



FESTIVAL DES 3 CONTINENTS
nantes

19-26 novembre 2013

www.3continents.com



COPACABANA

una película de **Martin Rejtman**

producida por **Martin Rejtman** - Ruda Cine - Ciudad Abierta

productor asociado **Alta Definición Argentina**

producción ejecutiva **Rosa Martinez Rivero** montaje **Martin Mainoli**

jefe de producción / investigación **Nico Chausovsky**

asistente de producción **Ivan Elbuiszyc** sonido **Javier Farina** - **Jésica Suarez**

fotografía y cámara **Diego Poleri**



35^e 19/26
novembre 2013

FESTIVAL
DES 3
CONTINENTS
Cinéma d'Afrique, d'Amérique latine et d'Asie

NANTES
LA TURBALLE, LE POULIGUEN
ET SAINT-NAZAIRE
www.3continents.com

7 rue de l'Héronnière - BP 43302
44033 Nantes cedex 1

Responsable pôle publics : Guillaume Mainguet
guillaume.mainguet@3continents.com

Coordinatrice jeunes publics : Julie Brébion
sen@3continents.com
02 40 69 90 38

Le Festival des 3 Continents remercie pour leur soutien à ce programme le Conseil Général de Loire-Atlantique, la Ville de Nantes et le Conseil Régional des Pays de la Loire, ainsi que pour leur collaboration l'association Bul'Ciné, le CRDP des Pays de la Loire, l'Inspection académique de Loire-Atlantique.

création graphique : Chloé Bergerat

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Conçu par Guillaume Mainguet et Julie Brébion.

Textes « pistes pédagogiques » par Nicolas Thévenin.

COPACABANA DE MARTIN REJTMAN

SYNOPSIS PAGE 2

BIOGRAPHIE DU RÉALISATEUR PAGE 2

AVANT-PROPOS PAGE 3

ZOOM SUR LE NOUVEAU CINÉMA ARGENTIN PAGE 3

PISTES PÉDAGOGIQUES PAGE 4

PROPOS DU RÉALISATEUR PAGE 7



Biographie du réalisateur

MARTIN REJTMAN

Né en 1961 à Buenos Aires, Martin Rejtman a fait des études de cinéma à l'université de New York. Avant de réaliser son premier film, il travaille comme premier assistant sur diverses productions et réalise deux moyens-métrages. Il tourne ensuite des longs-métrages dont *Rapado* (Léopard d'Or au Festival de Locarno en 1992), *Silvia Prieto* et *Les Gants magiques* (2003). En dehors de son activité de cinéaste, il est également écrivain.

COPACABANA
de Martin Rejtman

FICHE TECHNIQUE

Argentine · 2007

Couleur · 54'

espagnol VOST · 35mm

Photo : Diego Poleri

Montage : Martin Mainoli

Son : Jessica Suarez

Production : Alta Definicion,
Ciudad Abierta

Producteur délégué : Martin Rejtman



Synopsis

Dans les faubourgs de Buenos Aires, la communauté bolivienne se rassemble pour célébrer Notre Dame de Copacabana. Loin de leur pays, les Boliviens ramènent dans la cité portègne des signes de leur culture, mêlant danses, musiques traditionnelles et modernes, gestes et expressions de leur différence. L'acte de la danse, filmée tant au stade de la répétition que durant la parade, devient le véritable lien social d'une communauté minoritaire, écartée de la ville, celle qui cherche à synchroniser le mouvement présent d'une communauté. Dans ce beau documentaire à la fois discret et engagé, Martin Rejtman rend compte d'une énergie doublée d'un regret, le mal du retour au pays, jamais vraiment exprimé mais toujours sous entendu.

