



« UN CHEF-D'ŒUVRE »

TIM ROTH

Président du Jury Un Certain Regard



PRIX UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

UN FILM DE MICHEL FRANCO

DESPUÉS DE LUCÍA

APRÈS LUCIA

Pop Films, Lemon Films, Filmadora Nacional et Stromboli Films
présentent

UN FILM DE MICHEL FRANCO

DESPUÉS DE LUCÍA

APRÈS LUCIA

Avec
TESSA IA HERNÁN MENDOZA

Durée : 1h43 - Format : 1.85 - Son : 5.1

SORTIE NATIONALE LE 3 OCTOBRE 2012

DISTRIBUTION



88, rue de la Folie Méricourt
75011 Paris
Tél. : 01 53 53 52 52
www.bacfilms.com

Photos et dossier de presse téléchargeables sur www.bacfilms.com/presse

PRESSE

Laurette Monconduit et Jean-Marc Feytout
17-19 rue de la plaine - 75020 Paris
Tél : 01 40 24 08 25
lmonconduit@free.fr
jeanmarc.feytout@club-internet.fr



SYNOPSIS

Lucia est morte dans un accident de voiture il y a six mois ; Depuis, son mari Roberto, et sa fille Alejandra, tentent de surmonter ce deuil. Afin de prendre un nouveau départ, Roberto décide de s'installer à Mexico. Alejandra se retrouve, nouvelle, dans une classe. Plus jolie, plus brillante, elle est rapidement la cible d'envie et de jalousie de la part de ses camarades. Refusant d'en parler à son père, elle devient une proie, un bouc émissaire.



ENTRETIEN AVEC LE RÉALISATEUR

Michel Franco, le premier plan filmé depuis l'intérieur de la voiture rappelle beaucoup celui qui ouvrait votre premier long-métrage *Daniel et Ana*. Comme si vous vouliez établir que ce film est une continuation et un développement du précédent.

Il y a sans doute du vrai là-dedans. Lorsque quelque chose fonctionne – et j'aime mon premier film – il n'y a pas de raison de tout changer. Par ailleurs, il était clair que le sujet, le script, le point de départ de *Después de Lucia* appelaient un traitement similaire, le même genre de placements de caméra et des acteurs évoluant dans un registre pas si éloigné...

Mais ce n'est que le point de départ.

Exactement. Ensuite, plus le tournage avançait, à mesure que les jours passaient, plus je me sentais libre par rapport à mes intentions de départ. De moins en moins rigide. Je m'étais donné un certain nombre de règles, et je les suivais, convaincu que si je m'en éloignais, le film risquait de perdre son intégrité. Et puis un jour, j'ai eu le sentiment d'avoir besoin d'une Dolly pour un grand plan de grue, ce que je n'avais jamais fait auparavant. Et j'ai vu le visage décomposé de mes collaborateurs qui se disaient « aïe, ça y est, on l'a perdu. » Tous avaient intégré l'idée que je ne faisais que des plans fixes avec la caméra posée sur un trépied. Vous vous souvenez de ce plan de grue à la piscine ?

Pas sûr, non.

Bien. C'est donc qu'il n'attire pas l'attention, il ne détourne pas le spectateur de l'essentiel. Simplement, la scène devait être tournée comme ça. A cette occasion, je me suis rendu compte



que j'avais mûri. Je ne tourne plus une scène en fonction d'une règle immuable préétablie, mais selon ce qu'elle nécessite sur le moment. Je ne suis plus prisonnier de mes propres dogmes. Et cela, c'est un vrai sentiment de libération. Par la suite, j'ai même tourné quelques scènes avec plusieurs caméras, ce qui m'aurait semblé sacrilège auparavant. La plupart des scènes sont en plan-séquence. Mais dans une dizaine de cas, il y a des coupes, on change d'angle, ou de valeur de plan. On a tourné la séquence où Alejandra se fait couper les cheveux en pleine classe avec trois caméras même si on n'a finalement gardé que deux angles au montage. Je me fais plus confiance, j'ai compris que, désormais, je ne ferais plus un truc débile juste par erreur.

D'où venaient ces dogmes ?

