en étiez-vous conscient ?

J'ai beaucoup pensé à l'austérité du film, j'en étais très conscient pendant le montage. *Venez voir* est né avec la

vocation de ne pas être un film narratif. Je voulais aller au-delà de ça, faire un film qui tienne sur un sentiment, aussi fugace soit-il. Je voulais revendiquer, dans les temps qui courent, qu'on peut avoir envie d'aller au cinéma pour voir un film aussi simple que celui-ci. Le geste de proposer ça aux gens, maintenant, était très important pour moi. C'est un film sur deux couples, qui se voient un jour, conviennent de se revoir, finalement ils le font, mangent ensemble, jouent au ping-pong et se baladent. C'est tout. Ça peut sembler très peu, mais justement, pour ça, « venez voir ». Pour moi c'est une idée forte : le cinéma peut être ça aussi, ne rien vendre.

Ce « presque ne pas être un film » affecte les personnages, qui ne sont « presque pas des personnages », ils semblent incomplets, à peine quelques traits, très succincts, sur leur personnalité (par exemple, Elena, interprétée par Itsaso Arana a une bonne mémoire). Mais vous vous servez des films précédents pour compléter le tableau : quand Elena et Guillermo (Francesco Carril) discutent entre eux à la fin, on peut les compléter avec notre souvenir des personnages qu'ils interprétaient dans *La reconquista*.

C'est ainsi qu'on travaille. Sans les films précédents *Venez voir* n'existerait pas

tel qu'il est. Le film s'appuie sur ses prédécesseurs. C'est curieux, à sa sortie en Espagne, il a été très bien accueilli, mais j'avais la sensation qu'il y a cinq ans, l'accueil aurait été beaucoup moins bon. Et je crois que c'est dû à ça : les films, les uns après les autres, ont réussi à épuiser et vaincre une certaine résistance. On a construit une complicité avec les spectateurs, ce que je trouve très beau. À Madrid, on a projeté le film à l'école de cinéma et une jeune étudiante est venue me voir pour me demander si les personnages pouvaient être les mêmes que ceux d'*Eva en août*. Logiquement, ils ne sont pas les mêmes, mais ce dialogue entre les films me plaît énormément. Parce que je n'aurais jamais pu faire un film si épuré sans la confiance gagnée à force de tourner comme on le fait depuis des années. Ça a installé en moi l'idée qu'il ne faut pas chercher à faire des grands films, mais à faire du cinéma. Les cinéastes que je préfère, je ne les aime pas pour un film en particulier, mais pour une cohérence à l'heure d'aborder le cinéma, film après film. C'est ainsi qu'on essaie de le vivre, nous aussi.

Ce sentiment est doublé d'un autre : celui de voir des personnages grandir devant nos yeux, indépendamment de si on a vu ou pas *La reconquista* ou *Eva en août*. Les quatre protagonistes

de Venez voir ont des inquiétudes propres à un âge « en transition ». Ce qui incorpore aussi une certaine mélancolie.

On grandit avec les personnages ; leurs gestes, leurs attitudes évoluent. Leur façon de marcher, par exemple. C'est quelque chose dont on a beaucoup discuté avec Itsaso et Vito Sanz (Daniel) : travailler le corps fatigué. Ce qu'on n'avait jamais eu besoin de faire avant. De même, leur façon de se parler sans se regarder, comme deux personnes qui ont déjà passé pas mal d'années ensemble. On voulait raconter ici ce temps déjà passé. Non pas par la lassitude, la décadence de la vie de couple, comme le fait souvent le cinéma. Mais comme une belle continuité de l'amour, qui est capable d'incorporer cette fatigue suite à laquelle un jour, soudain, on se parle sans se regarder vraiment, même sans s'écouter entièrement. Je voulais raconter ça comme quelque chose de naturel, d'assimilable.

Pourquoi finir le film avec des images en pellicule dévoilant l'équipe et vous-même ?

On a eu l'idée à la fin du tournage. Je savais que le film devait finir dans une sorte de bouleversement, un sentiment de fugacité, comme on connaît dans la vie, où quelque chose survient et s'envole, une émotion qui dure quelques secondes...

C'est alors que le compagnon de notre costumière, Laura Renau, est venu sur le tournage. On a fait une pause pour manger un sandwich et il m'a raconté qu'il venait de s'acheter une caméra Super 8 et quelques bobines. Je lui ai demandé s'il ne voulait pas faire l'aller-retour à Madrid pour la récupérer et filmer un peu le tournage, puis j'ai ajouté « *et ce sera sans doute la fin du film* ». Il m'a regardé comme si je blaguais, alors je lui ai dit « *je rigole, ne t'inquiètes pas !* » Mais j'avais l'intuition que c'était en effet ce qu'il fallait. J'aimais beaucoup l'idée que ce soit un étranger, quoique proche de l'équipe, qui filme ces derniers plans du film, sans rien pouvoir concevoir de ma part.