ALLER PLUS LOIN

Article sur le Nouveau cinéma
argentin réalisé par *Les Cahiers
des Amériques latines*

<http://cal.revues.org/947>



AVANT PROPOS

Copacabana est le premier documentaire de Martin Rejtman, l'un des chefs de file du cinéma argentin dont il a anticipé le renouveau via ses films, *Rapado*, *Silvia Prieto*, et plus récemment, *Les Gants magiques*. Le film nous accueille par une envoûtante série de plans séparés par d'amples fondus au noir sur les groupes de danseurs dans la nuit portègne. Puis Rejtman continue avec les répétitions, longuement filmées en plans fixes, sans commentaires. Venu de la fiction, le cinéaste accorde son entière confiance à la réalité qu'il appréhende et apporte sa patte de metteur en scène à ce tableau du moment fort de la vie d'une communauté. La simplicité de *Copacabana*, monté à la manière d'un collier scintillant, éblouit. Si Rejtman se tourne soudain vers des formes plus classiques pour approfondir le propos sur la communauté bolivienne, c'est en contrepoint de ces images de danse et de musique où l'union des efforts, des cœurs qui battent au même rythme, fait briller chacun des participants à cette fête dont le souffle emporte ce film émouvant et stylé.

Propos de Jean-Philippe Tessé,
Documentaire Sur Grand Ecran

ZOOM SUR LE NOUVEAU CINÉMA ARGENTIN

Extrait de l'article rédigé par Andrea Cohen, mai 2005, France Culture

Après le retour de la démocratie en Argentine en 1983, les cinéastes des années qui ont suivies se sont focalisés sur la vie sous la dictature, et Luis Puenzo, avec *L'histoire officielle* (1985), a remporté l'Oscar du meilleur film étranger. Mais un malaise économique s'en est suivi, stoppant les possibilités de financement des films. L'instable boom économique des années 90 a engendré une crise financière plongeant l'Argentine dans la récession. Hors du chaos, un groupe de réalisateurs a émergé, ce sont les chefs de file du nouveau cinéma argentin, « nuevo cine argentino », caractérisé par l'indépendance des réalisations et un changement de regard. Après avoir parcouru les festivals de cinéma, le critique Larry Rother, dans un article publié dans le *New York Times* en 2005, écrivait :

« L'Iran a eu son moment, la Finlande et la Corée aussi. Mais dans les festivals du monde aujourd'hui, on parle de l'Argentine et de ce groupe de jeunes réalisateurs qui gagnent tous les prix, de Berlin à Rotterdam, de Toronto à Miami. Ils ne partagent pas une même esthétique dans le

sens de la Nouvelle Vague française ou le nouveau cinéma brésilien ». On ne peut pas parler de mouvement, et, comme l'a dit l'une de leurs chefs de file, Lucrecia Martel, « nous avons été nourris par la même crise et c'est tout », en faisant référence à l'agitation politique et économique qui a caractérisée l'Argentine pendant plusieurs décennies.

Le précurseur de ce mouvement est Martín Rejtman, qui réalise, en 1991, son premier film *Rapado*. Cependant, ce n'est qu'en 1998 que les réalisateurs obtiennent une plus grande diffusion. Le premier film à avoir un retentissement est *Pizza, birra, faso*, de Bruno Stagnaro et Israel Adrián Caetano. Suivront *Mundo Grúa* (1999) de Pablo Trapero, *La ciénaga* de Lucrecia Martel (2001) et d'autres encore qui s'inscrivent dans la lignée de ces films de fiction avec des personnages réels, à petit budget et avec des acteurs peu connus. Du début des années 90 jusqu'à nos jours, 2500 films argentins sont sortis en salle - les années 2004 et 2005 étant les plus fécondes, avec respectivement 66 et 63 films en salle.

