



El Premio

Paula Markovitch / Fiction / Mexique - France - Pologne - Allemagne - Argentine / 2010 / 1h45 / 35mm
Couleur / VOSTF

À partir de **9** ans

Dans l'Argentine des années 70, Ceci, petite fille de 7 ans, partage avec sa mère un lourd secret mais n'est pas encore en âge de le comprendre. Retranchée avec cette dernière dans une maison au bord de l'océan, la fillette se met inconsciemment en danger le jour où l'armée demande aux élèves de son école de rédiger une lettre à la gloire des militaires...

Production :
Kung Works en coproduction avec Mille et Une Productions, Staron Film, Nikofilm
Scénario :
Paula Markovitch
Image :
Wojciech Staron
Montage :
Lorena Moriconi
Son :
Sergio Diaz, Isabel Muñoz
Interprétation :
Paula Galinelli Hertzog, Sharon Herrera, Laura Agorreca, Viviana Suraniti
Ventes internationales :
Mille et une productions

L'HISTOIRE A HAUTEUR D'ENFANT, LE FILM A HAUTEUR DE CHAQUE SPECTATEUR

I. Écrire depuis l'enfance orpheline : Paula Markovitch, réalisatrice



« Cela fait des années que j'écris. Depuis que j'ai eu l'âge de Cecilia, à vrai dire. J'ai écrit pour différents médias : pour le cinéma, la radio, le théâtre. Il se trouve simplement que Temporada de patos et Lake Tahoe sont mes deux œuvres les

plus connues. Et pour moi, El Premio s'inscrit dans la lignée de Lake Tahoe, dans le sens où j'y parle à nouveau des orphelins et de leur douleur. Juan, le personnage principal de Lake Tahoe, est presque passif. Ce n'est qu'un enfant qui tente de fuir une douleur qu'il ne comprend pas, un être presque ivre de douleur. Cecilia, par contre, a une réaction plus énergique face à cette souffrance. Elle ne se laisse pas faire, elle cherche des réponses elle rit, même ! »

Paula Markovitch

Paula Markovitch est née en 1968 à Buenos Aires. Alors qu'elle est âgée de 8 ans, elle et sa mère fuient la capitale et les arrestations pour s'installer sur la côte atlantique, à quelques trois cents kilomètres au sud-ouest de Buenos Aires, dans la petite ville de San Clemente del Tuyú. C'est la ville que Paula a choisie pour décor d'El Premio. De vastes plages, d'immenses dunes ; des paysages monochromes organisent une partie de cette côte de l'Argentine, balayée par les vents.

Puis, la famille quitte San Clemente pour Cordoba, où Paula commencera l'écriture de ses premiers textes : des poèmes, des récits et des pièces de théâtre. Elle s'installe ensuite à Mexico, où elle enseigne à l'Institut public du Cinéma IMCINE.

Parallèlement, elle participe à l'écriture de longs métrages, notamment Lake Tahoe et Temporada de patos du même mexicain Fernando Eimbcke. Eimbcke est un cinéaste apprécié et reconnu, un représentant de la

fiche réalisée par
Marie Diagne,
scénariste et
pédagogue du cinéma

jeune génération vive et talentueuse du cinéma mexicain contemporain. Elle co-écrit également *Sin remitente* de Carlos Carrera.

Elle réalise deux courts-métrages avant *El Premio*, qui est son premier film de long métrage.

El Premio a été accueilli de manière divisée par la critique. Il a entre autre remporté l'ours d'argent de la meilleure contribution artistique au festival de Berlin, édition 2011, ainsi que le prix d'interprétation féminine pour la jeune Paula Galinelli Hertzog (Cécilia) au Festival des cinémas et cultures d'Amérique latine de Biarritz, édition 2011.

II. Six premières minutes pour saisir le projet de cinéma d'un auteur

1. Se remémorer

Cartons du générique de début : des caractères blancs sur fond noir.

Un premier plan :

Une plage.

