

CAROLINE  
LOEB

PASCAL  
GREGGORY

XAVIER  
GRANDES

DIONYS  
MASCOLO

ISABEL  
GARCÍA LORCA

# FLAMMES

UN FILM D'ADOLPHO ARRIETTA





capricci présente

CAROLINE  
LOEB

PASCAL  
GREGGORY

XAVIER  
GRANDES

DIONYS  
MASCOLO

ISABEL  
GARCÍA LORCA

# FLAMMES

UN FILM D'ADOLPHO ARRIETTA

France | 1978 | 88 mn | DCP | couleur | visa n° 49609



**SORTIE LE 17 AVRIL 2013**

Dossier de presse et photos téléchargeables sur  
[www.capricci.fr](http://www.capricci.fr)

**CAPRICCI FILMS**

3, rue de Clermont  
44000 Nantes  
02 40 89 20 59  
[www.capricci.fr](http://www.capricci.fr)

**PROGRAMMATION**

JULIEN REJL  
06 61 65 88 79  
[julien.rejl@capricci.fr](mailto:julien.rejl@capricci.fr)  
ISABELLE NOBILE  
01 83 62 43 84  
[isabelle.nobile@capricci.fr](mailto:isabelle.nobile@capricci.fr)

**PRESSE**

01 83 62 43 75  
[presse@capricci.fr](mailto:presse@capricci.fr)

## SYNOPSIS



Barbara, une petite fille, vit dans une vieille maison de campagne avec son père et sa préceptrice. Une nuit, elle rêve qu'un pompier entre par la fenêtre de sa chambre...

Jeune femme, Barbara échappe à son père en faisant le tour du monde, puis revient et retrouve ses vieux rêves d'enfant. En feu, elle appelle les pompiers, en capture un dans sa chambre et s'enferme avec lui pendant plusieurs jours...

## FLAMMES

par Philippe Azoury



“*Flammes* est un film habité, hanté par ses fantasmes, visité par ses fantômes, porté par le souvenir d'un héritage littéraire décadent et ramené à la vie par une grâce cinématographique divisée de l'intérieur : à la fois sombre, gorgée de ténèbres et joueuse. L'erreur serait de croire que, parce que les habitants de la maison en feu de *Flammes* ont l'habitude d'avoir des jeux de cartes à la main, tout ici serait fruit du hasard. A. Arrietta n'a jamais fait que mimer la désinvolture. La grâce de sa mise en scène est née d'une exigence totale, portée envers une forme qui vise l'ascension, le léger (résultat : on s'y amuse autant que s'amuserent ceux qui le firent), alors que cette mélodie a demandé une année complète de montage avant de trouver son point d'équilibre. Duras avait raison de parler, dès *Le Château de Pointilly*, de la « rigueur » d'A. Arrietta : il ne s'agit que de cela. *Flammes* est le plus achevé des Arrietta, celui qui rassemble les différentes périodes de son œuvre.”

# ENTRETIEN

avec Adolpho Arrietta



Extraits de *Adolpho Arrietta, un morceau de ton rêve...*

*Underground Paris-Madrid 1966-1995*

par Philippe Azoury (éditions capricci)

## Te souviens-tu comment est né chez toi le projet *Flammes* ?

Après *Le Château de Pointilly*, je gardais en tête l'idée d'un film par lequel reviendraient les rapports entre une fille et son père. Sade imprègne *Le Château de Pointilly*, duquel découle plus ou moins directement *Flammes*. Le point de départ des deux films est pour ainsi dire le même : un père et une petite fille, puis cette petite fille a grandi et est devenue une jeune femme. Et, comme par hasard, dans les deux films le père est joué par le même acteur : Dionys Mascolo (Xavier Grandès joue aussi l'objet du fantasme dans les deux films). Et puis, je ne sais plus comment, m'est venue l'idée d'un autre personnage : une préceptrice. Je pouvais commencer une histoire qui aurait la forme géométrique d'un triangle. Triangle amoureux, dramatique, entre le père, la fille et la préceptrice. Mais comme si ce triangle était insuffisant en soi, j'ai eu la vision d'un pompier...

## La vision ?

Oui, la vision. Le pompier est apparu. J'en étais le premier surpris. Je me souviens très bien, j'étais en train d'écrire, allongé sur mon lit comme toujours, et soudain l'image du pompier s'est imposée. Elle a surgi. Et son apparition a tout changé. Tout s'est mis à bouger, à évoluer d'une autre façon. Et surtout le pom-

pier s'est mis à donner à l'ensemble un sens beaucoup plus intéressant. Tant que je restais dans le triangle, je me cantonnais dans un schéma typique. Ou pire que ça, encore : un schéma psychologique. Et le pompier est venu balayer toute psychologie. A partir de lui et de la folie que provoque son costume je ressentais enfin l'impression de m'aventurer dans une histoire enfin intéressante : un conte immoral.