PISTES PÉDAGOGIQUES

Les travellings latéraux qui ouvrent *Copacabana* laissent ensuite place aux musiques et danses de la culture bolivienne, sous leurs formes variées. En cela, *Copacabana* expose immédiatement son intention : travailler à l'approfondissement d'un sujet, en évoquant une universalité, l'expression d'une communauté par le corps et le rythme. Les premières séquences consistent ainsi en une rapide succession de cadences, de déguisements et de pas réglés, de jour puis de nuit. Elles sont enchaînées grâce

à des fondus au noir qui semblent dévoiler puis refermer la scène du spectacle. Cette introduction donne ainsi à voir l'ampleur et la diversité graphique de la parade qui se déploie lors de la fête de Notre-Dame de Copacabana et fait se réunir ponctuellement la communauté bolivienne d'Argentine. Plus tard, *Copacabana* remonte le temps et se transforme en film de coulisses, saisissant longuement et en plans fixes les nombreuses répétitions qui donnent corps aux chorégraphies initialement restituées.



La représentation du spectacle...

... et de ses coulisses

La forme documentaire empruntée par Martin Rejtman est dégagée de tout commentaire ou élément ne provenant pas de l'enregistrement direct des situations (pas de voix off, notamment, ni de textes apportant des précisions culturelles, géographiques ou historiques). *Copacabana* est ainsi construit sur une exploration de certaines sphères sociales que gagne l'évènement, par l'intermédiaire de quelques préparatifs (les costumes, par exemple) ou la communication (la radio). Le film décrit ainsi implicitement un ensemble de savoir-faire ou de rituels, physiques, artistiques et professionnels, nécessaires au bon déroulement de la manifestation. La mise au diapason d'une partie de la population est d'autre part régulièrement tempérée par des plans larges de la rue ou du quartier : la vie quotidienne ne saurait être totalement chamboulée par la fête et ce sont les espaces intérieurs qui renferment les secrets de la parade à venir.



Un espace de jeu et de vie



Le titre du film signifie explicitement l'importance de l'implantation de la communauté bolivienne en Argentine : Copacabana est en effet le nom d'une ville de Bolivie. *Copacabana* excède ainsi la dimension ludique et codée de l'évènement pour aborder la question de la distance et de l'exil.

- Par la réactivation d'une mémoire, tout d'abord, en l'occurrence celle d'un bolivien qui commente un livre constitué de différents documents iconographiques, traces d'une biographie personnelle et d'un rapport précis et ému à la terre d'origine. Par la combinaison entre le recueil de la parole de cet homme et la focalisation sur certaines images, l'histoire individuelle entre en résonance avec celle d'une ethnie.

- Par l'enregistrement d'une conversation téléphonique, ensuite, au cours de laquelle une jeune femme donne des nouvelles à son oncle resté en Bolivie.

- Et au terme du film, par le franchissement *in situ* de la frontière entre la Bolivie et l'Argentine, ainsi que les étapes qui sont liées à ce déplacement. Les enjeux politiques de *Copacabana* prennent alors toute leur mesure et le film achève de poser l'expression culturelle d'un groupe, qu'il n'a eu de cesse de représenter, comme la nécessité de l'affirmation d'une existence et d'une identité. Les corps mis en scène dans le film cherchent ainsi à synchroniser leurs mouvements, comme une manifestation de leur désir de souder leur communauté.



La mémoire et la distance



Le passage de frontière



PROPOS DU RÉALISATEUR

Entretien réalisé en 1999, extrait du dossier de presse de Silvia Prieto, Films du Paradoxe, 2004

Vous considérez vous plus comme un réalisateur ou comme un écrivain ?

Je n'ai jamais ressenti la nécessité de faire une distinction, probablement parce que je n'ai pas une formation académique qui m'a obligé à suivre un chemin plutôt qu'un autre. La majorité des réalisateurs, en Argentine tout au moins, viennent de la publicité et, en général, sont moins ouverts à d'autres formes d'expression. Ce n'est pas exactement mon cas. J'ai étudié le cinéma, mais aussi l'Histoire, la musique et la peinture. J'ai commencé par voir l'art en tant que continuité et non en tant que compartiments qui ne peuvent pas communiquer entre eux. Ce doit être pour cette raison que je cherche la même chose dans un film, un livre, un tableau ou encore une chanson. Ce qui m'intéresse, c'est ce qui est derrière, le point de vue de l'auteur.

L'écrivain et le réalisateur cohabitent donc naturellement ?