À la surface des vagues, une écume blanche rejoint la brume épaisse et grisâtre du ciel. L'infini de la mer ne se résout pas dans une ligne d'horizon qui distinguerait l'océan du ciel. Ainsi, les éléments se fondent l'un dans l'autre.

Une bande de sable sombre complète ce paysage morne. Une silhouette d'enfant se découpe sur ce fond monotone et terne.

Elle longe la ligne où les vagues s'écrasent sur le sable ; elle est chaussée de patins, elle tente en vain de rouler sur le sable.

Une mélodie économe et dissonante, interprétée au piano, est montée sur ces images.

Un second plan :

La petite fille a la mine renfrognée et les cheveux en pagaille, coupés à la hauteur du menton.

Elle porte un manteau en drap de laine épaisse et vert bouteille.

Elle traîne ses pieds toujours chaussés des patins dans la mer. Seuls les sons du vent et des vagues, des patins sur le sable, sont cette fois montés sur ces images.

Un troisième plan :

La petite silhouette, cette fois encapuchonnée, passe devant une haute dune de sable piquée d'arbustes secs et nus. On devine qu'elle traîne ses patins dans le sable, qu'elle n'a gardé que la bride attachée autour de la cheville.

Un quatrième plan :

À l'intérieur d'un blockhaus de ciment. Un volet métallique extérieur claque sur une fenêtre à barreaux.

Une jeune femme enfle un blouson et sort.

On reste à l'intérieur, avec le grésillement d'une radio.

La jeune femme ferme l'un des deux volets de la fenêtre puis rentre. Elle est suivie par la petite fille. Alors qu'elle lui fait signe de se dépêcher, la fillette répond par : « *Maman, je ne peux pas patiner ici !* ». Elle n'obtient qu'un « *Quoi ?* » inattentif de sa mère, laquelle cherche à isoler la fenêtre dont les vitres sont brisées. La fillette ramasse un morceau de verre et regarde à travers.

Un cinquième plan.

La fillette éclate de rire lorsque la porte de la baraque s'ouvre, forcée par le vent.

Un sixième plan :

La mère cherche une station sur un poste de radio.

Un septième plan :

La bâche en plastique, qui protège la fenêtre aux carreaux cassés, s'agite sous le vent.

Un huitième plan :

La mère est allongée sous une couverture. À côté d'elle, sa fille se redresse et bricole le bouton de la radio que sa mère éteint rapidement avec un soupir.

À la question « *Que signifie pessimiste ?* » de sa fille, la mère répond par un « *Tu continues à me poser la même question ? Allez, dors. Si tu veux rester ici près de moi, dors* »

La fillette rit et blottit sa tête sur la poitrine de sa mère. Toutes deux portent des pulls. La mère éteint la lumière. Elle caresse légèrement les cheveux de sa fille et lui propose d'aller à l'école qui se trouve à proximité. L'enfant acquiesce par un : « *Ce serait bien* » avant de se plaindre : « *je veux rentrer à la maison* ».

Un neuvième plan :

Le volet claque. La mère se redresse sur le lit. La fillette tourne le dos à sa mère et s'enroule dans la couverture.

2. Des perceptions du spectateur au projet de cinéma d'un auteur

La première étape de rencontre avec une œuvre de cinéma est sensible. Nous faisons avant tout d'un film une expérience faite d'émotions simples ou complexes, fugaces ou tenaces, concordantes ou contradictoires. Nous pouvons jubiler ou rejeter et, lorsque nous sommes « *sans émotion* », nous pouvons expliquer, dans l'envers de ce qui nous touche, ce qui, là précisément, nous a manqué.

À l'issue de la découverte d'un film, la possibilité de verbaliser simplement, dans le caractère brut de leur nature, différentes impressions, permet d'accueillir et ainsi de

reconnaître la perception individuelle et unique que chaque spectateur en a.

Dans le même temps, la confrontation avec d'autres perceptions – dans la salle de cinéma, dans la classe – rend nécessaire de s'interroger sur : « *qu'est-ce qui provoque, dans la manière dont ce film raconte l'histoire – récit, mise en scène, esthétique – de tels sentiments ?* ».

