RETOUR À ITHAQUE

UN FILM DE LAURENT CANTET

Écrit par LEONARDO PADURA et LAURENT CANTET

PRESSE
André-Paul Ricci et Tony Arnoux
Tél. : 01 49 53 04 20
apricci@wanadoo.fr

PROGRAMMATION
Martin Bidou et Christelle Oscar
Tél. : 01 55 31 27 63/24
martin.bidou@hautetcourt.com
christelle.oscar@hautetcourt.com

PARTENARIATS MÉDIA ET HORS MÉDIA
Marion Tharaud et Martin Granger
Tél. : 01 55 31 27 32/52
marion.tharaud@hautetcourt.com
martin.granger@hautetcourt.com

DISTRIBUTION HAUT ET COURT
Laurence Petit
Tél. : 01 55 31 27 27
distribution@hautetcourt.com

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM TORONTO 2014 | MOSTRA DE VENISE PRIX VENICE DAYS 2014 | FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SAN SEBASTIAN 2014

FULL HOUSE
présente

RETOUR À ITHAQUE

UN FILM DE LAURENT CANTET

Écrit par LEONARDO PADURA et LAURENT CANTET

SORTIE NATIONALE LE 3 DÉCEMBRE 2014

2013 – France – VOST – 1h35 – 2K – Scope – 5.1

Visa n°136 258

Dossier de presse, film annonce et photos téléchargeables sur www.hautetcourt.com

SYNOPSIS

Une terrasse qui domine La Havane, le soleil se couche. Cinq amis sont réunis pour fêter le retour d'Amadeo après 16 ans d'exil. Du crépuscule à l'aube, ils évoquent leur jeunesse, la bande qu'ils formaient alors, les 400 coups qu'ils ont vécus à l'époque et la foi dans l'avenir qui les animait...

ENTRETIEN AVEC LAURENT CANTET

UN FILM DE LEUR VIE

Comment est né le projet d'écrire avec Leonardo Padura ?

Il y a quelques années, j'ai été sollicité pour participer au film collectif *Sept jours à La Havane* : Padura avait été chargé de superviser tous les scénarios. Je lui ai suggéré de réfléchir ensemble à l'écriture d'un court-métrage, en partant du personnage de son roman, *Le Palmier et l'Étoile*, qui revient à La Havane après dix-huit ans d'exil et y retrouve ses anciens amis. Je l'ai alors rejoint pour travailler à Cuba. Il écrivait chaque nuit des pages que je reprenais le jour. Nous nous parlions dans un mélange d'espagnol, de français et d'anglais. C'était un peu chaotique, mais comme je connaissais ses livres, cela fonctionnait.
Au bout d'une semaine, nous sommes arrivés à la conclusion que les quinze minutes d'un court-métrage n'y suffiraient pas. Je lui ai proposé de suspendre provisoirement le projet et j'ai écrit seul un scénario plus adapté aux conditions de la commande. Mais dès que j'ai eu terminé *Foxfire*, mon précédent long-métrage, j'ai rappelé Padura et nous nous sommes remis au travail. Il est venu à Paris pour une dizaine de jours, au cours desquels le film s'est dessiné. Puis il est rentré à Cuba, où il a écrit une première version. Nous avons ainsi travaillé à distance jusqu'à parvenir à un scénario présentable.

Le travail avec les comédiens est-il venu nourrir l'écriture, comme vous l'avez souvent fait ?

Dès le projet de court-métrage, j'avais voulu voir comment les discours pourraient s'incarner. J'avais donc rencontré des comédiens. Nous avons passé avec eux une demi-journée sur une terrasse. Isabel Santos (Tania) et Fernando Hechavarría (Rafa) étaient déjà là. Nous leur demandions d'improviser à partir de pistes très simples. « *Amadeo rentre après des années d'exil et vous tentez de le dissuader de rester* » ; « *Tania raconte que ses enfants sont partis* ». Les uns et les autres mettaient tant d'émotion dans cette improvisation que ça m'a convaincu de la force de ce que nous étions en train de faire. De plus, nous reconnaissions dans ce qu'ils disaient ce que nous étions justement en train d'écrire mais qu'ils n'avaient pas lu. Padura lui-même était stupéfait. À la fin de la journée, tous étaient convaincus que cela ne pourrait être un court-métrage. Ce devait être, disaient-ils, le « film de leur vie » : celle d'une génération d'intellectuels qui se sont impliqués dans le processus révolutionnaire et qui en sont revenus. Une partie de ce qui s'est dit ce jour-là sur cette terrasse a été intégrée dans le matériau du scénario.

Que doit ce scénario à l'œuvre romanesque de Padura ?

Le film est un concentré des thèmes qu'il tisse de roman en roman. La difficulté d'être là et l'impossibilité d'être ailleurs. L'incapacité d'y croire encore et la fatigue qui prend le relai. Tous ses livres parlent de cette génération perdue, la sienne, qui est née entre 1955 et 1960 au début de la révolution, qui a fait ses études avec l'idée de participer concrètement à une utopie en devenir mais qui, au moment où elle aurait dû arriver aux responsabilités, a été cueillie par l'effondrement de l'URSS, la fin du soutien soviétique et la période de pénurie qui a suivi. C'est cette génération qui a pris de plein fouet la « période spéciale » décrétée par Fidel Castro à partir de 1992 : une dizaine d'années au cours desquelles chacun a connu la faim et des privations terribles, une économie de guerre en temps de paix, un durcissement politique censé contenir l'expression des frustrations. Pour beaucoup d'entre eux, le rêve s'est brisé à ce moment-là, en même temps que surgissait la douleur de devoir faire une croix sur la majeure partie de leur vie. Certains ont alors tenté d'adopter une position critique, mais elle passait à l'époque pour de la trahison. D'autres sont partis, par tous les moyens, et vivent en exil, certains en Espagne, d'autres aux États-Unis, le pays de « l'ennemi ».

