

REVUE DE PRESSE

FLAMMES

UN FILM D'ADOLPHO ARRIETTA



capricci **TÊTU**

Critikat

VOIR
ALIRE
ALIRE.COM

RE:VOIR

— REVUE DE PRESSE —

LE MONDE, Isabelle Régnier

LIBÉRATION, Serge Bozon

L'HUMANITÉ, Emile Breton

LES INROCKUPTIBLES, Luc Chessel

CAHIERS DU CINÉMA, Mathieu Macheret

TROIS COULEURS, Laura Tuillier

NEXT, Julien Gester

CHRONICAR'T, Frédéric Bas

A VOIR À LIRE, Claude Rieffel

CRITIKAT, Pierre Eugène

LET'S MOTIV, Sébastien Coatleven

MOUVEMENT, Jérôme Provençal

ARTE BLOG, Le Blog d'Olivier Père

FRANCE CULTURE, «Le Rendez-vous»

de Laurerent Goumarre

Adolfo Arrieta brille de tous ses feux

Trente ans après, le film-culte du cinéaste underground espagnol, « Flammes », ressort en salles



Avant de chanter avec succès « C'est la ouate » en 1986, Caroline Loeb incarnait l'héroïne de « Flammes » (1978), d'Adolfo Arrieta. CAPRICCI FILMS

Cinéma

À Paris, il a longtemps vécu à l'hôtel. Aujourd'hui, alors que son film *Flammes* ressort en salles, le Reflet Médicis lui consacre une rétrospective, que paraît un livre d'entretiens avec Philippe Azoury, Adolfo Arrieta a posé ses bagages chez une amie, dans une dépendance de l'église Saint-Merri. « C'est incroyable, dit-il d'une voix douce, teintée d'un fort accent espagnol, dans l'église, je viens de voir un homme nu sur un piédestal ! »

Adolfo Arrieta a 70 ans, et l'œil qui pétillote. Ce petit homme d'une élégance parfaite est l'auteur d'une œuvre éblouissante, adulée par des cercles de cinéphiles initiés, mais méconnue du reste du monde. Désordonnée, underground, échappant aux standards du cinéma commercial, elle gravite autour d'un film de facture beaucoup plus classique que les autres, *Flammes* (1978), qui est aussi son chef-d'œuvre. *Flammes* occupe une place comparable à celle de *Chelsea Girls* chez Andy Warhol : un joyau qui figurerait en majesté dans les histoires classiques du cinéma si le nom de leurs auteurs n'était pas si radicalement associé à la marge.

La comparaison avec Warhol n'est pas fortuite : les deux hommes n'ont fait que se croiser, mais ils ont eu l'un et l'autre cette manière de recréer, à partir de la scène de l'art des années 1960 et 1970, de la nuit, de tous les trans-

formismes, une réplique alternative, cryptique, totalement « queer », de la mythologie hollywoodienne.

Avant de faire du cinéma, Adolfo Arrieta peignait : « Je faisais une peinture très sauvage. D'abord des taches, puis à partir de ces taches je faisais des lignes, et à partir de ces lignes je faisais des dessins. J'étais très influencé par le mouvement Cobra, par Kooning, Pollock. » Avec la caméra, il a procédé de la même manière : « J'ai filmé Xavier Grandès [son acteur fétiche] en train de jouer avec une toupie. À partir de cette scène, j'ai tourné d'autres scènes, je les ai remontées, avec des ciseaux, et puis j'en ai tourné d'autres. À partir de là, j'ai imaginé l'histoire du Crime de la toupie. » Un processus de création organique, ouvert aux vents de l'improvisation, qui explique que ses films se ressemblent si peu, leur forme étant chaque fois déterminée par les conditions de tournage. Et que ses films ne ressemblent qu'à lui.

En 1969, il rencontre Marguerite Duras au Festival de Pesaro, où il présentait *Le Jouet criminel* (1969), film dont l'étrangeté plait beaucoup à l'écrivain cinéaste. Il tournera chez elle *Le Château de Pontivy* (1972), l'adaptation d'*Eugénie de Franval*, une nouvelle du marquis de Sade sur les relations perverses, avec Françoise Lebrun dans le rôle principal – cette dernière viendra présenter le film au Reflet Médicis le 25 avril. Fatigué de la mélancolie qui s'y diffuse, il renverse ensuite la vapeur avec « des

explosions de couleur et de musique ».

Les Intrigues de Sylvia Cousky (1974) et *Tam Tam* (1975) ont été partiellement tournées dans des fêtes parisiennes, avec certaines figures du groupe Gazoline que fréquentait le cinéaste madrilène, exilé à Paris. C'est encore dans des fêtes que son assistant, Laurent Laclos, a rencontré l'intrépide Caroline Loeb, future avocate de la ouate, tube de 1986. En lui offrant un rôle d'adolescente qui n'a pas froid aux yeux, il en fait la vedette de *Flammes*.