« Venez voir » fait référence à la maison d'un des couples protagonistes, mais aussi, comme vous disiez, au film lui-même...

C'est une analogie qu'on s'est habitués à utiliser entre nous : un film peut être comme une maison, comme aller voir des amis. L'expérience d'un film, pour moi, peut vraiment ressembler à celle d'un bon dîner entre amis. Il devient alors un espace, confortable, où se retrouver, rester un moment ensemble. Le titre vient d'un désir de matérialiser cette idée. C'est presque une mauvaise blague – les personnages vont voir une maison, les spectateurs viennent voir le film –, mais je l'aime



bien. Je dois avouer que souvent les titres de mes films arrivent très tôt, ils m'aident à concevoir « philosophiquement » ce qu'on va faire.

La structure du film est très visible, presque transparente. Elle précède totalement le tournage ?

Oui, c'est en effet un film très structuré. On écrit nos films de plus en plus presque en même temps qu'on tourne, mais cela concerne surtout le contenu précis des scènes, les répliques... La structure, ici comme dans *Eva en août* ou *La reconquista*, s'impose d'emblée, et de façon très forte. De plus, la façon dont on envisageait le tournage nous obligeait presque à l'imaginer par scène, afin de concevoir une production très économique. Chacun des huit jours du tournage correspond d'ailleurs plus ou moins à une scène : le bar, le retour à travers les rues de Madrid, la conversation dans l'appartement, le voyage en train, la visite de la maison, le repas, la partie de ping-pong et la promenade finale.

Les petits « coups de pinceau » qui décrivent chaque personnage, ont-ils été conçus avec les comédiens ?

Oui, Itsaso, Vito et Francesco sont des habitués, alors ils ont totalement saisi le ton qu'on cherche. J'aime bien incorporer dans chaque film des techniciens et des comédiens « nouveaux », un regard extérieur,



ça me semble très sain. Ici, c'était Irene Escolar (Susana), qui était logiquement un peu plus surprise au début, par rapport à d'autres productions. Mais elle a très vite trouvé sa place dans le film. On fonctionne ainsi : on se retrouve souvent le soir la veille du jour du tournage, et je leur donne une feuille avec un texte qui décrit la scène à tourner le lendemain. On discute, on fait des ajustements et le lendemain matin je me lève très tôt pour réécrire la scène avant le tournage en tenant compte de ce qu'on s'est dit la veille. Ensuite les comédiens arrivent et je leur donne le texte définitif qu'on va tourner. Itsaso aime dire qu'ils arrivent alors à la prise « avec le pain qui vient de sortir du four ». Une fois qu'ils intègrent ça, je leur laisse une grande liberté qui leur appartient exclusivement. Ça ne veut pas dire forcément de l'improvisation, mais que c'est à eux de « survivre » dans le plan. Et c'est ce travail qu'ils font qui détermine en bonne partie le film.

Vos films semblent au contraire faire très attention à un soin formel et sont de plus en plus ambitieux plastiquement. À la fin de *Venez voir* on peut même penser à des peintres impressionnistes...

On a mis beaucoup de temps à trouver la maison du film, justement en raison des environs. Cette recherche a constitué

notre seul blocage créatif. Je ne voulais pas d'un endroit idyllique, tomber dans la facilité de la beauté de la vie à la campagne. Je voulais quelque chose de beau et en même temps d'un peu ridicule. Et c'est alors que j'ai vu près d'une des maisons un petit passage piéton où passent des voitures à toute vitesse, et qui donne accès à cette prairie qui est une sorte de terrain vague, avec des grilles, les voies du train... C'est ça qui m'a donné la clé pour la fin du film. Ça permet de faire la transition entre la ville et la campagne, grâce à une nature timide, une nature qui n'est pas très différente de celle qu'on peut trouver dans beaucoup de villes. La maison se trouve près d'El Escorial, à peine à quelques minutes de paysages superbes. Sur place, les gens nous disaient : « *mais pourquoi vous ne filmez pas dans les belles forêts du coin ? Ici, c'est l'endroit où on sort les chiens !* » J'ai trouvé ça intéressant, un paysage sans valeur. Filmer ces quatre plans entre le passage piéton et le petit monticule où Itsaso se relève et regarde la colline a été mon plus grand bonheur dans ce tournage. Car justement je les ai filmés comme un peintre. Tu sors avec ton trépied, ta caméra, et rien d'autre. Puis tu essaies de saisir la lumière selon l'instant, trouver le bon endroit d'où faire un panoramique, étudier les contrastes entre les couleurs du printemps... et j'imaginai ces peintres

qui sortaient avec leurs chevalets à la recherche d'une image à peindre. Une fois le montage fini, je me suis aussi senti enfin assez proche, toute proportion gardée, d'un film extrêmement important pour moi : *Une partie de campagne*. Film lui aussi incomplet, aux proportions très légères, presque sans trame, sur des citadins qui vont passer une journée à la campagne. Tout ce qui entoure ce film de Renoir m'a toujours fasciné, depuis très jeune, ça correspond à un type de cinéma, incomplet, que j'adore.