Comment avez-vous construit les personnages ?

Au terme des toutes premières improvisations, j'avais le sentiment d'avoir trouvé Tania et Rafa, mais les autres devaient encore être précisés. Je tenais beaucoup au personnage du petit dirigeant corrompu, Eddy, dont je pensais qu'il était le plus pathétique du film, parce qu'il se déteste lui même de s'être laissé corrompre : dans ma tête, il allait être le personnage le plus embarrassant de la bande, mais aussi le plus attachant. Je voulais également qu'il y ait cette diversité de corps et de couleurs de peau qui caractérise Cuba : Aldo, sa mère et son fils, les Noirs du film, amènent l'image d'une autre classe, d'une autre façon d'être et peut-être aussi un autre discours. Même si la plupart des Cubains s'en défendent et si les distinctions s'expriment de façon plus discrète qu'ailleurs, cette société n'en est pas moins traversée par des clivages financiers, culturels et raciaux.

Quand les personnages ont été définis, j'ai procédé, six mois avant le tournage, à un nouveau casting. Et nous avons relancé le processus d'improvisation, en restant cette fois plus proche d'un texte déjà avancé. Les comédiens devaient lire une scène, puis l'interpréter avec leurs mots et leur histoire. Avec Padura, nous prenions des notes, ce qui nous a permis, en retour, d'enrichir les dialogues.

Qui sont ces comédiens ?

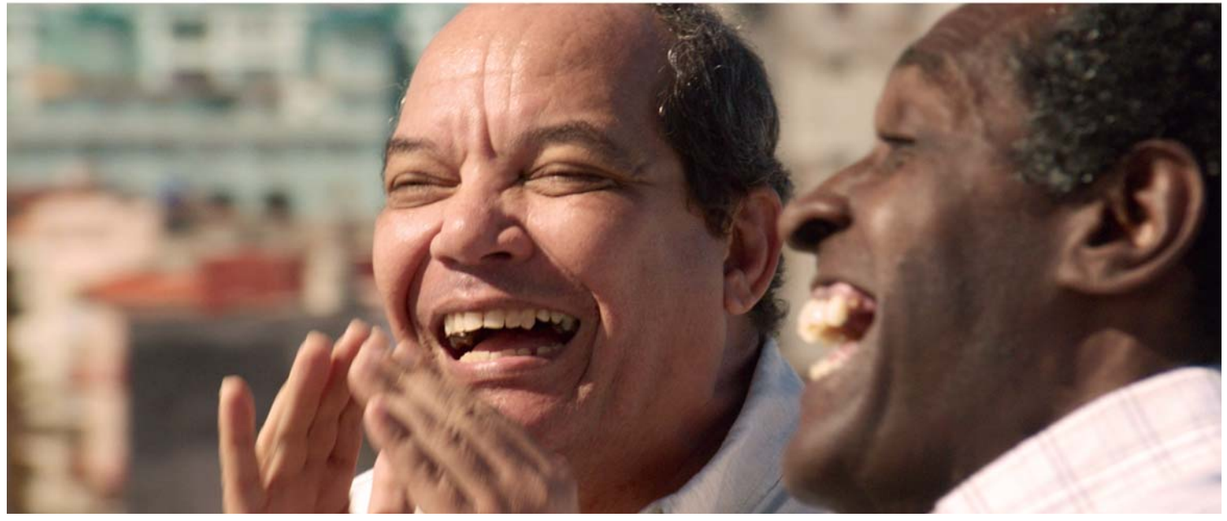
La plupart d'entre eux sont très célèbres à Cuba. Jorge Perugorría, dit aussi « Pichi » (Eddy) est la star du cinéma national – il était l'un des protagonistes de *Fraise et chocolat*. Isabelle Santos (Tania) et Néstor Jiménez (Amadeo) sont deux acteurs de premier plan, qu'on retrouve au générique de la plupart des films cubains importants de ces dernières décennies. Quant à Fernando Hechavarría (Rafa), en plus de ses rôles au cinéma, il est aussi un grand acteur de théâtre. Ils tournent tous un peu partout en Amérique du Sud, dans des films ou dans des telenovelas. Seul Pedro Julio Díaz Ferrán (Aldo), qui travaille dans une troupe de théâtre pour enfants, est inconnu. Au départ, il était d'ailleurs intimidé de jouer avec ces monstres sacrés – ce qui m'intéressait aussi parce que cette timidité venait renforcer la différence qu'il incarne. Il n'est pas du même milieu, n'a pas les même préoccupations, mais il a pourtant parfaitement sa place au sein de ce groupe d'amis. De plus, les autres se connaissaient déjà : Amadeo, Tania et Rafa ont fait ensemble leurs études au conservatoire, et depuis lors, sont restés très liés. Cette bande préexiste donc en partie au scénario.

Quelle marge de manœuvre avez-vous laissée aux acteurs ?

