

ENTRETIEN AVEC DOMINIQUE ABEL

Dominique Abel est l'auteur de trois remarquables films sur le flamenco. Notre conversation portera essentiellement sur le premier et le dernier film de cette trilogie « **Agujetas, cantaor** » et « **Polígono Sur** », le deuxième « **Aube à Grenade** » n'étant malheureusement -et scandaleusement- pas disponible en DVD.

Chaleureuse, passionnée et furieuse, mais aussi rigoureuse, perfectionniste et lucide, Dominique Abel parle comme elle filme : elle peaufine obstinément ses propos jusqu'à trouver la parole exacte qui traduira au plus juste la moindre nuance de sa pensée. L'entretien durera plus de deux heures, sans le moindre relâchement. Dans « Polígono Sur », El Indio (l'un des personnages principaux) lance une proclamation lapidaire : « *Vive la faiblesse ! Pour un monde libre et pour les gitans !* ». Cette maxime esthétique, morale, et politique ferait un bon titre pour ces propos. Comme dans ses films, nous avons supprimé les questions au montage : Dominique Abel par elle-même.

D) « Si l'on aime ce et ceux qu'on filme, on filme bien ».

Ma famille n'était pas particulièrement cinéphile. D'ailleurs, à l'époque, il n'était pas question de cinéma « d'art et essai » : on allait juste au cinéma. Nous habitons en HLM en banlieue parisienne, nous n'avions pas d'argent, mais nous allions tout de même au cinéma au moins une fois par mois.

Après Chaplin, il y a eu Robert Bresson. Je me souviens très bien de mon émotion quand j'ai découvert « Mouchette ». Ensuite, j'ai vu « Un condamné à mort s'est échappé » : j'ai été ébloui par le récit qui ne se relâche pas une seconde, par sa rigueur. Je n'avais jamais rien vu de tel : l'économie de moyens, le refus de la musique d'« ambiance », la présence de la bande sonore...

Quand j'ai vu « Deprisa, deprisa », de Carlos Saura, je ne connaissais pas encore le flamenco. J'ai été frappée par la musique du film : Lole y Manuel, La Marelú, et une rumba de Los Chungitos, avec des paroles très romantiques (ici, Dominique Abel chante cette rumba. NDR). Cette musique était tellement bien intégrée au film, elle affirmait une certaine liberté, une dignité : « on ne va pas courber la tête devant les gens riches, on a aussi le droit à... ». Ce film était un portrait incroyablement juste des gens de ce milieu-là, de l'Espagne de cette époque-là, qui n'a d'ailleurs pas changé. Il y a toujours autant de marginalité, même si actuellement on ne peut plus braquer des banques aussi facilement. Le rythme du film, la relation amoureuse très subtile entre les deux personnages principaux, tout était miraculeux.

« Rito y Geografía del Cante » est une série documentaire magnifique, presque hasardeuse, et en même temps pas du tout. Je m'explique. C'était filmé en pellicule et en noir et blanc, ce qui est beaucoup plus beau. Le noir et blanc centre sur les êtres. Surtout, José María Velásquez était un véritable connaisseur et aficionado, qui aimait cette musique. On le sent par sa manière de filmer et d'interroger les artistes. Il y a de grosses bourdes techniques, comme la présence du micro au premier plan, mais ça m'est complètement égal.

Toutes les séries télévisées suivantes sont catastrophiques, avec la manie du zapping permanent, des décors de carton-pâte, le cliché des travellings derrière de fausses poutres... : les réalisateurs gâchent tout, alors qu'on voudrait juste écouter et voir le cante du début à la fin, sans bouger. Comme le journaliste avait un vrai respect pour les artistes, et la liberté de filmer sans effets spectaculaires et superflus, il y a dans ces documents des moments de grâce extraordinaires, même d'un point de vue cinématographique. J'ai aussi utilisé le noir et blanc

pour « Agujetas, cantaor », sauf pour la dernière séquence où la couleur était indispensable : la chaleur du feu est un symbole de l'incandescence du flamenco, de tout ce qu'il a à la fois de chaleureux et de destructeur... pas destructeur au sens de..., mais ce caractère implacable, qui va jusqu'au bout.