Ainsi, de notre place de spectateur, lorsqu'elle est prise au sérieux, nous interrogeons finalement le projet de cinéma d'un auteur.

«Je pense que ce que l'on montre de l'extérieur peut être le reflet de ce qui se trouve à l'intérieur de quelqu'un. Ce n'est pas séparable. J'ai donc décidé de faire appel à des symboles comme la mer ou le vent qui soufflent en permanence sur cette côte-là de l'Argentine, deux symboles hostiles pour montrer l'hostilité du monde.

«C'est hallucinant combien San Clemente, cette petite ville de la côte argentine, est incroyablement monochromatique, sobre, incroyablement grise, incroyablement crépusculaire. J'ai retrouvé cette atmosphère dès que j'y suis revenue pour le tournage. Cela a donné à mon histoire cette couleur particulière. Ce paysage montre aussi la solitude, l'abandon, et retranscrit ce grand sentiment qu'on a parfois d'être orphelin».

Entretien avec Paula Markovitch mené par Arno Canzler et Virginie Apiou pour Arte, et diffusé le vendredi 11 février 2011.

«Tout le travail sur le son a découlé de celui sur la musique, qui a été fait en amont. Mon compositeur, Sergio Gurrola, inventait les morceaux pendant que j'écrivais le scénario. Du coup, la musique était déjà présente tout au long du tournage. On a appréhendé le travail du son selon un angle précis : il fallait que les sons de l'extérieur (le vent, la radio, tous les différents paysages sonores) se retrouvent également à l'intérieur. Et ce sont ces bruits qui justement réduisent les personnages au silence. Il leur est tout simplement impossible de s'exprimer face à une tempête aussi puissante.»

3. L'hostilité des éléments

Les deux personnages féminins de cette première séquence apparaissent successivement : le film s'ouvre sur une plage sur laquelle une petite fille, Cécilia, tente vainement de faire du patins à roulettes. Il se poursuit à l'intérieur d'une habitation rudimentaire, que la mère tente d'isoler des assauts du vent. Fille et mère se rejoignent dans ce blockhaus en bord de mer ; puis il est temps de dormir, fin de la première séquence.

Ainsi, d'emblée, la réalisatrice n'inscrit pas fille et mère de la même manière dans le décor du film et les séquences suivantes confirmeront ce choix : Cécilia traverse la plage et ses dunes, elle s'allonge dans le sable et partage ce plaisir avec une amie, elle rit dans ce vent qui fait voler ses cheveux, ou elle boude sur ce sable qui rend impossible toute pratique du patins à roulettes... Elle sera aussi sur cette plage (fantasme?) sur laquelle reviendra son père, et elle se jettera à son cou, provoquant l'unique moment où sa mère viendra, à son tour, sur cette plage, pour la réunion d'une famille douloureusement éclatée pendant tout le film.

Cécilia traverse les espaces, elle les relie entre eux, comme elle est le point de jonction entre différents personnages.

Elle part de sa « maison » pour se rendre à l'école, elle arpenté les dunes avec son amie, elle découvre une camaraderie dangereuse dans une maison abandonnée.

La mère est confinée à l'espace du blockhaus. Elle n'en sort jamais sans la contrainte des forces naturelles ou extérieures – se battre contre le vent et la fenêtre récalcitrante, enfouir dans le sable des documents compromettants – ou sans une nécessité impulsée par Cécilia – aller convaincre la maîtresse de modifier le texte de sa fille, rejoindre père et fille réunis sur la plage.

La mère est une femme solitaire, en lutte permanente dans un environnement hostile.

Le décor dans lequel la réalisatrice inscrit la mère est organisé autour de la clôture – la porte est fermée, la fenêtre a

des barreaux, les volets et la porte sont métalliques.

La communication avec l'extérieur est impossible : la radio ne fonctionne pas, mais elle parasite l'espace sonore.

Pourtant, on ne peut pas parler d'une osmose entre Cécilia et les espaces qu'elle traverse.