Le sentiment qu'ils jouaient quelque chose de leur existence s'est précisé lors du tournage. Ils étaient arrivés, sans que je leur ai rien demandé, en connaissant par cœur l'ensemble des dialogues, comme pour une pièce qu'ils auraient dû jouer le soir même dans son intégralité. Mais je leur ai laissé une marge d'improvisation au sein de chaque scène. Le discours que nous leur faisions tenir correspondait à ce qu'ils souhaitaient dire d'eux-mêmes et de leur relation à Cuba, mais restait parfois en deçà de leurs émotions. Padura n'avait pas souhaité être présent sur le tournage et je me sentais responsable à son égard. Je leur ai parfois demandé de revenir plus précisément au texte que je ne l'aurais fait s'il avait été là.

Vous avez filmé les scènes dans l'ordre du récit ?

Pour les séquences nocturnes tout du moins, nous avons suivi l'ordre de la narration. C'était important pour les comédiens, d'autant que nous ne disposions que de dix-sept jours de tournage. Dans une telle urgence, la cohérence des personnages aurait été difficile à trouver si nous avions fait autrement. Et puis des choses se sont fabriquées de jour en jour. Les sentiments ont pris corps dans la chronologie du récit. Je crois que personne n'avait tout à fait pris la mesure de la douleur qui s'exprime dans le monologue final d'Amadeo et dans la réaction de Rafa. Quand nous avons eu fini de tourner la scène, tout le monde était épuisé. Nous nous étions acheminés vers ce moment-là, et sans doute que les acteurs ne seraient



pas parvenus à l'incarner avec une telle force s'ils n'avaient pas eux-mêmes fait tout ce parcours pendant ces dix-sept jours. Même chose pour la confession de Tania : nous l'avions tous en tête depuis le début du tournage, mais Isabel Santos, qui avait vécu avec pendant deux semaines, a laissé libre cours à son émotion, modifiant parfois les dialogues, se laissant porter par son chagrin. Les larmes qui apparaissent alors en temps réel dans les yeux de Néstor Jiménez sont arrivées sans qu'il les commande.

Comment les comédiens prenaient-ils le fait que vous ne soyez pas cubain ?

C'est à eux qu'il faudrait poser la question ! Mais ils m'ont souvent dit qu'un Cubain n'aurait pas pu faire un tel film. D'abord parce qu'il n'en aurait sans doute pas eu l'autorisation et aurait eu des difficultés pour le financer. Mais aussi parce que ma présence dans la boucle, celle d'un étranger, rendait indispensable d'expliciter certaines choses qui, entre Cubains, allaient de soi et n'avaient pas besoin d'être dites. Puisque j'étais là, elles devaient être formulées. Cela les a aidés à y aller, à libérer une parole le plus souvent cantonnée dans l'implicite. Inversement, je crois que ce type de décalage est aussi intéressant pour moi. C'est un sentiment que j'éprouve chaque fois que je tourne : une extériorité géographique, sociale ou culturelle me donne une acuité différente de celle que je peux avoir quand je suis immergé dans une situation et intégralement concerné par ce que je filme.

La libération de leur parole n'est-elle pas également liée à l'assouplissement relatif du régime ?

Selon Padura, le film s'est fait au moment où il est devenu possible qu'il se fasse. Parce qu'on est sorti de la « période spéciale » et que s'est ouverte une période de plus grande liberté de parole et de pensée. Nous avons d'ailleurs obtenu toutes les autorisations officielles, sur la base d'un scénario qu'il n'a même pas été besoin d'édulcorer. Des techniciens cubains ont même travaillé sur le tournage. Cette ouverture va de pair avec le besoin qu'ont les Cubains de se raconter. À partir du moment où nous avons commencé à parler du film, les acteurs n'ont plus eu qu'une idée : qu'il existe. Pour eux, il était important que cette espèce de catharsis ait lieu : qu'on puisse dire enfin les choses, que le cinéma les reflète et les répercute.

LA COLÈRE ET LA PEUR

Parleriez-vous de Retour à Ithaque *comme d'un film sur une dépression collective ?*

C'est plutôt un film de colère. Tous les personnages ont l'impression qu'on leur a volé leur vie, et peut-être aussi qu'ils y ont eux-mêmes contribué, à un titre ou à un autre : qu'ils ont été trahis ou qu'ils se sont trahis. Dans les années 1970, ils ont eu le sentiment d'être au centre d'une histoire en marche, envers et contre le reste du monde : ils construisaient quelque chose qui pouvait fonctionner. Quand ils évoquent ce sujet, Rafa ironise : « Nous écrivions l'histoire, nous étions le phare du monde... » Même pour les plus critiques d'entre eux, ces années-là

étaient animées par une énergie et une confiance qui permettaient de surmonter les situations les plus dures. Et c'est d'ailleurs cette confiance qu'un personnage comme Aldo cherche à faire perdurer malgré tout, peut-être parce qu'il est noir et que sans la révolution, il sait bien qu'il serait en train de cirer des chaussures des touristes américains. Cela me touche beaucoup quand il dit en substance : « Laissez-moi croire que j'y crois encore… » Les autres ne partagent pas ce point de vue, mais il leur reste l'énergie de la colère…

Contre qui cette colère s'exerce-t-elle exactement ?