D'une certaine compréhension pragmatique du cinéma. Faire un film ouvre des milliers de possibilités, oblige à prendre des milliers de décisions. Donc, sur mon premier film, je m'étais dit qu'il fallait que je limite méthodiquement ce champ des possibles, pour éviter que ça ne parte dans tous les sens. Quelqu'un comme Bresson, que j'admire tant, s'est lui aussi donné un corpus de règles qu'il s'efforçait de suivre. Et puis, j'ai grandi à l'époque du Dogme de Lars Von Trier. Beaucoup de metteurs en scène qui ont compté pour moi ont choisi, à un moment ou à un autre, de s'infliger des restrictions afin de nourrir leur inspiration. Mais à y regarder de plus près, ils t'apprennent aussi à ne pas te prendre à ce point au sérieux ! Ce type de démarche aboutit à un mélange intéressant entre des règles et les moments où tu vas choisir de les transgresser, entre le cadre que tu te donnes et les moments où tu te permets d'en sortir.

Résultat, visuellement, le film est plus ample, plus assuré, moins austère que le précédent.

Sur Daniel & Ana, tout était préparé avec un soin maniaque. Avec mon chef-opérateur, on avait réalisé des petits croquis précis pour chacun des plans, et on avait mené des repérages très

poussés. On disposait de la maison qui nous servait de décor central pour dix jours seulement, donc il fallait être très efficace. Sur celui-ci, j'ai loué l'appartement principal pour un mois, soit presque toute la durée du tournage, et pour moins d'argent, vu que je finançais le film moi-même. Donc, on était un peu plus relax, avec plus de temps pour rechercher les meilleurs axes de prises de vue. Et donc, oui, le résultat est plus abouti. Mais en cinéma, on ne se dit pas « cette fois je vais être un super génie. » Non, on fait des choix qui ont des conséquences quantifiables comme, en l'espèce, celui de devenir producteur, afin de contrôler le budget. Oui celui d'une moindre rigidité formelle. C'est bien aussi d'être son propre scénariste. Tu sais où le film va, donc tu peux prendre des libertés. En espagnol, on ne dit pas scénario, on dit « guion », c'est à dire un « guide » davantage qu'une Bible. Même chose avec les acteurs, j'étais moins strict dans ma façon de les diriger.

C'est-à-dire ?

Dans le premier film, les marques étaient très précises, très claires, et ils devaient s'y conformer à 100%. Là, c'était différent. Je leur parlais d'abord, je leur demandais comment ils réagiraient dans telle situation, et ensuite seulement je plaçais la caméra.

Contrairement à d'autres cinéastes plus « cruels » avec leurs acteurs, on sent que vous n'irez pas au-delà d'une certaine limite dans ce que vous exigez d'eux. Une limite de décence en quelque sorte, en dépit de la violence du sujet et du dispositif.

Je vois ce que vous voulez dire. Je ne mets pas de limite à l'émotion, mais je m'efforce de ne jamais aller trop loin dans une seule scène, qui risquerait d'écraser le film et de déborder le spectateur. Quand tu es débordé par tes affects, tu perds ta capacité à l'analyse, tu penses moins, tu n'es plus que pure émotion. Attention, je suis très content que le film fonctionne sur un plan émotionnel. J'entends que des gens en sortent en larmes, ça me surprend mais



j'en suis très heureux. Et à la fois, mon approche est plus... « intellectuelle » n'est pas le mot juste, mais, je m'efforce de donner au public le plus possible d'éléments de réflexion et de compréhension, plutôt que d'être dans le choc à l'état brut. Prenez Irréversible de Gaspar Noé. La scène du viol est tellement choc, qu'il n'y a plus la place pour penser. C'est très fort, mais je préfère ce que réussit Haneke dans le Ruban blanc. Dans mon film, la violence est hors-champ. Dans le Ruban blanc, elle est carrément « hors-film. » Donc le spectateur passe la projection à réfléchir, à analyser la situation de ce pays à cette époque-là. D'une façon générale, au cinéma, le registre du drame m'intéresse plus que celui du mélodrame.

Et donc les acteurs ?