## Fétichisme du pompier

### Tes pompiers, mis à part Xavier, ce sont des vrais ?

Il y a des vrais et des faux. Les vrais pompiers étaient d'ailleurs très drôles car, bien qu'ils n'aient jamais joué de leur vie au cinéma avant cela, ils ont tout compris, tout de suite. C'est comme s'ils avaient fait ça toute leur vie. Ils ont surtout compris les sous-entendus sexuels du récit. Ils savaient très bien que nous racontions une histoire perverse. Pour une fois qu'un film racontait le fantasme qu'ils suscitent... Les vrais, ce sont ceux qui entrent et visitent la maison. Le beau, celui qui vient voir Caroline à la place de Xavier, était un acteur qui était aussi modèle chez Saint Laurent : Jaime Santiago. Les autres sont de la caserne la plus proche.





**Quand Barbara dit au pompier de ne pas bouger, de « rester comme ça »... Quel est l'enjeu de cette mise en scène ?**

Elle veut retrouver exactement la première vision qu'elle a eue du pompier, lorsqu'elle était petite fille. Elle lui fait prendre la même position, elle le met en scène de façon à ce qu'il soit l'exacte réplique de la première vision. À ce moment précis, la vie se met à imiter le rêve.

**Le déguisement, c'est la clé du film ?**

Le film est fétichiste, ouvertement. Et la clé de tout le récit se trouve sans doute dans cette phrase, aux deux tiers du film, quand Xavier et Barbara se demandent ce qu'ils feront s'ils trouvent le courage de partir au loin... Et Xavier, d'une petite voix timide, lui dit : « On peut toujours jouer... » Leur doute est légitime : si le personnage que joue Xavier n'est plus un pompier, ça n'aura pas de sens, et peut-être qu'elle ne le supportera pas... Elle le sait, et il le sait aussi. Alors là, oui, comme un indice, on voit l'uniforme, et Xavier peut dire : « On peut toujours jouer... Qu'est-ce qu'on peut faire d'autre ? » Le sens même du film réside là : à la place de la réalité, il y a le jeu, le déguisement, le fétichisme du déguisement, et ce jeu rend tout le reste supportable. Il n'y a pas d'érotisme en dehors du jeu, en dehors du déguisement. Le propre de l'érotisme est fétichiste. C'est très personnel, c'est sans référence pour moi. *Le Château de Pointilly* était d'inspiration sadienne. Mais là, avec le pompier de *Flammes*, je creusais une voie plus intime.

**La clé de tout le récit se trouve dans cette phrase : « On peut toujours jouer... »**

**Ce cinéma qui vient du théâtre...**

**La maison a-t-elle imposé des règles de mise en scène ?**

D'abord, je n'aime rien tant que les compositions à deux personnages. Quant à la maison, ses pièces étaient si variées qu'il s'est ordonné une sorte de distribution des scènes en fonction des pièces, et forcément les dimensions de la pièce influent un petit peu sur mes cadres, imposant quelques choix de focale ou de cadrage. J'essayais d'être fidèle à l'espace : la chambre de Barbara avait été choisie, et de cette chambre on voyait un couloir. Je ne change pas de couloir, je n'en choisis pas un plus pratique. Je me tiens au couloir qui donne sur la chambre, une fois que j'ai choisi la chambre...

**Elle est quand même une maison pleine de sortilèges : les gens entrent et n'en sortent plus...**

Oui, c'est vrai : elle agit. J'avais une maison dans la tête, avec des dimensions précises. La faire construire en décor aurait coûté les yeux de la tête. Inévitablement, la maison a diffusé ce climat très littéraire. Je n'y suis pour rien ou presque, mais chacun peut inventer le film, se lover dans l'endroit, y déceler une suspension du temps... Mais moi je ne regardais que les dimensions, comment j'allais faire pour découper les scènes, placer mes personnages, sur quoi donnait la chambre, ses proportions... des choses très terre à terre, des choses de cinéaste. Ou encore comment on pourrait avec Dominique Hennequin mixer le son pour – entre l'intérieur, sclérosant, étouffant, et l'extérieur, plus aéré – donner des effets de nuit d'été, de grillons, de ciel étoilé... Pour éviter la lourdeur de la demeure...