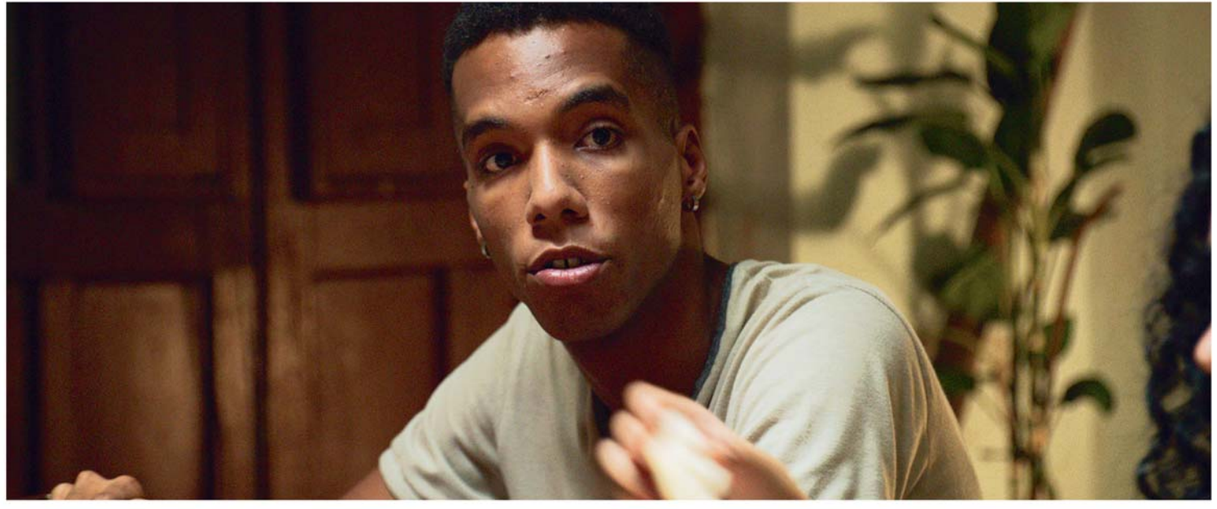
C'est en effet l'une des questions du film. Les personnages le disent sans cesse : « ILS nous ont empêché de faire ceci ou cela ». Qui est ce « ILS » ? Ce peut être le système, mais dire « ILS » permet de ne pas le désigner clairement, en suggérant qu'il s'agit moins du régime en général que de tel ou tel responsable qui l'aurait perverti. La question de la corruption affleure d'ailleurs avec le personnage d'Eddy, qui a tiré son épingle du jeu en dirigeant un organisme touristique et qu'un audit menace parce que le pouvoir, à intervalles réguliers, évince ceux qui sont devenus trop gourmands. Bref, ce « ILS » est au cœur de la dialectique cubaine d'aujourd'hui : il permet d'éviter une critique trop frontale. Mais au cours du film surgit la possibilité que ce « ILS » soit aussi un « NOUS ». C'est ce que dit Aldo : nous sommes, nous aussi, responsables ; on nous a mis la peur au ventre, mais c'est parce que nous voulions faire partie de l'Histoire et être irréprochables. Cette question de la responsabilité individuelle est difficile à aborder avec les Cubains, peut-être parce que l'Histoire a été pour eux tellement puissante qu'elle a emporté la possibilité de réagir face à elle…

Du coup, quel est l'objet de leur animosité à l'égard d'Amadeo ? Lui en veulent-ils d'être parti ? Ou plutôt, s'en veulent-ils de n'être eux-mêmes pas partis ?

Il lui en veulent de les avoir abandonnés, de ne pas être revenu quand sa compagne est tombée malade et qu'elle est morte. Mais j'ai l'impression qu'ils lui en veulent surtout d'être parti et de ne pas se rendre compte qu'il a bien fait de le faire. Pour eux, Amadeo crache dans la soupe alors qu'il a la chance de pouvoir vivre autre chose. Quand il raconte, comme le font tant d'immigrés, qu'en Espagne il a sans cesse été renvoyé à son identité cubaine, ils lui répondent qu'il n'est plus tout à fait un Cubain, et que leur propre expérience n'est pas partageable avec quelqu'un qui ne l'a pas connue.

En même temps, l'idée d'un départ est elle-même problématique. C'est particulièrement sensible avec Yoenis, le fils d'Aldo…

Yoenis est en effet très représentatif d'une génération. Même si, à Cuba, l'exil est depuis très longtemps un fait culturel. Il y a eu la colonisation qui a vu des gens arriver et repartir ; il y a eu des dictatures successives qui ont provoqué des départs massifs ; il y a eu la révolution, qui a été elle-même marquée par plusieurs vagues d'exil. Chaque Cubain a, quelque part dans le monde, un oncle, un grand-père, une sœur, qui parfois envoie de l'argent et qui incarne le fantasme d'un ailleurs plus heureux. Bref, tout le monde a ce point de mire. Mais c'est encore plus le cas des jeunes, qui éprouvent cette fatigue plus violemment encore que ceux qui les ont précédés. Leurs parents ont cru à la révolution, ils ont vécu cette exaltation dont ils gardent encore quelque chose ; ils veulent encore espérer que la situation va s'éclaircir. Pourtant, le temps



passe, et elle évolue si lentement que beaucoup – du moins dans les classes urbaines et instruites – ne parviennent plus à croire que la levée du blocus américain suffirait à améliorer leur sort. Les jeunes Cubains, eux, n'ont aucun passé glorieux à revendiquer, et ne s'imaginent pas de futur. Du coup, ils sont nombreux à rêver d'aller tenter leur chance ailleurs, notamment aux États-Unis. Or aujourd'hui, il est a priori plus facile de partir. C'est ce que dit Rafa : plus besoin de monter dans une baignoire et d'affronter les flots et les requins. Sauf qu'il faut de l'argent pour se le permettre et un visa du pays d'accueil. Il y a donc un semblant de possibilité du départ, mais elle reste réservée à une minorité.