II) « Ecrit, mis en scène, ouvert »

Oui, dans mes trois films, si les gitans ont une place très importante, ce n'est évidemment pas par « racisme » envers les « payos » : c'est induit par le contenu des projets. Je dois dire cependant que pour le cante, pas pour la guitare ou la danse, les artistes gitans me touchent souvent plus. Avec le recul, je m'aperçois que cette trilogie suit une logique conceptuelle, pas préméditée, mais qui s'est imposée par des concours de circonstances. J'ai commencé par un portrait de cantaor, en l'occurrence Agujetas. J'avais d'ailleurs d'autres projets de portraits : El Chocolate, La Paquera (malheureusement, c'est trop tard), et Mayte Martín, qui elle n'est pas gitane (projet refusé par Arte). Mon deuxième film est centré sur le danseur Manolete, mais met aussi en scène tout le clan familial (Juan Maya, Marina Heredia...). Le sujet en est le processus de transmission familiale d'une culture orale. De fait, ce sont surtout des familles gitanes qui se soucient de la transmission des traditions. Mon premier séjour à « Las Tres Mil » remonte à dix-sept ans. (Une cité où ont été « relogés » dans des conditions honteuses, entre autres, les familles gitanes chassées de Triana par la « réhabilitation » du quartier, traduire : par une série de spéculations immobilières juteuses après expulsion des pauvres et autres indésirables. On doit sans doute à l'indolence andalouse le fait que cette vaste opération de « nettoyage » n'ait pas été réalisée par des moyens modernes comme le Karcher. Cette maladresse a depuis été très opportunément corrigée par notre ministre de l'Intérieur. NDR).

Je me suis tout de suite rendu compte que ce quartier était très photogénique et même « cinématique ». Quand j'ai réalisé « Polígono Sur », je suis donc passée de la famille au quartier. Et comme les familles qui habitent « Las Tres Mil » sont très majoritairement gitanes, il était évident que les principaux protagonistes en seraient des gitans. Cela dit, El Camas et El Indio sont payos, et cependant parfaitement intégrés.

Avant de tourner « Agujetas, cantaor », je n'avais aucune expérience en tant que réalisatrice. Mais je savais exactement ce que je voulais et ce que je pouvais obtenir de mon personnage. J'avais préparé soigneusement les repérages, par exemple le paysage de campagne, et l'heure à laquelle j'aurai la lumière exacte que je souhaitais. Je tiens beaucoup à la poésie de ce plan, avec ses dégradés de gris. Plus les artistes flamencos sont dans la spontanéité, et c'est ce que je veux capter, moins ils sont bons en répétition. Je dois donc prévoir méticuleusement chaque séquence (lumière, mise en place et mouvements des caméras, essais...), pour faire le moins de prises possible. Pour Agujetas, je n'ai eu que six jours de tournage, dont cinq seulement avec lui. Tout s'est bien passé parce que j'avais une équipe très réduite, et un excellent chef opérateur, Jean-Yves Escoffier, avec lequel j'ai une connivence absolue. Lors du concert à la peña de Chipiona, il y avait bien sûr des spectateurs de passage, mais surtout des petites gens du coin, des journaliers agricoles..., qui ressentent le flamenco d'une manière très intime. J'ai filmé en gros plan parce que je voulais qu'on les voie vraiment vivre le cante. Quand ensuite El Coyote dit : « le chant d'Agujetas te blesse, te blesse... », ces images en sont la preuve.

C'est vrai, dans mes films, tout est très pensé, c'est justement ce qui nous rend disponible à l'imprévu. Pour le combat de coqs (dans « Polígono Sur » NDR), Jean-Yves filmait les coqs, et moi les visages des spectateurs. Les enfants sont le véritable sujet de cette scène : plus que les coqs, ils regardent les adultes, ils sont hallucinés par leur violence, l'état d'excitation dans

lequel se trouvent leurs pères, leurs frères... Le montage insiste sur le contraste entre la beauté artistique et la sauvagerie du combat.