Venez voir se nourrit d'éléments extérieurs qu'il intègre : le concert de Chano Domínguez au début du film, la chanson de Bill Callahan « Let's move to the country », le livre de Peter Sloterdijk *Tu dois changer ta vie !*, les textes de la poétesse Olvido García Valdés... D'où viennent tous ces éléments ? Les acteurs y avaient-ils accès ?

Oui, le film peut être décrit comme la tentative de faire une mise en scène à partir de ces quatre éléments et avec quatre personnages. Je ne veux pas sembler pédant quand je dis ça, mais je crois vraiment à cette idée de Cavell selon laquelle le cinéma peut mettre en scène des idées philosophiques à travers des personnages. J'ai besoin d'une sorte de base, que je partage avec toute l'équipe. Avant le tournage je leur envoyais des





fragments du livre de Sloterdijk, avec des passages surlignés. Je dois avouer que personne ne répondait à ces mails et que même un jour quelqu'un m'a demandé « écoute Jonás, les morceaux du livre, on est vraiment censés les lire ? ». J'ai dit que pas forcément, c'est juste que je ne voulais pas avoir le sentiment que je gardais ça pour moi. Je trouve important de donner accès à tout le monde à ce genre de sources, qu'ils s'en servent ou pas. Mais c'est surtout important pour moi, pour structurer le film. L'ouvrir avec le concert de Chano Domínguez et ses « Limbes », ce morceau sur la pandémie dont le film peut être vu comme la tentative d'une traduction en images, faire en cinéma ce qu'il a fait avec son piano. Comme contrepoint, la chanson de Bill Callahan, qui apporte un peu de distance ironique. Puis les deux morceaux instrumentaux de Bill Frisell, un guitariste que j'aime beaucoup. Le premier est très urbain et désolant, tiré de l'album *Ghost Town*, et l'autre, « Still », est plus optimiste, et transmet l'idée que ce monde en vaut encore la peine. Le livre de Sloterdijk était tout simplement ce que j'étais en train de lire à l'époque et il était important pour moi. Il est rentré dans le film et a fini presque par se l'approprier, ce qui me semblait assez amusant. On nous a souvent reproché de citer trop des livres dans nos films, alors il y avait aussi une

forme de provocation, dans le bon sens du terme : on a voulu affirmer qu'un film peut être en bonne partie l'explication d'un livre. Et pas n'importe lequel : d'un livre qui est presque impossible à comprendre, en plus !

Les textes d'Olvido García Valdés, qu'on entend en off de sa propre voix, définissent presque le film : ils sont très poétiques et légers, mais en même temps on a l'impression d'écouter des textes philosophiques.

En effet, ces textes ne sont pas des poèmes, plutôt des notes faites à des poèmes, des pensées, où elle parle de l'écriture, de sa poésie. Le son qu'on entend, c'est une de ses conférences à laquelle j'avais assisté il y a dix ans, où elle lit ce texte sur l'irréel. Il se trouve qu'en plus d'être une grande poétesse, elle a une façon de lire et de réciter qui est vraiment unique, très organique, on sent chaque respiration. La seule chose que j'ai vraiment demandé à Ibsa pour son rôle, c'était de lire une bonne partie de l'œuvre poétique d'Olvido, et surtout des poèmes qu'elle avait écrits quand elle avait l'âge du personnage, entre 33 et 40 ans. Elle les a intériorisés, et alors cette voix de la poétesse, qui vient d'un autre temps, résonne particulièrement. Cette idée de l'irréel, de ne pas savoir si on est là où on est, on l'a beaucoup sentie pendant la



pandémie, mais Olvido l'avait déjà décrite d'une façon très profonde, essentielle. Ce n'est pas une crise d'identité, il ne s'agit pas de savoir « qui je suis », mais « est-ce que je suis là ou pas » ? Ça m'avait beaucoup impressionné. Et comme pour la musique de Chano Domínguez, le film tente, en s'amusant, de mettre ça en scène. Pour moi il était important d'offrir littéralement ces sources aux spectateurs, de même qu'à l'équipe : ne rien leur ôter, ne rien dissimuler.