Le film donne donc l'impression qu'il n'y a aucune issue : ni partir, ni rester, ni rentrer...

D'abord, il faudrait se demander si ce sentiment, nous ne le partageons pas tous, quel que soit l'endroit où nous vivons. Ensuite, le film propose tout de même une ligne de fuite : une sortie de la peur. C'est ce que raconte Amadeo : la peur l'a empêché d'écrire, elle l'a empêché de revenir quand sa femme était en train de mourir, elle a empêché Rafa de peindre. Leur vie a été contrainte par cette peur qui a affecté pour eux tous les plans : celui de la vie quotidienne et de leurs relations aux autres, celui de la création, celui de l'amour. Et voilà qu'un jour, Amadeo s'est rendu compte qu'il n'avait plus peur de cette Gladys qui l'avait persécuté, et qu'il pouvait envisager un retour qu'il s'était jusqu'alors interdit. Il y a là une ouverture, et même une victoire. J'ai tourné deux fois cette séquence de confession. La première fois, Rafa était resté face à lui complètement abattu. Je lui ai alors demandé de trouver en lui les ressources de la colère et nous avons retourné le lendemain. Je n'aurais jamais assumé une scène aussi dépressive, qui aurait montré une génération privée de tout ressort. Il fallait que le récit d'Amadeo donne aux autres la force d'envisager les choses avec une détermination qu'ils n'auraient jamais exprimée auparavant.

FILMER LA PAROLE

Retour à Ithaque *est sans doute votre film le plus théâtral : prédominance du dialogue, dramaturgie classique, unité de temps et de lieu... Ce dispositif s'est-il imposé d'emblée ?*

C'était une nécessité du projet de court-métrage, j'ai souhaité le conserver pour le long. Padura y a d'abord un peu résisté : au départ, il aurait aimé que le film se déploie sur plusieurs jours et se déroule dans différents lieux. Je voulais, quant à moi, éviter les reconstitutions et les flashbacks, et j'estimais qu'un dispositif unique était le seul moyen d'aborder tout ce qu'il y avait à raconter. Ne pas créer de diversion, permettre une concentration maximum sur le discours et les émotions. Mais surtout, j'avais le sentiment que je ne pouvais parler de Cuba qu'en donnant la parole à des Cubains, en leur offrant la possibilité de se raconter eux-mêmes. D'où l'importance de l'étroite collaboration avec Padura.

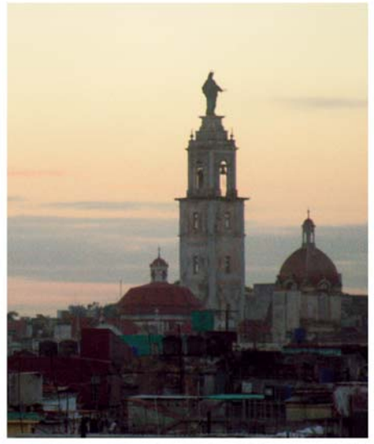
Cela donne aussi, du coup, votre film le plus frontal : celui dont l'émotion est le plus clairement assumée...

Je suis en effet plus pudique que cela d'habitude : je parie davantage sur le sous-texte, en travaillant dans une scène les éléments susceptibles de faire diversion. Cette fois, je me suis autorisé à filmer des pleurs et

des explosions de colère. L'écriture de Padura m'y invitait, et les acteurs m'y amenaient. Le film endosse ainsi une part de l'émotion que je peux ressentir chaque fois que j'écoute des Cubains raconter leur histoire. Tous les Français de l'équipe peuvent témoigner de ces dîners où nous écoutions, les larmes aux yeux, les Cubains raconter comment ils avaient crevé de faim pendant la « période spéciale », comment ils pouvaient marcher chaque jour des kilomètres pour chercher du boulot qu'ils ne trouvaient pas, comment ils étaient hantés par le sentiment d'avoir échoué. Mais ils le disaient avec cet humour qui communique de la force, et qui préserve de toute tentation compassionnelle. Il est donc devenu pour moi primordial de donner à voir et à entendre cet humour, ces récits de soi, mais aussi la gêne qui les accueille et les gestes qui les accompagnent.

Quitte à oser paraître « pédagogique » ?

Peu de gens au monde connaissent vraiment l'histoire cubaine et il m'a semblé important de rendre compréhensible certains événements. J'ai moi-même l'impression d'être passé, à l'époque, complètement à côté de la « période spéciale ». Je n'ignorais pas qu'il y avait un blocus, j'imaginais bien qu'il avait des effets, mais je n'en savais pas davantage. Je voulais donc qu'un certain nombre de choses soient dites clairement, ce qui imposait parfois de mettre les points sur les i dans les dialogues, plus en tout cas qu'une conversation « réelle » entre Cubains ne l'aurait fait.
Mais je crois que cette pédagogie ne s'opère jamais au détriment de l'émotion. Nous avons toujours cherché à faire en sorte que les deux niveaux de lecture (histoire cubaine / histoire plus universelle) coexistent dans le film et même se nourrissent mutuellement. Et j'ai l'impression



que, cubain ou non, chacun peut reconnaître une part de soi dans ces histoires : espoirs, désillusions, interrogations quant à l'avenir du monde complexe dans lequel nous vivons…