Ainsi, revenons au premier plan qui ouvre le film et précisons les choix opérés par la réalisatrice pour sa mise en scène.

Du point de vue de l'image, la caméra est posée face à la mer, à plusieurs mètres des dernières vagues qui s'échouent sur le sable. Le cadre embrasse tout le paysage – ciel et horizon, mer et littoral : c'est un plan de grand ensemble, encore appelé plan général. La caméra est fixe, elle accompagne le déplacement latéral de Cécilia en pivotant sur son pied, de la droite du cadre vers la gauche – c'est un mouvement de panoramique. Le montage de ce plan opère un double choix. D'une part, le plan est long et sa durée s'accorde avec toute la traversée de Cécilia dans notre champ de vision. D'autre part, il succède aux cartons du générique de début et précède un gros plan filmé à l'épaule du visage de Cécilia.

La composition du cadre, les couleurs et les sons montés sur ces images sont décrits plus haut (partie 1. Se remémorer).

Ainsi le spectateur est-il d'emblée saisi par cette petite silhouette qui surgit solitaire dans un fond de cadre monochrome et terne, pour être prise entre la mer et la caméra avant de s'éloigner. Ainsi, notre attachement à ce personnage, immédiat avec ce deuxième plan filmé à l'épaule, serré sur ce joli visage boudeur, vif et pétillant, nous le devinons, est-il d'emblée complexe. Il est et restera empreint de cette solitude au milieu d'une hostilité environnante et incompréhensible.

4. Des paysages sonores qui « réduisent les personnages au silence »

Dissonances – le piano, grésillements, la radio, tensions verbales – qui culminent lorsque, après avoir exigé de sa fille qu'elle contredise son premier texte sur l'armée par un second laudateur, elle lui refuse de recevoir le prix qui récompense ce deuxième texte - « Pas de prix pour toi, descends ! (...) Crie tout ce que tu voudras. (...) Tu ne recevras jamais aucun prix de cette manière-là. (...) Je te hais. »

Les éclats de rire de Cécilia trouent de manière récurrente les réseaux de tensions qui enveloppent les personnages principaux. L'éruption brutale de ces éclats joyeux sont renforcés parce qu'à ces moments-là, le cadre est immédiatement serré sur le visage, il enveloppe les yeux rieurs

et éjecte hors champ tous les parasites hostiles (le paysage terne, l'habitat rudimentaire, les murs aveugles de la cour de l'école, l'armée hostile). Il rappelle ce qu'est Cécilia – une enfant – et inscrit au cœur du film l'impossible scandale : l'enfance prise dans les rêts terrifiants de la grande Histoire.

La bande sonore du film est ainsi organisée de manière économe, mais efficace et sensible. Paula Markovitch rappelle ainsi combien cet outil d'expression du cinématographe, souvent relégué à la place de « parent pauvre », est essentiel dans la mise en scène d'un récit.

III. La « subjectivité d'un récit » ; discordances et hauteur d'enfants

Les situations qui alimentent la trame narrative d'*El Premio* ainsi que leur mise en scène travaillent, de manière sobre et sensible, la discordance, symbolisée sur la bande sonore par la mélodie au piano.

Ainsi par exemple, l'ordre des plans au début du film nous installe d'emblée dans une situation d'inconfort – nous ne démarrons pas avec le visage espiègle d'une fillette mais avec une petite silhouette perdue au milieu d'un paysage triste. Un tel début est définitif pour la perception du personnage par le spectateur.

Autre exemple : les séquences d'amitié et d'éclats de rire dans les dunes sont réduites à l'état de parenthèses. Parenthèses narratives : elles ne font pas progresser le récit. Et, bien qu'elles soient un moment de respiration, pendant lequel l'enfance reprend ses droits, ces rares séquences sont parasitées par ce malaise dans lequel nous avons été installés dès le début du film. Elles sont rattachées à la situation chaotique de Cécilia : après les histoires de pirates et le lapsus « *Jeans* », « *Jim* » autour du nom du chien, revient la litanie « *Mon père vend des rideaux et ma mère est une femme au foyer* ».