**Tu savais déjà, à l'écriture, que tout ou presque se passerait en intérieurs ?**

Oui. Je l'imaginai comme une pièce de théâtre. Avec ses entrées et ses sorties. Tu as remarqué que c'est un film dans lequel il y a un nombre incalculable de portes que l'on ouvre ou que l'on referme : rituel d'apparition et de disparition, on choisit sa scène, on décide de la quitter... C'est sans doute pourquoi j'avais tant travaillé les dialogues. J'ai pensé un moment monter *Flammes* sur une scène. Le théâtre, pour la première fois, devenait un horizon pour mon travail, et ce dès l'écriture. Dionys était pour moi avant tout un acteur de théâtre, je crois que j'étais très intéressé par ce que faisait Marguerite Duras au même moment avec le couple Renaud-Barrault, Des journées entières dans les arbres, ce cinéma qui vient du théâtre, mais qui reste d'une cinématographie très pure ; Rivette, aussi, sans doute...

**Le goût de la beauté**

**On dirait qu'il n'y a pas de doxa chez toi, aucune figure de style ne t'est interdite...**

C'est la scène qui décide. C'est elle qui a sa vérité, qui suppose comment elle doit être filmée. Il faut faire confiance à la scène et ne pas l'aborder avec un style établi, une grille. Les personnages doivent tous être écoutés et compris de façon particulière. Je leur donne à chacun une chance. Je ne suis pas un dictateur. Peut-être parce que je suis trop attaché à mes acteurs. Je suis très maniaque pour tout ce qui est plastique, je sais que chaque acteur demande à être éclairé différemment. Il faut apprendre à regarder son acteur. Et j'ai cette tendance à vouloir les filmer le plus beau possible. J'aime beaucoup le nez et le front de Dionys Mascolo, il est donc souvent de profil. Caroline Loeb a une expres-

**C'est la scène qui décide, c'est elle qui a sa vérité.**

sivité très forte, je la filme de face. Xavier Grandès est souvent en gros plan, le gros plan lui va bien. Pascal Greggory a une silhouette très harmonique, avec un visage qui prend bien le trois-quarts face, légèrement incliné.

**Biette, Narboni, Daney, tous les critiques ont parlé de ton oreille, de la précision avec laquelle tu diriges les voix...**

Cette précision naît d'un climat de douceur que j'avais installé sur le tournage. Aux répétitions, je laissais faire, et j'étais satisfait de la douceur qui émanait des voix, de leur unité, de cette alchimie entre elles. Ce que je dirigeais, c'étaient les silences. Je demandais aux acteurs de compter cinq entre telle question et sa réponse. Je dirigeais, comme ça, l'espace entre les phrases. Le ton entre eux avait été trouvé tout de suite. Les silences empêchent les acteurs de monter immédiatement trop haut. Mais je les avais choisis en connaissance de cause : j'appréciais leurs voix, je savais qu'ils pouvaient être des monstres de douceur.

**Flammes, tu l'as toujours rêvé en couleur ?**

A ce moment-là, le noir et blanc était la norme, et la couleur avait quelque chose d'exotique. Surtout dans la sphère underground : Garrel, Akerman, Schroeter, Eustache tournaient beaucoup en noir et blanc. Warhol, de temps en temps. Mais moi le noir et blanc ne m'a jamais vraiment satisfait. Parce qu'il était une norme et que je voulais ce luxe que symbolisait la couleur. Et parce que la couleur permet de jouer. Ma peinture est très colorée, elle aussi. Mais, dans *Flammes*, je ne me sou-



viens pas d'avoir désiré ou recherché une couleur particulière. Je n'ai pas demandé à Caroline de favoriser tel ou tel vêtement. Après, il y a le jeu avec l'ombre. Quand par exemple la préceptrice donne un coup de pied dans la porte, pour aller de sa chambre à la chambre de Caroline, elle traverse une petite zone de noir. Thierry, qui était tout sauf conventionnel, n'a pas jugé intéressant d'éclairer cet endroit-là, et il a raison. C'est son intelligence d'illuminer seulement les personnages et de laisser beaucoup d'ombre tout autour d'eux. L'ombre est essentielle, c'est une matière avec laquelle on a perdu l'habitude de faire les films.