En même temps, la théâtralité, dans son artifice, est contrebalancée par une forme de naturalisme, tant dans l'écriture que dans la mise en scène…

Nous avons en effet cherché à susciter des perturbations dans le dispositif. Il fallait par exemple que la longueur théâtrale des tirades soit contrebalancée par le langage le plus trivial, le moins « littéraire » possible. Padura a l'art d'écrire le cubain des rues, de restituer son rythme.
J'ai par ailleurs tourné avec deux caméras, comme je l'ai fait depuis *Entre les murs*, où j'avais déjà cherché à casser le cadre contraignant du lieu unique. Le dispositif est conçu pour être entièrement au service des acteurs, pour leur laisser le plus de latitude possible. Cela permet de laisser les choses arriver, de filmer en même temps champ et contrechamp, d'autoriser des chevauchements afin de retrouver un dialogue vif et vrai.

Il y a aussi cette ouverture sur la ville : la rumeur d'un match de base-ball, l'exécution d'un cochon, une dispute conjugale…

L'idée était d'inviter la réalité de la ville sur la terrasse plutôt que d'aller s'y promener. À La Havane, tout semble proche, les bruits sont envahissants, on vit dans un monde collectif. Le lieu a beau être unique, il n'est pas hermétique. Nous avons longtemps cherché avant de trouver la terrasse où nous avons tourné, quitte à monter un nombre incalculable d'étages ! Je voulais qu'elle donne sur le Malecón, cette longue avenue du bord de mer, parce que je souhaitais une ouverture sur un espace double : la mer et le large d'un côté, la ville et ses toits de l'autre. J'avais en tête une terrasse qui serait comme un radeau. Le problème est que le Malecón est aussi l'endroit le plus bruyant de La Havane ! Autre contrainte : il fallait éviter les murets qui encerclent la plupart des toits, et qui bouchent la vue quand les gens sont assis ! Nous avons finalement trouvé cette terrasse, dont les rambardes de fil de fer préservaient cette ouverture du regard. Elle est située dans Centro Habana, l'un des quartiers les plus déshérités de la ville. Le premier jour du tournage, nous avons essuyé une tempête tropicale, il y avait un mètre vingt d'eau dans les rues, et je ne sais combien de maisons se sont effondrées.

Votre film précédent était en anglo-américain, celui-ci en hispano-cubain. Qu'est-ce qui vous intéresse dans le fait de tourner dans une langue étrangère ?

La question ne se pose pas dans ces termes. La langue est imposée par l'histoire que je souhaite raconter. Je parlais un peu espagnol, je me suis mis à l'apprendre de façon intensive. Pendant six mois, j'ai fait plus d'espagnol qu'autre chose, notamment avec mon assistante, Elisa Rabelo de Juan, qui est cubaine et vit à Paris. J'ai appris par cœur les dialogues du scénario pour être certain de les entendre au mieux. Quant à ce qui peut sembler le plus difficile – savoir reconnaître la justesse d'un comédien, d'une intonation ou d'une incarnation –, aussi présomptueux que cela puisse paraître, je n'ai pas l'impression que cela m'ait posé problème : de même que je suis capable d'aimer un acteur japonais dans un film, je suis capable de reconnaître quand l'un de mes comédiens est juste ou quand il ne l'est pas…

RÉSONANCES

La dernière scène de Foxfire, confessions d'un gang de filles *suggérait que le destin du personnage principal se jouait désormais dans le Cuba de Fidel Castro. De fait,* Retour à Ithaque *apparaît à la fois comme un écho et un contrepoint du film précédent : ce sont deux films de « bandes » aux prises avec des utopies, envisagées dans des époques et à des âges différents...*

Je peux me reconnaître dans une idée ou dans un projet, mais je n'ai jamais d'emblée le sentiment de construire une cohérence. Je vois bien sûr qu'il y a des convergences et des résonances entre mes films. J'ai des idées fixes : la question du groupe, la pression de l'idéal et le risque de sa trahison, ou encore cette nostalgie dont on parle souvent à mon propos, que je n'aime pas et avec laquelle je tente de ruser. C'est vrai qu'au début du film, j'ai voulu qu'on ait l'impression d'être face à des adolescents : ceux qu'ils étaient quand ils se sont rencontrés au lycée, quand ils écoutaient ensemble les Beatles, Serrat ou les Mamas & Papas, avant de s'engager chacun dans une voie différente. Aller chercher dans ces personnages de 50 ans ce qu'il reste des jeunes gens qu'ils étaient, me plaisait.

Dans quelle mesure vous retrouvez-vous dans cette histoire cubaine ?

Le besoin du collectif, la nostalgie de l'époque où j'étais plus apte à croire en un idéal alors qu'aujourd'hui j'ai l'impression d'avoir un peu baissé les bras : tout cela me semble être suffisamment universel pour que je m'y retrouve. Cubain ou pas, la question des désillusions qui s'accumulent avec le temps qui passe peut être une préoccupation commune. De la même manière que, quand je filmais des gamines américaines des années 1950, j'avais le sentiment de parler aussi des gamines que je peux croiser aujourd'hui dans la banlieue parisienne...