La vie est rarement spectaculaire. Quand on voit un Biopic au cinéma et qu'on regarde ensuite des interviews des gens dont la vie a été portée à l'écran, ils semblent toujours moins exubérants, plus en contrôle. L'industrie a tendance à tout gonfler de manière superficielle mais la vie est plus petite que le cinéma. Il est possible d'obtenir une grande profondeur émotionnelle et une vraie compréhension des personnages avec un petit geste, et c'est dans ce sens que je dirige mes acteurs. Et puis, on ne doit pas faire peser tout le fardeau du drame sur les épaules de l'acteur, un cinéaste a bien d'autres outils à sa disposition. Là encore, je suis très influencé par les Notes sur le Cinématographe de Bresson, une Bible pour moi. Tu apprends plus là-dedans qu'en quatre ans d'école de cinéma.

Ce lien avec Bresson, c'est une explication de l'intérêt que vous portent les festivals, les critiques et le public français ?

Non, non, et puis ces références, c'est toujours un peu écrasant. Je ne me prends surtout pas pour Bresson ! Non, j'y vois plutôt le résultat de la longue romance qu'entretient la France avec les films. La Nouvelle vague a bouleversé le langage du cinéma, bouleversement qui a eu des

conséquences directes sur le cinéma américain des années 70, et jusqu'à aujourd'hui. Alors tant qu'à être compris quelque part, c'est logique que ce soit d'abord en France que ça se passe. Une chose que j'y apprécie particulièrement, c'est que le public voit au-delà du simple sujet du film. Au Mexique, personne ne dépasse le premier degré : les brimades au lycée (bullying*), et la violence. Point. Bien sûr, c'est une façon valide de regarder ce film. Mais pour un cinéaste, il est important de savoir que son travail plus spécifique est compris et reçu par le public et par la critique. A Mexico, on me demande de faire des interventions dans les classes de lycée. Mais je ne suis pas un militant social, je ne suis pas qualifié pour faire des conférences sur ce sujet...

Il y a une grande profondeur poétique dans le titre qui signifie « après Lucia. » C'est la seule mention du fait que ce père et sa fille ont perdu quelqu'un, femme, mère, et que le drame va naître de leur réaction à ce manque.

Il n'y aurait pas de film si Lucia était là. C'est ce manque qui circule entre les personnages. Encore une fois, on me parle du bullying mais pour moi, le grand thème du film, c'est le deuil. C'est en raison de sa situation de deuil qu'Alejandra considère qu'elle doit être forte pour deux, pour elle et pour son père, et qu'elle doit donc endurer ce que ses camarades lui font subir, porter ce fardeau sans rien dire, devenir une sorte de martyr. C'est un sacrifice que personne n'attend d'elle, clairement dû à l'absence de communication entre le père et la fille.

La question cruciale du film est moins ce qu'on lui fait subir que le fait qu'elle choisisse de ne pas se défendre.

Voilà. Elle se croit solide, à toute épreuve, elle se dit « je ne serai pas un problème de plus à gérer pour mon père. » Et ensuite, il est trop tard, petit à petit, elle se fait détruire psychologiquement. Père et fille essaient de s'aider l'un l'autre, mais ils n'y arrivent pas, ils se mentent en permanence. Et quand elle découvre qu'il lui a menti concernant la voiture de

sa mère, c'est pire que le bullying... Je n'ai jamais fait de thérapie, mais je sais que c'est l'une de premières choses qu'on te fait comprendre : tu ne dois pas essayer de sauver le monde, tu dois t'efforcer de te sentir bien avec toi-même si tu veux pouvoir être utile aux autres. Là, c'est l'inverse, ils se mentent en permanence pour se ménager l'un l'autre, plein de bonnes intention qui les mènent au désastre.

On pourrait croire que vous avez écrit « Après Lucia » en haut d'une page blanche, et qu'ensuite, tout le reste en a découlé logiquement.

Tout est vraiment parti de là, oui. Bien sûr, quand on me demande de définir le film, je dis que c'est une « étude sur la violence. » Mais ce n'est que la conséquence du deuil. J'aime bien que le film ne se réduise pas à un seul thème, mais qu'en même temps, il ne parte pas dans tous les sens. Tout est lié, tout vient du même endroit. On n'a pas fait comme certains cinéastes qui ajoutent des éléments pour nourrir le récit, genre « et par ailleurs le personnage a le SIDA. » Non, dans ce film, tout est lié, c'est comme un glissement de terrain. Pour moi, s'il est difficile de définir ou d'expliquer un projet en deux lignes, alors c'est que ça vaut vraiment le coup de le faire. Des gens comme Robert McKee affirment qu'un projet de film doit tenir en une phrase. N'importe quoi, c'est exactement le contraire. Tarkovski, tu ne l'expliques pas par la parole. Et certainement pas en deux phrases. Godard qui change la grammaire du cinéma, tu ne l'expliques pas non plus. Tu dois le voir.

