

LA UNION DE LOS RIOS, ROUGE INTERNATIONAL, UPRODUCTION, CINESTACION
présentent

MEURS MONSTRE, MEURS

(MUERE, MONSTRUO, MUERE)

un film d'Alejandro Fadel

Sélection Officielle, compétition Un Certain Regard

Argentine, France - 1h39

VENTES INTERNATIONALES

THE MATCH FACTORY

Zsuzsi Bankuti

T : +33 49 339 886 0

zsuzsi.bankuti@matchfactory.de

DISTRIBUTION FRANCE

UFO Distribution

Stéphane Auclair

135, boulevard de Sébastopol

75002 PARIS

T : 01 55 28 88 95

ufo@ufo-distribution.com

PRESSE INTERNATIONALE

Richard Lormand

www.FilmPressPlus.com

T : 06 09 49 79 25

intlpress@aol.com

PRESSE FRANCAISE

Florence Alexandre - ANYWAYS

T : 01 48 24 12 91

florence@anyways.fr

SYNOPSIS

Dans une région reculée de la Cordillère des Andes, le corps d'une femme est retrouvé décapité. L'officier de police rurale Cruz mène l'enquête.

David, le mari de Francisca, amante de Cruz, est vite le principal suspect. Envoyé en hôpital psychiatrique, il y incrimine sans cesse les apparitions brutales et inexplicables d'un *Monstre*.

Dès lors, Cruz s'entête sur une mystérieuse théorie impliquant des notions géométriques, les déplacements d'une bande de motards, et une voix intérieure, obsédante, qui répète comme un mantra : "*Meurs, Monstre, Meurs*" ...

ENTRETIEN D'ALEJANDRO FADEL

Comment cette histoire est-elle née ?

D'habitude, les histoires ne me viennent pas à l'esprit dans une version terminée, elles arrivent par morceaux. C'est un processus de travail lent et désordonné. J'accumule des idées dans ma tête, des endroits que je souhaite filmer, des lectures qui laissent une marque en moi. L'histoire finit par s'imposer à partir de ces éléments. Plus que l'histoire en soi, ce qui m'intéresse, c'est l'arrangement des différents éléments. On ne peut pas continuer à exiger que le cinéma soit une machine à raconter des histoires. Il faut qu'on renonce à cette bataille et qu'on délègue cette fonction à la télévision... Le cinéma doit se nourrir d'autre chose s'il aspire à se renouveler. En tant que spectateur mais aussi comme réalisateur, je veux être affecté par un film. Si un film est trop inscrit dans un schéma de production et de scénario conventionnel, il perd de la fraîcheur et de la force.

Votre premier long-métrage, *Los salvajes*, était né de votre rencontre avec un paysage : les chaînes de montagnes de Córdoba, dans le centre de l'Argentine. Ce nouveau film répond au même cas de figure ?

Après *Los salvajes*, j'ai envisagé de tourner un documentaire sur trois endroits : un poste-frontière, un hôpital psychiatrique et un monastère. Tous les trois étaient situés dans la région où je suis né et où j'ai vécu jusqu'à mes 18 ans. C'était une façon de revisiter des lieux qui m'avaient marqué. Le temps avait beau passer, je n'arrivais pas à les effacer de ma tête. Ce film n'a jamais été tourné, mais les décors ont survécu. Pour *Meurs, Monstre, Meurs*, la confrontation avec ces paysages ressemble à celle qui était à l'origine de *Los salvajes*, mais avec une différence fondamentale. Cette fois-ci, ces endroits n'étaient pas nouveaux à mes yeux. En les observant derrière la caméra, je n'ai pas ressenti le même enthousiasme. Il a donc fallu inventer un moyen de les filmer à partir d'un souvenir et de leur impact spirituel sur moi. J'ai dû trouver une façon de continuer à admirer ces montagnes que je connaissais déjà. Je ne voulais pas qu'elles soient seulement de jolies montagnes, mais de nouvelles montagnes...

Faire le choix du cinéma d'horreur pour parler de la région dans laquelle vous êtes né traduit-il un conflit intime avec vos origines ?

J'ai du mal à répondre à cette question, car je ne me suis pas posé la question dans des termes psychologiques. Malgré tout, c'est un choix qui me ressemble, qui a un lien avec mon histoire, avec une certaine vie de province et avec une culture masculine de nature violente et conservatrice, face à laquelle je ressens un inconfort. Même ainsi, je dirais que le choix de l'horreur n'est pas un geste discursif face à mon passé ni face aux miens.

L'élément fantastique, le Monstre, est apparu comme un instrument ludique qui me permettait de mettre en danger le sentiment de proximité que je ressentais par rapport à l'histoire et au caractère documentaire du projet.

A l'époque de *Los salvajes*, vous aviez défini votre film comme un « faux western ». De la même façon, pourrait-on parler de *Meurs, Monstre, Meurs* comme d'un « faux film d'horreur » ?