Volontairement, cette séquence est suivie immédiatement par le groupe des femmes qui chantent et dansent dans la rue en revenant de faire leurs courses. Elles n'apparaissent donc que très tard dans le film. Je voulais filmer la réalité, et j'ai vraiment assisté à cette scène. C'était de jour, parce que les hommes vivent la nuit. Dans le quartier, on ne voit pas les femmes, sauf pour les commissions. Sinon, elles restent enfermées chez elles.

Toutes les difficultés, toute la douleur sont pour elles. Sans exagérer, les trois quarts de leurs maris ou de leurs fils sont, soit accros, soit en cure de désintoxication, soit en prison. Et, comme dit la copla chantée dans cette séquence : « c'est maman qui le gagne, c'est papa qui le dépense... ». Les hommes sont complètement infantilisés, ils n'assurent tout simplement pas.

Comme on le voit dans la scène chez La Revuelo, ce sont les femmes qui font la loi à la maison. A l'extérieur, devant les autres, le mari commande, mais à la maison il file doux. La posture extérieure n'est destinée qu'au « qu'en dira-t-on ». Les femmes assument tout, et surtout le chaos des hommes : la structure familiale ne tient que par elles. Le plan sur le ciel qui conclut cette séquence, c'est la fin des souffrances, la délivrance : pour moi, leur chant mène à cela. J'éprouve une grande admiration pour elles. L'errance en automobile de Luís Fernández, qui suit, me permet de filmer à nouveau le milieu où luttent ces femmes..., et la fresque reproduisant « Guernica » sur un mur : une hypocrisie culturelle assez savoureuse, parce qu'on ne fait pas mieux que « Las Tres Mil » comme ville détruite.

Le groupe des hommes aborde d'eux-mêmes à plusieurs reprises des problèmes sociaux : le chômage, la drogue, la police, l'absence de services publics... La plupart opposent la réalité de « Las Tres Mil » à sa réputation, vue de l'extérieur. J'ai voulu faire entendre différents points de vue. Certains se posent en victimes : « on nous traite comme des indigènes ». D'autres expriment une véritable conscience politique.

Le départ de Triana a signifié pour les gitans de Séville la perte de la convivialité et des solidarités liées à l'habitat ouvert sur les patios, et la perte des métiers traditionnels comme la forge, la vannerie, ou la brocante. Le plan qui ouvre le film, un âne regardant la cité depuis un quatrième étage, est le symbole de ce déracinement. Les premiers arrivants ont tenté d'adapter leur mode de vie à ce nouvel habitat. L'âne dans l'appartement est une reconstitution, mais le fait est véridique : il a fallu faire monter l'animal par les escaliers, et il y avait une place pour lui, avec son avoine, sa paille...

Avec Luís Fernández chantant ensuite por Bulería (« Sin un amigo... » ; « La libertad... »), et son dialogue avec El Indio, on a immédiatement 2 images du déracinement. J'ai moi-même grandi dans un quartier marginal, moins dur cependant, où la population était d'origines diverses mais uniformément pauvre. Aucun lieu de culture, c'était le désert.

J'ai retrouvé à « Las Tres Mil » la même ambiance surréaliste, comme ces bars installés dans des fourgonnettes, les bougies et les torches qu'ils allument partout..., je trouve ça magnifique. S'il n'y a plus de bois, ils brûlent les portes : de toute façon, tout est pourri. Il y a une sorte d'humour distancié dans leurs propos, qui provoque le rire à partir d'un quotidien très dur. Ce qui n'est pas dit dans le film, et que je voudrais que l'on comprenne, c'est que beaucoup des frères de ceux qu'on voit là sont en prison, ou morts du sida ou d'overdose.