Dans vos deux films, le drame naît de bandes vidéo sexuelles. C'est quoi votre problème avec le sexe enregistré ?

Si les films nous apprennent à mieux nous connaître comme individus et comme société, alors bien sûr, le sexe y a une place de choix, vu son importance dans nos vies. Aujourd'hui le «sexting»

(l'envoi de contenus explicites par textos ou MMS) est un phénomène majeur. Et le porno aussi, pour revenir à Daniel & Ana. Le porno, c'est 80% du trafic Internet ! Et je viens d'apprendre que 50% des suicides enregistrés chez les ados sont liés au bullying et à sa forme en réseau, le cyber bullying, qui consiste à faire circuler des images ou des infos, très souvent sexuelles, pour humilier quelqu'un. Tu ne peux pas laisser ces sujets-là de côté. Dans le contexte de l'acharnement que subit le personnage de Alejandra, c'est un élément déterminant. Ensuite, il est important de traiter ça avec respect, de ne pas aller trop loin, ne pas abuser, rester « de bon goût », pour ainsi dire. Sans spoiler, les choses vont quand même jusqu'au viol dans le film. Mais il s'agit de le faire comprendre sans être dans la pure provocation.

Cette « retenue », elle est censée ménager les comédiens sur le plateau ou le public dans la salle ?

Ni l'un ni l'autre. On ne ménage personne. Si je montrais le viol, ou même la scène de sexe entre Alejandra et José, par laquelle le scandale arrive, si on voyait ne serait-ce qu'un bout de téton dans cette scène, l'esprit du spectateur s'éloignerait de l'essentiel. Le film est là pour soulever certaines questions avec acuité, je ne vais quand même pas créer moi-même des distractions ou des fausses pistes de nature à empêcher la réflexion que je propose au public. Dans Daniel & Ana, c'était presque l'inverse. Il y avait beaucoup plus de nudité, du sexe réaliste et froid, parce que c'était nécessaire : c'est au contraire si je n'avais pas montré ces scènes que le spectateur se serait posé trop de question, aurait laissé cavalier son imagination, et aurait été détourné de l'essentiel. Au cinéma, il faut le nécessaire, ni plus, ni moins. Dans Despues de Lucia, les deux ados vont juste faire l'amour comme n'importe quels ados bourrés. Les détails n'ont aucune importance. Ce que le spectateur imagine dans sa tête est sans doute exactement ce que j'aurais tourné. Il n'y a jamais de raison d'en montrer plus que ce qui est nécessaire.



Où avez-vous trouvé cette actrice étonnante ?

Je suis un ami de la famille. Je la connais depuis des années. Au départ, j'avais écrit l'histoire du deuil d'un père et de son fils. Mais un soir, j'ai vu Tessa en train de rigoler avec des amis à elle, et ils étaient parfaits. Je me suis dit que si je parvenais à capter ça dans le film, c'était gagné. Je leur ai posé la question, à elle et à ses copains, et ils ont tous dit ok. Alors j'ai changé le sexe du personnage et je les ai tous intégrés au film. Par hasard, la fille très méchante est la sœur de l'acteur qui jouait Daniel dans le film précédent, et le gamin sur le bateau à la fin est le frère de Ana. Ce ne sont que des coïncidences, mais qui ajoutent au sentiment de continuité dont on parlait. Travailler avec des « non acteurs » est passionnant parce qu'ils te font une confiance absolue, ils n'ont pas d'a priori sur toi, ton premier film, le cinéma etc. Tessa avait juste tourné enfant dans Loin de la terre brûlée de Guillermo Arriaga. Elle est très forte, très assurée, capable de suivre son instinct. Quand j'écrivais la scène où elle se fait couper les cheveux, j'étais mal à l'aise, elle a de si beaux cheveux. Je lui ai posé la question en marchant sur des œufs. Il lui a fallu deux secondes pour me dire « pas de problème, on fonce, c'est le film qui prime. »

Le très long plan de la fête des ados en week-end est l'un des sommets du film. Un plan large et fixe sur une pièce, mais avec de très nombreux niveaux de lecture. Comment l'avez-vous organisé ?