J'espère qu'il émeut et qu'il fait peur. Mais c'est vrai que le film se sert de l'horreur d'une façon détournée. Il utilise le genre comme une excuse. Il rend aussi une sorte d'hommage, mais en introduisant quelques changements à la formule classique. Si on continue de répéter les mêmes formules, même si elles fonctionnent commercialement, le cinéma finit toujours par perdre. Je pense qu'on devrait trouver de nouvelles façons de faire de l'horreur.

Votre film propose-t-il une version locale face à la variété américaine du genre ?

Oui, c'est possible. Les films de genre à l'américaine, il n'y a qu'eux qui savent les faire comme il faut. Ils ont le budget, la technique et un sens du récit qui aujourd'hui paraît un peu vide de questionnements. On suit des codes et une esthétique prédéterminés, au point qu'un logiciel pourrait monter le film sans aide humaine.

En tant que cinéphile, quel lien avez-vous eu avec le cinéma d'horreur ?

J'ai toujours aimé les films d'horreur. C'est le premier genre dont je fus fan. Lors de ma formation académique, j'ai découvert à la fois des classiques tels que *Nosferatu* et *Le cabinet du Docteur Galigari* et des films *trash* que je louais dans des vidéoclubs. Mon préféré de tous était *Freaks (La monstrueuse parade)*, de Todd Browning. Et de là, je suis passé aux films de monstres, qui ont toujours été mes favoris. Particulièrement, ceux de James Whale ou de Jacques Tourneur. Plus tard, je me suis intéressé au *giallo* italien et aux films de genre américains des années 1970, avec deux noms en tête : John Carpenter et David Cronenberg. On leur doit quelque chose : ils ont conféré au genre la capacité de réfléchir sur le monde.

Comment avez-vous façonné le monstre ? Avez-vous envisagé, à un moment donné, de le laisser invisible et symbolique ?

C'est toujours une question centrale dans un film de monstres. Dès le début, vous vous demandez combien vous voulez montrer. Je pouvais confiner le monstre dans le registre de la paranoïa, de la suspicion ou de l'hallucination, mais j'ai trouvé qu'il fallait le montrer de manière explicite...

Pour éviter une lecture trop allégorique ?

Comme cinéaste, je n'aime pas les lectures symboliques des images, même si c'est vrai que le récit fantastique permet plus de possibilités d'interprétation qu'un film réaliste. Mes questions en tant que réalisateur étaient claires : était-il possible de traiter ce monstre avec la même distance qu'un paysage ou un visage, le vider de son poids symbolique et son lieu de représentation ? Était-il possible de créer un monstre vide, qui était seulement une forme ? J'avais l'intuition que le film serait meilleur si j'arrivais à mettre le monstre à égalité de conditions face à la volonté documentaire et au portrait humaniste et si je donnais priorité à la matière et aux comédiens, au maquillage et aux corps, travaillant de façon analogique et artisanale.

Le film contient, malgré tout, une réflexion assez claire sur la peur...

C'est la question centrale autour de laquelle gravite le film. Comment contrôlons-nous, en tant que société, ce que nous ne connaissons pas ? Les formes de contrôle sur les citoyens et la surveillance policière ne cessent d'augmenter, comme nous en averti Foucault à son époque. Elles trahissent un désir de tout contrôler, y compris la liberté, qui est aussi perçue comme une exhortation. Plus qu'un pur film d'horreur, j'ai tourné un film sur la peur de l'inconnu et sur l'angoisse que cet inconnu provoque. La peur transforme nos relations. Nous vivons, de plus en plus, dans une réalité parallèle, dans laquelle on se croit plus en contact que jamais avec les autres, alors qu'on s'isole de plus en plus. Les rituels de socialisation, comme se retrouver dans un bar ou un cinéma, ont tendance à disparaître. Cela me semble grave, car ce sont des endroits où l'inattendu est encore possible, ce qui me paraît la clé de la vie et de l'art : la manifestation de quelque chose qui vous fait sortir d'un état de calme et réussit à vous transformer...

Comment avez-vous choisi vos comédiens, un mélange de professionnels et de non-professionnels ?

C'est une distinction qui ne m'intéresse pas trop. Ce que je veux, c'est qu'ils soient des acteurs impliqués dans le processus créatif du film. Quand je choisis un acteur, je le fais pour son visage, pour sa manière de marcher, pour les modulations de sa voix et les marques de son corps. Ce n'est pas un film dont les personnages sont construits à partir de la dramaturgie, l'idée *bressonienne* du « modèle » me paraissait plus opportune. Je ne cherche pas à ce qu'un acteur ait vécu les mêmes choses que son personnage, mais je veux qu'il partage quelque chose avec lui du point de vue intime et spirituel.

Quelle est l'histoire de la vallée d'Uco, la région où le film a été tourné ?

Le film se passe dans une vallée d'Uco légèrement fictionnelle et il a été tourné dans toute la province de Mendoza, une région viticole au pied des Andes. Il s'agit d'une zone qui a subi une transformation incroyable en raison des investissements étrangers. Les groupes européens et américains ont acquis des hectares de terres qui ne valaient rien dans les années 1950, ce qui a provoqué l'augmentation des inégalités sociales. Beaucoup de gens sont restés à l'écart. Au fond, j'ai cherché une série de personnages qui sont restés dans les marges de cette transformation. C'est la cible de ce film.