Pourtant il leur reste la joie d'être ensemble, animée par l'art. Si le flamenco disparaissait, ce serait le désert total. Cependant, leur culture s'est beaucoup appauvrie depuis une dizaine d'années, à cause de l'omniprésence de la drogue. Ils chantent maintenant pratiquement tous la même série de *Bulerías* les unes derrière les autres, alors que le répertoire était auparavant beaucoup plus riche. Ce qui en reste les sauve encore un peu.

C'est pourquoi je conclus toutes ces scènes de discussions par une séquence musicale. De là aussi un montage qui ponctue le film : un train passe derrière un mur, puis Luís Fernández chante, ou un groupe de rap répète dans la rue. Outre le fait que leurs lieux de réunion (« peñas ») sont réellement situés face à ce mur, je pense que ça symbolise bien la dualité entre l'enfermement dans tout ce que signifie ce quartier et l'art comme ultime espace de vie et de liberté. Pour réaliser ces scènes de discussions, j'étais présente hors champ et je posais des questions qui étaient ensuite effacées au montage. Comme je connais très bien mes personnages, je sais comment les provoquer, et j'obtiens *in fine* des scènes très spontanées.

C'est ainsi qu'a été tourné, par exemple, le débat dialectique entre les musiciens : « est-il utile d'apprendre à lire une partition ? » / « Ne risquons-nous pas de perdre ce que nous avons appris dans nos familles et dans la rue ? ». Donc, tout est très précis, mais en fin de compte forcément ouvert.

III) Plus le budget est gros, moins on est libre : c'est directement proportionnel »

Après avoir tourné « Polígono Sur », je pense que je peux faire n'importe quoi. C'était très difficile, surtout parce qu'en fait, la production n'était pas là pour m'aider, mais pour me mettre des bâtons dans les roues. Ils n'ont jamais compris le projet.

Pour l'avant-première à Séville, nous avions une salle de 25000 places.

J'avais exigé et obtenu de la production que la majorité des places soient réservées aux gens de « Las Tres Mil ». C'était juste avant la guerre en Irak : le ministre de la culture du gouvernement Aznar était présent, et il a été accueilli par un « No a la guerra » qui a duré une bonne demi-heure. Les organisateurs m'ont demandé de faire taire le public, mais j'ai naturellement refusé : j'étais trop heureuse que l'avant-première de mon film serve au moins à ça. Les gens extérieurs à « Las Tres Mil » ont dû revoir le film, parce qu'ils n'avaient pas compris la moitié des dialogues : les gens du quartier n'ont pas arrêté de rire et d'applaudir, du début à la fin. Il y a eu aussi des moments d'émotion pure, par exemple pendant le solo de guitare d'Emilio Caracafé sur le thème de « Soy gitano », en hommage à Camarón.

Il y a eu, de façon totalement spontanée, des prises de position, des revendications que j'ai laissées parce que j'aime assez las 3000 pour de vrai pour ne pas sacrifier, *au nom de la pureté stylistique de mon film* -les ambitieux ne tranchent pas face à ce genre de situation, ça n'allait pas dans ce film peu film social : en France on ne comprend plus qu'on s'en tienne si loin par proximité réelle et affective) comme ce que dit l'un des protagonistes du film : « quand ils viendront chercher nos votes... ». Du coup, le maire est ensuite allé les voir : « on va parler... ». Par groupes, ils ont réussi à faire avancer quelques dossiers, un centre pour les enfants en grande difficulté, un centre culturel, un lycée... : quelques conséquences pratiques heureuses, même si ça ne va pas résoudre les problèmes de fond.

Nous aurions voulu avoir un producteur qui comprenne le projet. Je n'ai pas pu en parler avec lui plus d'un quart d'heure. Il venait des narrations les plus banales en fiction et se méfiait de ma manière de travailler. Je devais reconstituer des situations que j'avais vues et/ou vécu mille fois, et espérer que mes « acteurs » se sentent suffisamment à l'aise pour oublier les caméras. L'important, c'est qu'à partir d'un découpage très précis, se créent les conditions d'un vécu quotidien, avec pour mon équipe une disponibilité qui permette de capter l'instant imprévisible. Pour cela, il faut une équipe réduite de techniciens qui les aiment, qui les comprennent, qui les respectent, qui aient du plaisir à être avec eux, et qui considèrent leur travail comme une chance unique d'entrer dans un monde auquel ils n'auraient jamais eu accès. Au lieu de cela, on m'a imposé une grosse équipe, et un « making of » qui cassait la

spontanéité de mes personnages et perturbait notre concentration celle de Jean-Yves Escoffier et la mienne pour commencer.