Ce film marque tout de même une évolution, que signale la référence symbolique à Ulysse dans son titre. Ressources humaines *s'achevait par une question ouverte que vous n'avez depuis plus cessé de poser : « Elle est où, ta place ? » Or* Retour à Ithaque *semble lui apporter une réponse, comme s'il s'agissait paradoxalement de votre film le plus enraciné : ta place est ici, malgré tout...*

C'est vrai. Mais je crois que cela vient davantage de Padura que de moi. Il y a chez lui cette idée, reprise à son compte par le personnage d'Amadeo, que l'écriture est liée au sentiment d'être de quelque part. Il aurait pu partir pour vivre à Paris, en Espagne ou à Miami, comme certains auteurs cubains que l'on connaît aujourd'hui. Il ne l'a pas fait parce qu'il avait le sentiment que Cuba était le seul endroit à propos duquel il avait quelque chose à dire. Cela m'impressionne d'autant plus qu'à l'inverse, j'ai toujours envie d'aller voir ailleurs pour raconter des histoires. C'est peut-être parce que ma propre histoire est moins saillante, que rien ne m'y rattache de manière très puissante. Je n'ai jamais eu besoin de me poser la question de savoir si l'histoire que je vis était ou non la mienne, si je peux ou non la revendiquer. Padura et les Cubains que j'ai rencontrés ont eu à le faire.

POST-SCRIPTUM

Pouvez-vous, pour finir, commenter le panoramique final, qui relie entre eux tous les personnages tout en les montrant séparés ?

C'est un plan que j'ai imaginé très tôt, mais qui m'a fait peur au moment de le tourner. Alors que dans tout le reste du film, le dispositif était presque transparent, j'imposais tout d'un coup quelque chose de très formel. J'ai tenté de le tourner autrement, de faire des plans séparés, mais cela ne m'a jamais convaincu. Je suis donc revenu à l'idée de départ, montrer une sorte de paix après la bataille. Chacun est là, dans son coin, mais personne n'est parti. Le groupe a besoin de ces solitudes pour digérer tout ce qui s'est dit. Et pourtant, ils se sont retrouvés.

Entretien réalisé par Philippe Mangeot

UNE GÉNÉRATION DANS L'OURAGAN DE L'HISTOIRE

Une nuit, sur un toit-terrasse de La Havane. Amadeo, Aldo, Tania, Rafa et Eddy se dévoilent. Les souvenirs et les traumatismes du passé, les déceptions et les aspirations du présent, les zones d'ombre qui rendent le futur incertain : tels sont les drames personnels de ces cinq individus qui luttent pour ne pas s'avouer vaincus, qui se battent pour préserver l'un des piliers de ce qui leur a jusqu'à présent permis de rester unis et saufs – leur amitié.

Quand Laurent Cantet m'a proposé de m'engager dans ce projet de film, j'ai su que je trouverais là l'occasion d'exprimer, en une forme concentrée, une préoccupation qui traverse toute ma littérature : celle de la place de ma génération dans l'histoire cubaine récente et des vicissitudes qui ont émaillé nos destins individuels et collectifs.

Notre prétexte était les retrouvailles, aujourd'hui à Cuba, de ces cinq personnages, proches de la cinquantaine – réunion inspirée d'une rencontre semblable que j'ai racontée dans *Le Palmier et l'Étoile*. Partant de là, nous nous sommes proposé de faire une synthèse des attentes, espoirs, frustrations, rêves et blessures d'une génération spécifique de l'histoire cubaine : celle qui a grandi au sein du processus révolutionnaire et qui a fait ses études dans le contexte politique et social du pays dont il a accouché. Au début des années 1990, avec les crises et les situations de pénurie qui les ont caractérisées, cette génération a vu se fermer beaucoup des voies de réalisation personnelle et collective sur lesquelles elle avait compté ; elle a dû s'engager dans une lutte de tous les instants pour sa survie et celle de ses enfants.

À travers la révélation de secrets consécutive au retour à Cuba, après seize ans d'exil, d'Amadeo, nous avons tenté de composer une image vraisemblable d'hommes et de femmes qui, dans leur jeunesse, avaient été partie prenante du système social et qui, comme beaucoup, avaient escompté que les sacrifices qu'ils faisaient alors leur garantiraient des bénéfices à venir. La ruine économique du pays qui a suivi l'effondrement de l'Union Soviétique est aussi celle des rêves et des espoirs pour lesquels ces hommes et ces femmes avaient étudié, travaillé, combattu, y compris sur des fronts lointains.

La blessure laissée par l'exil et ses séquelles personnelles et collectives, la lutte pour la survie matérielle, les simulacres et la dissimulation assumés comme mode de vie, la perte des valeurs morales ou, à l'inverse, l'obstination à s'accrocher à la chimère d'un destin collectif, la lutte contre la peur, contre toutes les peurs : tels sont les drames jalonnant l'histoire récente d'une génération qui s'est sacrifiée dans l'espoir d'un avenir meilleur pour tous.

Retour à Ithaque entend donc faire l'histoire de ces vies et, à travers elles, le portrait de ma génération. Ce n'est bien sûr pas le seul portrait possible, mais il reflète sans doute beaucoup des incertitudes, des aspirations, des réussites et des frustrations de ces Cubains que les vents furieux de l'Histoire ont précipités dans une mer déserte, à l'horizon de laquelle beaucoup ne peuvent distinguer aucun port d'accueil, ni de salut.

Ce film, ancré dans la réalité cubaine, constitue le point de vue d'un réalisateur qui nous invite à ouvrir les yeux sur le quotidien des Cubains à travers une multitude d'histoires de vies comme celles d'Amadeo, Tania, Rafa, Aldo et Eddy.