Quelle est la situation du cinéma argentin vingt ans après le *boom* qui est venu avec des noms tels que Pablo Trapero, avec qui vous avez travaillé comme scénariste à trois reprises, mais aussi Lucrecia Martel, Adrian Caetano, Martin Rejtman ou Carlos Sorín ? Quelle relation entretient votre génération, celle qui a suivi, avec ces figures tutélaires ?

Ils ont provoqué un changement fondamental. Ils ont réussi à bousculer le cinéma argentin. Ensuite, ils ont pris des chemins que l'on peut aimer plus ou moins, mais qui témoignent d'une énergie inégalable. L'arrivée de tous ces noms a été comme l'explosion d'une étoile qui a laissé une trace de lumière pendant des années. Les jeunes cinéastes, dont moi, se sont mis à filmer avec la conviction qu'il y avait une place pour leurs films, qu'ils seraient vus. Une petite dépression a suivie. Les fruits n'ont pas mûri et les spectateurs de mon pays et de mon continent se sont peu à peu éloignés de nos films. On peut affirmer que le marché est responsable, ou bien les politiques de distribution et d'exploitation, ou même se dire que c'est une question sans réponse. Toutefois, je préfère souligner l'aspect positif : on continue à beaucoup produire et tous les ans il y a au moins deux ou trois films argentins d'une immense qualité. Nous devons être vigilants : la situation est fragile et le soutien institutionnel est de plus en plus faible. Des institutions argentines commencent à privilégier un modèle plus industriel. Notre cinéma est de plus en plus polarisé et, comme à chaque fois qu'un cinéma se polarise, le système pénalise les plus faibles.

LE RÉALISATEUR

ALEJANDRO FADEL est né en 1981 à Tunuyán (Mendoza, Argentine). Il a étudié à l'Université du Cinéma de Buenos Aires (FUC), où il a réalisé ses premiers courts-métrages (*Felipe*, meilleur court-métrage au BAFICI en 2002). En 2003, il coréalise avec Martín Mauregui, Santiago Mitre et Juan Schnitman : *El amor (primera parte)*, long-métrage produit par la FUC et le réalisateur argentin Mariano Llinás. Le film est sélectionné à la Semaine de la Critique de la Mostra de Venise et sera présenté dans de nombreux festivals internationaux. En Argentine, le film fait salle comble pendant six mois.

En 2004, Alejandro entame sa carrière de scénariste pour le cinéma et la télévision. Il écrit pour Pablo Trapero : *Leonera, Carancho*, le segment de *7 jours à la Havane* et *Elefante Blanco*, tous présentés à Cannes en Sélection Officielle. Il a également collaboré avec d'autres réalisateurs tels que Israel Adrián Caetano, Damian Szifron, Walter Sales et Peter Weber. En 2011, il fonde la société de production La Union de los Ríos avec ses amis Agustina Llambi Campbell, Santiago Mitre, Martín Mauregui et Fernando Brom, dont la première production *El Estudiante* réalisé par Santiago Mitre remporte le prix du Jury Cineasti del Presente au Festival de Locarno (2011). Vient ensuite *Los Salvajes*, le premier long-métrage d'Alejandro, qui a reçu l'aide à la post-production du fond Hubert Bals et a été présenté à La Semaine de la Critique du Festival de Cannes en 2012. Il a été montré et primé dans plus de 60 festivals internationaux. En France, il est sorti en salles en 2013, et a été fortement appuyé par la presse nationale. En 2015, Alejandro Fadel réalise le court-métrage *Gallo Rojo* dans le cadre du projet South Africa Factory, co-réalisé avec la cinéaste sud africaine Zamo Mkhwanazi. Le Film est présenté à la Quinzaine des réalisateurs du festival de Cannes en 2016.

Meurs, Monstre, Meurs est son second long-métrage.

LISTE ARTISTIQUE

RÉALISATEUR

Alejandro Fadel

AVEC

Cruz – Víctor Lopez

David – Esteban Bigliardi

Francisca – Tania Casciani

Psiquiatra – Romina Iniesta

Sara – Sofia Palomino

Niño – Francisco Carrasco

Monstruo – Stéphane Rideau

Capitán – Jorge Prado

LISTE TECHNIQUE

PRODUCTION

Agustina Llambi
Campbell, Alejandro
Fadel & Fernando
Brom (La Union de
los Rios)
Julie Gayet, Antoun
Sehnaoui, Nadia
Turincev (Rouge
International)
Jean-Raymond
Garcia, Benjamin
Delaux & Edouard
Lacoste
(Uproduction)
Dominga Sotomayor,
Omar Zúñiga
(Cinestacion)

SCÉNARIO

Alejandro Fadel

IMAGE

Manuel Rebella
Julian Apezteguia

MONTAGE

Andres P. Estrada

SON

Santiago Fumagalli

MUSIQUE

Alex Nante

DÉCORS

Laura Caligiuri

COSTUMES

Florencia Caligiuri

CASTING

Alexia Salguero
Mariana Mitre

DIRECTION DE POST-PRODUCTION

Moïra Chappedelaine
- Vautier