Le film enregistre aussi toute une série de gestes liés à la pandémie, les masques, les restrictions... Il sera à jamais porteur d'un repère documentaire et temporel. Vous pensez que cela crée un rapport singulier au public ?

On avait beaucoup discuté avec Laura Renau au début du tournage. Pour elle, en tant que costumière, c'était aberrant de filmer les acteurs avec les masques. À l'époque, les films et séries qui se tournaient étaient marqués par une grande hésitation : le choix majoritaire était de faire comme si ça n'existait pas. Mais si on avait tous fait pareil, ça aurait été un grand problème. Qu'est-ce qu'on penserait du cinéma de cette époque si on le voyait dans quelques années sans trouver des traces de la pandémie ? Pour moi c'est comme une trace qui reste là,

dans les films. Voir un personnage mettre ou enlever son masque, avec quelque chose d'un peu ridicule, j'aime beaucoup ça. Maintenant, avec la distance, on voit des incongruités temporaires, comme quand les personnages sortent du bar et, une fois à l'extérieur, mettent leur masque. J'aime bien que le film témoigne de ça, même si ça le date très précisément. Sauf que le cinéma est toujours daté ! Truffaut disait que chaque film devait être le résultat d'une série de personnes et leurs circonstances du moment, et j'y crois depuis toujours. Chacun de mes films appartient à un moment très précis de ma vie. *Venez voir* sera toujours, même quand j'aurai oublié cette époque, le film qu'on a fait entre confinements. Moi qui n'ai jamais cherché à faire un cinéma réaliste, j'aime bien voir ces cicatrices de la réalité rentrer dans mes films.

Entretien réalisé par Fernando Ganzo



Jonás Trueba

Né à Madrid en 1981, Jonás Trueba réalise son premier long-métrage *Todas las canciones hablan de mí* en 2010 pour lequel il est nommé pour le Goya du meilleur jeune réalisateur. Suivront *Los ilusos* (2013), *Los exiliados románticos* (2015) Prix spécial du jury au festival de Málaga puis *La reconquista* (2016) présenté en sélection officielle au festival de San Sebastián et lauréat du Prix Ojo Crítico 2016 décerné par la radio espagnole RNE.

Eva en août (La virgen de Agosto), son cinquième long-métrage lauréat du prix de la critique internationale à Karlovy Vary, est nommé pour le César du meilleur film étranger 2021. *Qui à part nous (Quién lo impide)*, entre documentaire et fiction, tourné sur 5 ans, est triplement primé au festival de San Sebastián 2021 et remporte le Goya du meilleur documentaire en 2022.

Son dernier film *Venez voir (Tenéis que venir a verla)* reçoit le prix spécial du jury au festival de Karlovy Vary en 2022. La même année, le festival de La Rochelle lui consacre un hommage, en sa présence.

Jonás est par ailleurs co-scénariste, éditeur, auteur de *Las ilusiones* (éditions Periférica) ainsi que de plusieurs écrits sur le cinéma. Il combine la réalisation de films avec l'enseignement et différents projets pédagogique autour du cinéma dans les écoles.



Festivals

KARLOVY VARY 2022

Prix spécial du Jury

FEMA LA ROCHELLE 2022

Retrospective Jonás Trueba en sa présence

CINESPAÑA TOULOUSE 2022

Meilleure réalisation

ESPOO Ciné IFF

SAN SEBASTIAN IFF

ZÜRICH Film Festival

BLACK CANVAS FCC

REYKJAVIK IFF

NEW YORK Film Festival

BUSAN IFF

GAND Film Festival

MONTPELLIER Cinemed

SÃO PAULO IFF

VIENNALE

SEMINCI Spanish Cinema

TAIPEI Golden Horse Film Festival

BELFAST Film Festival

LEIDEN IFF

MAR DEL PLATA IFF

MEDFILM Festival

CORK IFF





ÉQUIPE ARTISTIQUE

Elena ITSASO ARANA
Dani FRANCESCO CARRIL
Susana IRENE ESCOLAR
Guillermo VITO SANZ

ÉQUIPE TECHNIQUE

Réalisation et scénario JONÁS TRUEBA
Image SANTIAGO RACA J
Montage MARTA VELASCO
Son ALVARO SILVA WUTH
Montage son et mixage EDUARDO CASTRO
Direction artistique MIGUEL ANGEL REBOLLO
Production JAVIER LAFUENTE et JONÁS TRUEBA
(LOS ILUSOS FILMS)

WWW.ARIZONADISTRIBUTION.FR

   Arizona Distrib.