Leonardo Padura, juillet 2014

LAURENT CANTET

2014 **RETOUR À ITHAQUE**

2012 **FOXFIRE, CONFESSIONS D'UN GANG DE FILLES**
Festival de Toronto 2012
Festival de San Sebastian 2012 – Prix d'interprétation féminine
LA FUENTE dans le film **SEPT JOURS À LA HAVANE**
Festival de Cannes 2012 – Sélection Officielle – Un Certain Regard

2008 **ENTRE LES MURS**
Festival de Cannes 2008 – Palme d'Or
César du meilleur scénario
Meilleur Film Étranger – Independent Spirit Awards
Meilleur Film Étranger – Argentinean Academy Awards

2006 **VERS LE SUD**
62e Mostra de Venise – Sélection Officielle – En compétition

2001 **L'EMPLOI DU TEMPS**
58e Mostra de Venise – Lion de l'année
Festival du Nouveau Cinéma de Montréal 2001 – Louve d'Or

2000 **RESSOURCES HUMAINES**
César du meilleur premier film
Festival de San Sebastian 1999 – Prix des Nouveaux Réalisateurs

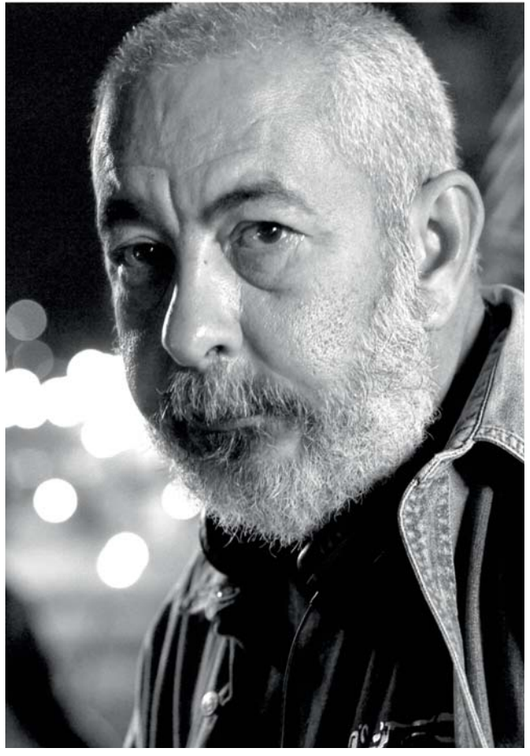
1997 **LES SANGUINAIRES**
Collection 2000, vu par...

LEONARDO PADURA

Leonardo Padura, né en 1955 à La Havane, vit toujours dans le quartier de Mantilla où il a grandi. Romancier, essayiste, journaliste, scénariste pour le cinéma, ses romans sont publiés à travers le monde. Son regard et sa plume ne cessent de témoigner avec acuité de la réalité sociale et politique de son pays.

AUX ÉDITIONS MÉTAILIÉ

HÉRÉTIQUES, 2014
L'HOMME QUI AIMAIT LES CHIENS, 2011
LES BRUMES DU PASSÉ, 2006
ADIÓS HEMINGWAY, 2005
VENTS DE CARÊME, 2004
LE PALMIER ET L'ÉTOILE, 2003
PASSÉ PARFAIT, 2001
MORT D'UN CHINOIS À LA HAVANE, 2001
L'AUTOMNE À CUBA, 1999
ÉLECTRE À LA HAVANE, 1998



LISTE ARTISTIQUE

Tania	ISABEL SANTOS
Eddy	JORGE PERUGORRÍA
Rafa	FERNANDO HECHAVARRÍA
Amadeo	NÉSTOR JIMÉNEZ
Aldo	PEDRO JULIO DÍAZ FERRÁN
La mère	CARMEN SOLAR
Yoenis	RONE LUIS REINOSO
Leidana	ANDREA DOIMEADIOS

LISTE TECHNIQUE

Réalisé par	LAURENT CANTET
Écrit par	LEONARDO PADURA et LAURENT CANTET en collaboration avec LUCIA LOPEZ COLL
Adaptation scénario	FRANÇOIS CROZADE
Produit par	DIDAR DOMEHRI, LAURENT BAUDENS, GAËL NOUAILLE
1ère assistante réalisateur	ELISA RABELO DE JUAN
Chef opérateur	DIEGO DUSSUEL
Chef opérateur son	OLIVIER MAUVEZIN
Monteurs son	AGNÈS RAVEZ, VALÉRIE DELOOF
Mixeur	JEAN-PIERRE LAFORCE
Montage	ROBIN CAMPILLO
Directrice de postproduction	CHRISTINA CRASSARIS
Directeur de production	RÉMI BERGMAN
Superviseur musical Bande originale	MARTIN CARAUX

Une production FULL HOUSE en coproduction avec ORANGE STUDIO · HAUT ET COURT DISTRIBUTION · FUNNY BALLOONS · PANACHE PRODUCTIONS & LA COMPAGNIE CINÉMATOGRAPHIQUE en association avec BACKUP MEDIA
avec le soutien du TAX SHELTER du Gouvernement Fédéral de Belgique et de BELGACOM avec la participation de L'AIDE AUX CINÉMAS DU MONDE – CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE – MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES – INSTITUT FRANÇAIS

Distribution France HAUT ET COURT DISTRIBUTION

Crédit photo FULL HOUSE