Dès l'écriture, je savais exactement où j'allais en terme de cadre. Il fallait que la composition génère plusieurs couches de tension dramatique dans la chambre, mais que l'on ait également conscience du fait qu' Alejandra est là, dans la salle de bain, derrière la porte rabattue. Comment on a géré ça ? On a mis les jeunes gens dans une situation de vraie soirée. Ils s'amusaient vraiment, et on n'avait pas forcément besoin de tous les diriger avec une grande précision. Les

niveaux de consigne variaient beaucoup d'un personnage à l'autre. La fille qui embrasse et caresse son copain savait très bien quoi faire, je lui avais dit d'y aller carrément. Les autres, ceux qui boivent assis sur le lit, je ne leur ai donné aucune instruction spéciale, juste de se laisser aller. Le garçon un peu gros, lui, avait beaucoup de responsabilité dans cette scène, des choses plus spécifiques à faire passer. Il regarde le couple qui se caresse, il voit d'autres gosses qui s'embrassent vaguement, il est le seul qui ne s'amuse pas, ce qui va avoir des conséquences... Enfin, il y a l'autre gars qui va à la salle de bain, à qui j'avais dit d'y entrer, de compter quinze secondes, et d'en ressortir. Bref, la précision des consignes et les latitudes d'improvisations variaient d'un protagoniste à l'autre. Ça a été l'une des scènes les plus complexes à tourner. On a dû faire douze prises, alors que notre moyenne était plutôt autour de trois.

Vous parliez de Gaspar Noé en insistant sur les différences. Mais il y a un point commun entre Irréversible et Despues de Lucia : la vengeance mal avisée, qui frappe par erreur.

Bien sûr, on en a d'ailleurs parlé lui et moi quand nous nous sommes rencontrés dans un festival. On travaille sur des sujets similaires, le sexe, la maltraitance, la vengeance, et il fait des films très puissants, mais qui opèrent sur le public d'une façon très différente des miens. Les deux approches sont valides, je crois.

Entre Daniel & Ana et Despues de Lucia, vous avez tourné un autre long-métrage. On dit qu'il très différent. De quoi s'agit-il ?

Le projet est né d'un court-métrage que j'ai fait il y a dix ans et dont les idées n'ont cessé de me trotter dans la tête depuis lors. Le film parle d'une assistante sociale qui travaille avec des SDF. Il était clair que ça ne vaudrait le coup que si j'allais effectivement dans la rue à la rencontre de ces gens. Il y a donc une seule actrice professionnelle, tous les autres personnages sont des

vrais gens qui vivent dans les rues. Alors bien sûr, c’est une démarche très différente, d’autant que le film est une coréalisation avec ma sœur cadette, qui a énormément travaillé en amont avec les SDF. Pour Daniel & Ana, on avait eu deux semaines de montage, il n’y avait qu’à coller les plans les uns aux autres dans le bon ordre. Alors que là, on est parti dans les rues sans script, et on montait ce qu’on tournait au fur et à mesure, en navigant à vue. La scène de la fête dans Despues de Lucia n’aurait pas été possible sans cette expérience. Elle est au confluent de ces deux méthodes de travail, un mélange subtil de contrôle très strict et de lâcher prise.

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR

Michel Franco est né à Mexico en 1979. Après des études de communication, il commence à réaliser des courts métrages. En 2001, CUANDO SEA GRANDE, réalisé dans le cadre d’une campagne contre la corruption, est distribué dans 500 salles au Mexique. En 2003, ENTRE DOS, gagne le grand prix au festival de Huesca et celui du meilleur court métrage au festival de Dresde. Parallèlement, Michel Franco réalise des publicités et des video clips au sein de sa société de production, Pop films. En 2009, DANIEL Y ANA, son premier long métrage, est sélectionné à la Quinzaine des Réalistes. Il a depuis participé à de nombreux festivals, et à été distribué dans de nombreux territoires, notamment au Mexique, en Espagne, en France, aux USA .Il a connu un beau succès, aussi bien critique que public. Michel Franco a développé le scénario de son deuxième long métrage, DESPUES DE LUCIA , avec notamment l’appui de la Cinéfondation de Cannes, au sein de La Residence de la Cinéfondation au printemps 2010.