### **Tu découpais à ce point tes films avant *Flammes* ?**

C'est vrai qu'il y a énormément de plans, suivant un découpage très classique et que je voulais harmonique. C'était pensé bien avant, et c'est presque mathématique. Les rapports de changement de plan, d'axe, de grosseur respectent les règles du cinéma classique, celles des films que Langlois nous montrait à la Cinémathèque. Je vois *Flammes* comme un film classique qui s'appuierait sur un projet onirique. Ce n'était pas nouveau chez moi. Lotte Eisner, la compagne de Langlois, lorsqu'elle a vu *Le Jouet criminel*, m'a dit : « Ce film est fait avec la matière du rêve. » C'est une phrase que j'ai toujours gardée en moi. Elle définissait très bien mon rapport au cinéma, mais surtout au découpage. Je pouvais me permettre d'être dans une forme volontiers classique

***L'ombre est essentielle, c'est une matière avec laquelle on a perdu l'habitude de faire les films.***

si elle me permettait de rester sur ce fil onirique. Je n'ai jamais beaucoup cru aux films – c'était une mode dans les années 1970 – qui filmaient les rêves à toute vitesse, avec un montage accéléré, en truquant la lumière au maximum pour que ça fasse rêve. Je préfère cette lumière souveraine et ce cadrage pictural. Très posé. Un cadrage de peintre.

**« Un morceau de ton rêve... »**

### **Il a toujours été question que tu commences *Flammes* par une scène de rêve ?**

Oui. Même si je ne l'appelle pas exactement un « rêve ». C'est plus une vision. Cet instant précis, quand tu viens de te réveiller, où le fantôme du rêve est encore présent sous la forme d'une figure qui te dévisage. C'est sur cet instant hanté que je voulais commencer le film. Oui, c'est autre chose qu'un rêve, c'est la fin d'un rêve... Et d'ailleurs elle dit : « J'ai vu le pompier », et pas : « J'ai rêvé du pompier. »

### **Il y a cette phrase que dit le père à la petite fille dans le prologue : « Un morceau de ton rêve s'est collé à la vitre »...**

J'aime beaucoup l'idée qu'un rêve soit quelque chose qui se colle. Les premières photographies étaient faites sur des plaques sur la surface de laquelle l'image était comme collée. Le Celluloïd est aussi une sorte de peau, de surface que laquelle on vient coller des rêves. Je suis un cinéaste onirique, ce serait mentir que de prétendre le contraire.

### **Quand Claire, la préceptrice, va s'évanouir, tu filmes son rêve...**

Oui, et dans ce rêve elle est de dos, on ne sait pas exactement si c'est elle, et elle est sauvée par



un pompier. À ce moment exact, elle est rentrée dans le fantasme de Barbara. Leur rapport dans le film est basé sur des non-dits, il est très ambigu, on devine que c'est lesbien, qu'il a dû aussi s'agir de domination, de masochisme, mais j'ai laissé ça dans l'ombre. Son air un peu sévère et en même temps sa soumission et la façon dont elle court après Barbara et plie devant elle doit suffire à se faire une idée de ce qui a pu se passer et de comment ça a pu se passer. J'avais choisi Isabel García Lorca, qui est la nièce de García Lorca. Pour cela précisément, pour ce côté sévère, col Claudine, belle mais froide, je sentais qu'elle serait très bien pour ce type de suggestion.

**Après que Caroline pose à Barbara la question : « Tu n'as jamais rêvé de faire l'amour avec un pompier ? » : il y a un raccord étrange sur une nuit d'orage, dont on croit d'abord qu'il s'agit d'un plan représentant le rêve en question...**

Avant c'était moins puissant, comme raccord, moins étrange, moins ambigu. On voyait le visage de la préceptrice, et il n'y avait pas de réponse. J'ai effectivement enlevé le plan du visage pour aller directement à l'orage, qui est plus terrible (d'autant qu'il est absolument artificiel) et qui résonne comme si elle avait touché avec cette question un point dramatique extrême. C'est un truc de conte, un truc de cinéma pour enfants, les dieux font entendre leur menace, des choses comme ça... Un effet venu des films terrifiants des années 1930 ou 1940. Il y a une certaine jouissance à faire ça. Et, comme il est question d'un rêve, on ne sort pas de la construction qui a été posée au début : le rêve, la vision, est là, et tout naît de cet état d'inconscience qui va infuser un climat étrange au film. J'aime beaucoup cette ambiguïté. ●



# ADOLPHO ARRIETTA

## Biographie



Né à Madrid d'une famille bourgeoise et fortunée, A. Arrietta découvre le cinéma à sept ans lorsqu'on lui offre un « Cinematik » avec lequel il projette des dessins animés. A treize ans, alors qu'il peint de plus en plus sérieusement, encouragé par sa mère, elle-même ancienne pianiste prodige, il découvre *Orphée* et *Le Cuirasse Potemkine*.

À vingt-deux ans, en 1964, il réalise un premier court-métrage, *Le Crime de la toupie*, avec pour acteur son ami Xavier Grandes, qui sera dès lors de tous ses films. *L'Imitation de l'ange*, tourné deux ans après, un brulot qui doit autant à Rimbaud qu'à Vigo, prépare à un exil : ce sera Paris, où Adolpho et Xavier viennent habiter, à l'Hôtel des Pyrénées, dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés.