Autre exemple encore : la séquence avec le jeune garçon dans le bâtiment abandonné saisit l'enfance dans son plus douloureux moment de disharmonie : la blessure au bras que le garçon s'est infligé et l'alcool. C'est ici que surgit, fantomatique, l'abandon de l'enfance dans un pays ravagé par la dictature.

Enfin, bien sûr, *El Premio*, Le Prix, qui a donné son titre au film, cristallise les tensions. Il est pour Cécilia une reconnaissance à l'envers - et aboutit à ce terrible échange : (Cécilia) : « *oublie-moi* » ; (sa mère) : « *oui* ». Lors de la remise du prix dans la classe, deux plans noient l'enfant dans une récompense qui ne s'adresse pas à elle et dont l'enjeu la dépasse. Dans un premier plan, la caméra est face au tableau et posée au fond de la classe. Le plan est large. La perspective est l'estrade située au pied du tableau. La maîtresse, en blouse blanche, un général et quelques soldats en uniformes y sont debout. Les élèves sont placés de part et d'autre de la classe, séparés par l'allée centrale

que bordent des soldats. Cécilia sort de l'un des côtés de la classe et rejoint l'estrade. Elle est toute petite au milieu de ces grands élèves et de ces adultes ; elle est écrasée par ces applaudissements. Dans un second plan, la caméra à l'épaule est passée de l'autre côté de la classe. Elle encadre son visage de profil, dans une curieuse plongée qui n'est pas le point de vue des adultes sur l'estrade mais qui saisit au plus juste ce mélange de gêne, d'incompréhension et d'inquiétude qui habite la fillette. Puis, une fois saisie la perception de cet événement par le personnage, la caméra le laisse s'éloigner et disparaître derrière les rangs des grands élèves et des soldats.

De la même manière, chacune des situations du film nous sont-elles transmises telles qu'elles sont éprouvées par le personnage principal, Cécilia. Avec leur compréhension lacunaire, leurs instabilités et l'angoisse qu'elles dégagent. Nous apprenons par le désir de Cécilia – « *Je veux rentrer à la maison* » - qu'elle n'est pas chez elle dans ce blockhaus mais comme Cécilia, nous ne saurons jamais vraiment pourquoi elle a quitté sa maison.

Et finalement, sommes-nous bien certains que le plan final dans lequel la famille est réunie, mais qui devient flou les dernières secondes avec ces inlassables notes dissonantes au piano, sommes-nous bien certains que cela fut dans le *pour de vrai* de l'histoire ?

La réalisatrice parvient à un drôle d'équilibre. Ce film n'est pas tourné en caméra subjective, mais c'est bien le point de vue de Cécilia qui est au cœur de ce fin travail de mise en scène, éclairant par là ce que peut être une proposition de cinéma « *à hauteur d'enfant* » : « *Mon point de vue n'était pas de faire un film sur le destin collectif d'un peuple mais plutôt de montrer ce qui se passe dans la tête d'une petite fille dans ce moment terriblement triste qui est de vivre sous une dictature, celle de l'argentine. C'est un point de vue qui n'appartient pas à la réalité effective, mais qui fonctionne sur la contradiction, parce que ma très jeune héroïne n'a pas la maturité pour comprendre réellement la situation. Ce qui m'intéressait ici, c'était la subjectivité d'un récit.* »

Entretien mené par Arno Canzler et Virginie Apiou pour Arte, et diffusé le vendredi 11/02/2011.

IV. Pistes pédagogiques

« *Ce que je tente encore une fois de traiter, ce sont mes propres souvenirs de la réalité de cette époque. Et encore une fois, je ne pense pas que la réalité, telle que nous l'entendons d'un point de vue général, est dans mon film.* »

Entretien mené par Arno Canzler et Virginie Apiou pour Arte, et diffusé le vendredi 11/02/2011

Mettre en scène le souvenir

La célèbre madeleine proustienne a déjà été l'occasion de l'écrire : « *Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des autres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.* » (Marcel Proust, *A La Recherche du temps perdu, I. Du Coté de chez Swann*). Les expériences sensibles les plus denses nourrissent les souvenirs les plus tenaces.