** Le « Bullying » est un terme anglo-saxon traduit en français par « harcèlement » ou par « intimidation ». Les adolescents utilisent aussi le terme de « victimisation ». Il s ‘agit d’une violence à long terme (les agressions sont répétées et s’inscrivent dans la durée), physique ou psychologique, perpétrée par un ou plusieurs agresseurs qui agissent dans une volonté délibérée de nuire. Le but est de faire peur, d’humilier ou encore d’établir un rapport de domination. La victime est souvent choisie en fonction d’une différence (apparence physique, handicap, difficulté d’apprentissage...) ou d’une certaine fragilité. Cette violence prend différentes formes. Il peut s’agir d’insultes, de surnoms moqueurs, d’humiliations, de coups ou même de rumeurs divulguées dans l’environnement de la victime. Les adolescents victimes de bullying peuvent rencontrer de grandes difficultés psychologiques immédiates ou différées. Le mode d’expression récent de ce phénomène vient de l’usage d’internet et des nouvelles technologies de communication : on l ‘appelle le cyberbullying.*



FILMOGRAPHIES

MICHEL FRANCO

AFTER LUCIA / DESPUES DE LUCIA (2012)

Un certain regard

DANIEL AND ANA / DANIEL Y ANA (2009)

Director's Fortnight / Quinzaine des réalisateurs

Short films / Courts métrages

ENTRE DOS (2003)

CUANDO SEA GRANDE (2002)

ASI NOS GUSTA VIVIR (2003)

EL SOLDADO (2001)

HUERFANOS (1998)



HERNÁN MENDOZA

AFTER LUCIA / DESPUES DE LUCIA, Michel Franco (2012)
ESPACIO INTERIOR, Kai Parlange Tessmann (2010)
CAJA NEGRA / BOITE NOIRE, Ariel Gordon (2009)
ESPERAME EN OTRO MUNDO, Juan Pablo Villaseñor (2007)
ZURDO, Carlos Salcés (2003)



TESSA IA

AFTER LUCIA / DESPUES DE LUCIA, Michel Franco (2012)

THE BURNING PLAIN / LOIN DE LA TERRE BRULÉE,
Guillermo Arriaga (2009)

LISTE ARTISTIQUE

Alejandra	Tessa la
Roberto	Hernán Mendoza
José	Gonzálo Vega Sisto
Camila	Tamara Yazbek Bernal
Javier	Francisco Rueda
Irene	Paloma Cervantes
Manuel	Juan Carlos Berruecos
Diego	Diego Canales
Leticia	Carmen Beato
Mauricio	Humberto Busto
Principal / Proviseur	Marco Treviño
Teacher / Professeure	Mónica Del Carmen
Joaquín	José María Torre
Insurance agent / <i>Agent de l'assurance</i>	Nailea Norvind
Jose's Mother / <i>Mère De José</i>	María E. Sandoval
Ximena	Ileri Solís

LISTE TECHNIQUE

AFTER LUCIA / DESPUES DE LUCIA

Mexico - 2012

103 min

Director And Screenplay / *Réalisation et scénario*

Dop / *Chef opérateur*

Editing / *Montage*

Sound design / *Son*

Production manager / *Coordinatrice de production*

Line producer / *Producteur exécutif*

First assistant director / *1^{er} Assistant mise en scène*

Costume Design / *Costumes*

Makeup / *Maquillage*

Producers / *Producteurs*

Co producer / *Coproductrice*

Associate producer / *Producteur associé*

Executive producer / *Producteurs délégués*

Production Companies / *Production*

Michel Franco

Chuy Chavez

Michel Franco, Antonio Bribiesca

José Miguel Enríquez

Maria José Miranda

Jesús Arámburu

Nosha Sauma

Evelyn Robles

Verónica Cejudo

Michel Franco, Marco Polo, Constandse,

Elías Menassé, Fernando Rovzar

Juliette Sol

Hedi Zardi

Moises Zonana, Billy Rovzar

Pop Films, Lemon Films, Filmadora Nacional,

Stromboli Films

With the support of the government of the state of JALISCO / *Avec le soutien du gouvernement de l'État de JALISCO*