En 1969, Marguerite Duras découvre, abasourdie, *Le Jouet criminel*, avec Florence Delay et Jean Marais. Une « distribution » qui n'a pas pour autant modifié sa méthode : les films sont autoproduits, réalisés sans scénario, le montage s'effectue en parallèle au tournage. Dans l'appartement de Duras commence un autre film, une autre folie inspirée de Sade, *Le Château de Pointilly*, avec pour acteur Dionys Mascolo et une jeune fille du Flore, qui n'a encore jamais joué : Françoise Lebrun.

Dans le sillage de Mai 68, Arrietta devient le premier cinéaste underground. Son univers de conte de fées se peuple de nouveaux anges : ses amis travestis, les Gazolines,

seront les héroïnes des *Intrigues de Sylvia Couski* (1974) et de *Tam-Tam* (1976). Les thèmes du cinéma d'Arrietta se précisent : des artistes rêvent de devenir à leur tour des œuvres d'art, le corps est envisagé comme le site d'une nouvelle création, l'identité est inventée de toutes pièces.

En 1978, A. Arrietta tourne *Flammes*. Il n'est plus le producteur, même s'il reste derrière la caméra, Saint-Germain n'est plus son territoire, le scénario est entrepris pour une fois des mois à l'avance, il réapprend ses chers thèmes : l'angélisme, le jeu et le travestissement, le fétiche et la pyromanie propre au désir.

Arrietta est aujourd'hui, en Espagne comme en France, méconnu, passion discrète de quelques-uns, éparpillés à travers le monde. Son nom ne figure pas assez à côté de ceux de ses frères en cinéma : Eustache, Garrel, Rivette, Schroeter, Warhol, Anger, Smith. Ses films, comme ceux de Biette, Vecchiali, Guiguet, restent difficiles à voir et manquent toujours plus ou moins à la liste, même chez les cinéphiles les plus sérieux. Qu'ils aient fait la couverture des *Cahiers du cinéma*, aient été défendus longuement et ardemment par Marguerite Duras, par Alain Pacadis, qu'il ait été en 2003 un des héros du Paris ne finit jamais de l'écrivain Enrique Vila-Matas, que Warhol demandât régulièrement à voir ses films, non, cela non plus n'a pas fait rempart à cette méconnaissance.

## Filmographie



- 1966** *Le Crime de la toupie* (Espagne, 19')
- 1968** *L'Imitation de l'ange*  
(*La Imitación del ángel*) (Espagne, 20')
- 1969** *Le Jouet criminel* (France, 37')
- 1972** *Pointilly* (France, 28')
- 1972** *Le Château de Pointilly* (France, 37')
- 1974** *Les Intrigues de Sylvia Couski* (France, 71')
- 1976** *Tam Tam* (France, 59')
- 1978** *Flammes* (France, 88')
- 1983** *Grenouilles* (France, 37')
- 1989** *Kiki* (Espagne, 22')
- 1990** *Merlin* (Espagne, 59')
- 2004** *Eco y Narciso* (Espagne, 19')
- 2006** *Vacanza Permanente* (Italie-Espagne, 40')
- 2009** *Dry Martini*  
(*Buñuelino Cocktail*) (Espagne, 9')





# FICHE

technique et artistique



Avec :

**Caroline Loeb** : Barbara  
**Xavier Grandes** : le pompier  
**Dionys Mascolo** : Louis, le père de Barbara  
**Isabel García Lorca** : Claire, la préceptrice  
**Pascal Gregory** : Paul, le frère de Barbara  
**Jeffrey Carey** : Jim  
**Marilú Marini** : la mère de Barbara  
**Jaime Santiago** : le deuxième pompier  
**Paquita Paquin** : la première préceptrice  
**Eloïse Bennett** : Barbara enfant

**Durée** : 88 minutes

**Pays** : France

**Année de réalisation** : 1978

**Support de réalisation** : 16 mm

**Support de diffusion** : DCP

**Format image** : 1.37

**Format son** : Stéréo

**Visa n°** 49609

**Réalisation et scénario** : Adolpho Arrietta

**Directeur de la photographie** : Thierry Arbogast

**Ingénieurs du son** : M. Pardon, Dominique Hennequin

**Musique** : œuvres de Maurice Ravel

**Montage** : Adolpho Arrietta

**Directeur de production** : Anatole Dauman

**Producteur** : INA

**Distribution et ventes internationales** :

Capricci Films

En partenariat avec **TÊTU**  