Aussi l'intégrité narrative du film de Paula Markovitch tient-elle à cela : elles sont racontées et mises en scène dans le respect de la perception d'une enfant de huit ans. Privilège donc à l'expérience sensible du monde, donc, mais également à la confrontation avec « le monde des adultes ».

On pourra choisir quelques séquences du film que l'on racontera d'abord en respectant le point de vue de Cécilia, ensuite en mettant en avant ce à quoi elle se heurte, enfin en tentant d'expliquer l'origine de ces heurts. Où doit-on aller chercher ces explications ?

III. La « subjectivité d'un récit » ; discordances et hauteur d'enfants

L'Histoire, le récit cinématographique et sa mise en scène au cinéma

La tentative est grande, avec la découverte d'un tel film, d'aborder d'emblée l'histoire de l'Argentine avec les jeunes spectateurs.

Le risque est aussi grand non seulement de gommer la perception que chacun aura eu du film mais encore de rendre impossible la transmission du geste de cinéma de la réalisatrice.

Après avoir saisi le point de vue singulier de ce film, peut-être pourra-t-on aligner les incompréhensions qu'il dégage et, enfin seulement, y chercher des réponses : que fait l'armée dans la classe ? Où est le père de Cécilia ? De quoi la mère de Cécilia a-t-elle peur ? Pourquoi Cécilia et sa mère ont-elles été obligées de fuir leur maison ?

Mais on n'oubliera pas de revenir au choix du point de vue de la réalisatrice et l'on tâchera, avec les éléments apportés ci-dessus, de donner des explications à ce choix fort d'auteur.

« Je considère que l'Histoire mondiale c'est uniquement l'addition des millions et des millions de petites histoires que vivent les gens. Pour moi, la « grande Histoire » n'existe pas vraiment. Je n'avais pas pour but de parler d'un passage de l'Histoire mais de relater une expérience personnelle.

La violence et la cruauté du monde peuvent se manifester de bien des manières. Lors d'un crime, quel qu'il soit, il y a des signes évidents, tels que le sang de la douleur. Mais cela peut aussi se répercuter et se retrouver sous des aspects en apparence plus anodins, comme par exemple dans l'amitié entre deux fillettes de sept ans. Je crois que nos âmes ne sont jamais définitivement en sûreté, la cruauté du monde peut pénétrer dans nos rêves et dans nos cœurs. »

Echos plastiques

« J'ai passé toute mon enfance dans cette ville de San Clemente. J'ai fait ma scolarité à l'école qu'on voit dans le film. Ma maison ressemblait à celle de Cecilia, face à la mer, et servait de bar en été. C'était vraiment les décors rêvés pour le film, je n'aurais pas pu le tourner ailleurs. Ces paysages me font retomber en enfance, et étrangement, je m'y sens moi-même un peu orpheline. Et même temps, le fait que le vent et la tempête puissent rentrer dans cette maison laisse les personnages du film sans abri, et crée une atmosphère générale de découragement. Ils se retrouvent nus, exposés face à ce vent qui leur glace le sang. »

Paula Markovitch.

Le travail de composition des cadres de Paula Markovitch ne rappelle pas tant le réalisme d'Edward Hopper que le mystère et la solitude dégagés par la plupart de ses tableaux. Le peintre et graveur américain (1882 - 1967) s'attacha ainsi à représenter des personnages immobiles, dans l'attente d'un destin, mélancoliques ; ou des lieux déserts. Il se dégage de ses toiles un silence étrange qui n'est pas sans rappeler certaines séquences d'*El Premio*.

La palette chromatique du film est en revanche plus proche de Giorgi Morandi, un peintre italien de la première moitié du vingtième siècle (1890 - 1964), aux couleurs économes et uniformes.