Oui. Mais il est certain que ma première vocation – si l'on peut parler de vocation – a été le cinéma. J'ai commencé par le cinéma et suis arrivé à la littérature par le cinéma. [...]

Quelles sont vos exigences en matière de mise en scène ?

Si dans l'un de mes films, on trouve un plan mineur, un plan de « transition », c'est une erreur. Tous les plans sont égaux, comme tous les acteurs, comme tous les objets. Pour moi, tout a la même valeur. Et ceci a à voir avec l'interchangeabilité des choses. C'est ce qui m'intéresse. Dans certains films, rien, aucun plan n'a de valeur. Pourquoi ? Parce qu'il n'y a personne derrière, personne n'imprime de regard. Il n'y a pas de point de vue. Selon moi, tous les plans doivent être absolument nécessaires. Si un plan est là par hasard, la logique du film doit le rendre nécessaire. Sinon, il faut l'enlever. [...]

Il semble que vous n'ayez rien en commun avec les implications psychologiques qui sont habituellement courantes dans le cinéma argentin.

La psychologie ne m'intéresse absolument pas, parce que je ne peux pas montrer ce qui est intérieur. Ce qui m'intéresse, c'est l'extérieur, ce que je peux voir, ce que je peux montrer. Tout le reste me semble être un bavardage inutile. Seuls, les faits m'intéressent. Ce qui se passe dans la tête du protagoniste, je ne peux pas le connaître.

Votre cinéma comporte une certaine phobie, dans l'appréhension des grands thèmes notamment. Jusqu'à quel point travaillez-vous consciemment le contenu ?

Mes films ne posent pas de problématique ; les films eux-mêmes sont le problème. Il me semble que beaucoup de nouveaux films argentins essaient de laisser de côté le bon sens, la nécessité de poser une problématique. Cela me paraît salutaire. Cependant, dans la majorité des films, même dans les meilleurs, l'idée de la problématique continue à exister. Il est très difficile de l'abandonner. L'Argentine est un pays problématique, fait de problématiques, où l'on passe son temps à analyser la problématique de nos vies ou de la société. Ainsi, la vie et la société sont mises de côté ; il ne reste que la problématique.

Imaginez-vous le public de vos films ?

Je fais le film que je dois faire. Il est important pour moi que mes films soient vus, bien sûr, mais je ne pense jamais au grand public. Quand tu fais quelque chose pour que tout le monde aille le voir, le résultat n'est jamais bon. Je pense simplement à un film que j'aimerais voir, mais en gardant toujours à l'esprit qu'un film se fait dans le dialogue qu'il établit avec le public. C'est un dialogue qui peut aller de la plus absolue complaisance jusqu'à la distance la plus grande, mais cela reste toujours un dialogue.

Êtes-vous en relation avec d'autres cinéastes argentins ?

Oui, avec Daniel Burman, Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Albertina Carri, la liste est très longue. Nous sommes nombreux, nous travaillons sur des questions plus politiques qu'esthétiques. L'esthétique, je ne sais pas... Chaque fois qu'on me demande ce qu'ont en commun les films du nouveau cinéma argentin, je réponds la rigueur du regard, l'intention de se dépouiller d'un certain côté artificiel du cinéma argentin antérieur. Il me semble que c'est cela qu'il y a de nouveau. Le fait de devoir travailler avec peu de moyens fait que la rigueur est presque obligatoire. Enfin, il me semble qu'il y a un certain risque. Parmi les films récemment réalisés, beaucoup n'auraient pu être faits avant. Ou, peut-être auraient-ils pu être filmés mais pas vus par le public de la même manière. Il y a une acceptation du public beaucoup plus grande. Peut-être que tout le monde n'a pas pris autant de risques que Juan Villegas ou Lucrecia Martel qui ont fait des films réellement très audacieux. Le public et la critique ont fait leur chemin, les metteurs en scène aussi. Avant, ces films n'auraient pas trouvé d'écran. [...]