De plus, les producteurs et une partie des techniciens méprisaient les gens de « Las Tres Mil », ou ils en avaient peur...C'était vraiment lamentable !

L'un des défis du projet était d'organiser un concert au cœur de « Las Tres Mil » en invitant le public extérieur, qui a toujours peur d'y mettre les pieds. Canal+ a accepté de coproduire à condition de filmer.

Ils nous ont tout de même laissé deux caméras, mais aucun emplacement praticable... Ils ont commencé par mettre sur scène des fumigènes, des lasers roses et verts, comme pour un concert de rock, et ils ont travaillé dans le plus pur style « télé » : avec seulement deux caméras indépendantes, toutes les autres étant commandées depuis la console, avec des changements d'angles très rapide, pour ne pas « ennuyer » les téléspectateurs et perdre de l'audimat. C'était l'inverse de ce que je voulais. Le matériel qu'ils m'ont donné était vraiment très pauvre, et j'ai découvert tout ça deux jours avant de présenter le film à Berlin ! Sans parler des problèmes de traduction pour le sous-titrage...

IV) « Je dois absolument tourner ces deux films. Ensuite, je veux bien me retirer pour écrire ou cultiver mon jardin »

J'ai deux projets de fiction auxquels je tiens beaucoup. J'ai ébauché le premier avant même « Polígono Sur ». C'est une sorte de « road movie » qui ne peut être interprété que par Diego Carrasco, El Torta, et Moraíto, pour lesquels j'ai écrit le scénario. Ils se connaissent depuis leur enfance : il y a entre eux une sorte d'alchimie extraordinaire, très cinématographique, faite d'humour, de connivences, de complicité et de rivalité inextricablement mêlées. Je n'écris jamais pour des acteurs, mais pour des êtres précis. Je les mets dans des situations où ils retrouvent une réalité qui leur ressemble, ce qui est pour moi la manière la plus authentique de m'approcher d'eux.

Je joue beaucoup sur le temps réel, ce qui me permet de montrer leur rapport à la fête, au travail, à la rigueur, à l'argent, au désir, à l'amour, au devoir, aux parents, aux traditions... Les relations entre les trois personnages évoluent au gré de leurs pérégrinations dans le Jerez nocturne, puis sur les routes vers la feria de Barbate à la suite de leur rencontre avec une belle japonaise un peu décalée. J'ai déjà tout prévu très précisément : les lieux, les scènes, les péripéties, les dialogues (même si ensuite ils les changent pendant le tournage) ... **(ici, Dominique Abel me raconte la totalité du scénario et de ses intentions, que je ne vous dévoilerai pas, avec une précision méticuleuse, et en me jouant au passage quelques scènes. NDR)**

Le second qui me tient à cœur est un projet plus intimiste. Il est écrit pour ma fille, Carmen, et pour Luis Fernández (l'un des protagonistes de « Polígono Sur »), deux êtres qui ont fait partie de ma plus grande intimité. Il s'agit du récit d'une sorte de voyage initiatique que mes deux personnages entreprennent pour que ma fille puisse rencontrer son grand père, qui habite dans le centre de la France, avant qu'il ne meure.

J'ai déjà eu plusieurs contacts pour ces deux projets, mais aucun n'a encore abouti à des propositions concrètes de financement. **(On n'ose imaginer qu'aucun producteur ne s'intéresse à ces scénarios. La profession s'honorerait grandement à soutenir les œuvres d'une réalisatrice qui a déjà produit, avec un succès public considérable, trois films admirables. NDR).**

Propos recueillis par Claude Worms