V. Documents

1. Argentine, années 1970

La fin des années 1960 en Argentine est marquée par l'avènement d'une dictature militaire, appelée « Révolution argentine ». Trois généraux se succèdent pendant cette période, laquelle se solde par un échec économique, social et politique, et l'organisation d'élections en mars 1973.

Le peuple vote massivement contre les militaires et le pouvoir autoritaire.

Pourtant, quelques mois plus tard, le général Peron reprend le pouvoir.

Les conflits internes au gouvernement explosent avec sa mort en 1974. Sa femme, Isabel Peron, sera évincée du pouvoir dès 1976 par un coup d'état qui signe le retour de la junte militaire. Le président et commandant en chef Videla amorce la « Guerre sale » qui ensanglantera l'Argentine pendant sept ans : les disparitions forcées, l'internement militaire et la torture touchent les oppo-

sants politiques et leurs familles, les amis et les voisins. De nombreux argentins sont contraints à la fuite clandestine et, lorsqu'un visa est miraculeusement accordé, à l'exil.

Conjointement aux services secrets du Chili, de la Bolivie, du Brésil, du Paraguay et de l'Uruguay, les services argentins instituent une répression violente, nommée Opération Condor. Elle touchera essentiellement une jeunesse militante de gauche. Le mouvement des Mères de la place de mai, qui dénonce ces enlèvements et ces assassinats, débute à cette période.

Aux débuts des années 1980, la violence de la contestation menace la dictature. Dans l'espoir d'un rassemblement national, le gouvernement argentin déclare la guerre au Royaume Uni au nom de la souveraineté argentine sur les îles Malouines. L'échec de cette entreprise provoque la chute de la junte militaire en 1983 et l'avènement d'une transition démocratique en Argentine.

2. Diriger des enfants au cinéma

« Dans mon travail avec les enfants pour le film, j'ai eu une alliée de choix : ma collaboratrice et grande amie Silvia Villegas. Je dirigeais les acteurs principaux, Laura Agorreca, Uriel lasillo et la petite Paula Galinelli Hertzog, et elle dirigeait tous les autres enfants, c'est à dire « la classe ». Je voyais un peu cette classe comme un chœur antique, et je ne voulais surtout pas tomber dans les travers de la standardisation industrielle du cinéma : il était absolument hors de question de les considérer comme de simples figurants ! Ça non ! Mon but était clair : je voulais montrer que cette classe était vivante, ce n'est pas juste un décor : ce sont de vrais enfants, qui vivent et qui respirent. En ce qui concerne les protagonistes (Cecilia, Silvia et Walter), ma méthode consistait simplement à leur faire entièrement confiance. Pour moi, un réalisateur doit faire confiance aux artistes qui l'entourent, quel que soit leur âge. Je considère ces jeunes acteurs avant tout comme des artistes. J'ai été très claire avec eux sur le contexte du récit. Pour moi il n'y a pas de différence entre travailler avec des adultes ou des enfants, je m'y prends de la même manière. On entend parfois dire que les enfants ont beaucoup de facilités avec le jeu, et que pour cette raison ils peuvent facilement « jouer la comédie », et il y a d'autres personnes qui disent qu'un film est le résultat d'un véritable travail d'équipe, dont le sérieux est difficile à appréhender pour des enfants. Pour moi, l'art n'appartient à aucune de ces deux catégories. L'art n'est pas un jeu, et l'art n'est pas un travail. Un jeu, c'est forcément sans contrôle et surtout sans conséquences, et un travail c'est forcément tiède. Pour moi, l'art est moins un travail qu'une discipline qui permet d'évoluer et d'explorer. Je veux que mon art transcende le jeu ! Qu'il n'ait ni la tiédeur ni la monotonie du travail. Les enfants savent aussi bien que les adultes que ce n'est pas drôle de travailler ! Dès le début de mon travail avec la petite Paula, j'avais énormément confiance en elle, en sa force et en son talent. J'ai essayé de lui donner à son tour confiance en elle en tant qu'artiste (et non pas en tant qu'enfant) pour relever le défi qu'on s'était lancé : celui de faire ce film. »