Certaines intrigues ont été tournées dans les fêtes parisiennes avec le groupe Gazoline

Nouvelle variation sur *Eugénie de Franval*, *Flammes* s'oppose en tout point à la précédente. Avec une image qui évoque les clairs-obscurs de Rembrandt, ce film au parfum de scandale évoque la transformation des cauchemars d'un enfant en fantasmes d'adolescence, prête à mettre le feu à la maison familiale pour assouvir son désir. Sulfureux et drôle, pervers et candide, c'est un des films les plus beaux et les plus fous sur la puissance de l'imaginaire.

Adolfo Arrieta est passé du noir et blanc à la couleur ; d'une narration cryptique à un scénario classi-

que et vice versa ; il a tout repris de zéro pour faire de la vidéo et rêve aujourd'hui d'adapter *Cendrillon* en 3D... Pourtant, il n'a jamais fait que le même film, donnant simplement de nouveaux habits à ses obsessions. Les anges aux ailes de papier, qui traversaient sa première période, sont devenus des travestis dans *Les Intrigues de Sylvia Cousky*, *Tam Tam*, qui se transforment en pompiers (*Flammes*). Et puis en hommes-grenouilles, dans *Grenouilles* (1983).

« Quand j'ai eu l'idée de faire ce film, après *Flammes*, je pensais tourner en mer avec trois hommes-grenouilles, qui allaient cambrioler une maison. Quand on est arrivés sur le tournage il n'y avait qu'un seul costume d'homme-grenouille, trop petit. Du coup, on a seulement filmé des ruines, et la Costa Brava. C'était un peu n'importe quoi. J'ai revu le film plus tard, je l'ai remonté ; j'ai mis trente ans à arriver à une version qui me plaît. » *Grenouille* est passé de 60 à 35 minutes. Un homme-grenouille, filmé sur la télévision d'Arrieta, y est désormais présent. Cette nouvelle version sera montrée au Reflet Médicis le 25 avril. ■

ISABELLE REGNIER

Rétrospective Adolfo Arrieta, Reflet Médicis, 3, rue Champollion, Paris 5^e. Du 24 au 30 avril. *Flammes* (1978), d'Adolfo Arrieta, avec Caroline Loeb. Xavier Grandès. 90 min. Un morceau de ton rêve... Entretiens avec Philippe Azoury. Capricci. 136p., 14,50 €.

RÉTROSPECTIVE

Flammes (1978), avec Caroline Loeb. (KOTOS CARPICI)

Le cinéaste Serge Bozon évoque l'œuvre excentrique de cette figure de l'underground seventies, dont les films ressortent en salles.

Par **SERGE BOZON**
Cinéaste (Mots, la France),
acteur et critique de cinéma

Les deux grandes décennies du cinéma français sont les années 30 et, quarante ans après, les années 70. Quarante ans après les années 70, c'est maintenant. Une intégrale Demy bat son plein à la Cinémathèque française (lire Libération du 10 avril). Demy s'est écroulé dans les années 70. Son cinéma ne s'en est jamais vraiment remis. Pourquoi ? Mystère. Deux cinéastes reprirent son flambeau, Adolpho Arrietta, né en 1942 à Madrid, et Paul Vecchiali, né en 1930 à Ajaccio. Les deux découvrent Demy à Paris dans les années 60, l'un ayant fui le franquisme, l'autre l'Ecole polytechnique. Vecchiali hérite de ce qui va avec les chansons, disons l'obscénité des sentiments et la cruauté du temps (les *Parapluies de Cherbourg*). Arrietta hérite de ce qui va entre les chansons, disons une certaine qualité de silence, et la douceur des contes pervers (*Peau d'âne*). Au centre d'un conte, il y a toujours une métamorphose. Se métamorphoser en quoi ? Pas en prince, ni en princesse, mais en ange. La réponse donnée par Arrietta, dès son premier film (*Le Crime de la toupie*, 1966), ne changera pas. Un adoles-



Serge Bozon.
PHOTO DE

cent (Xavier Grandès, son acteur fétiche, mort en 2012) contemple une toupie, songeur. Dans son dos, un ange le regarde. Un ange aux ailes de papiers. Dans *l'imitation de l'ange* (1968), le costume de l'ange adolescent, convoité par un ami des parents, est protégé par un autre adolescent, amant de la mère. Dans *le Jouet criminel* (1969), Florence Delay vole à Xavier Grandès son costume d'ange. Ne voulant pas sortir nu, l'adolescent est obligé de se cacher. Ainsi de suite.

Captif. On pourrait croire que, derrière Demy, c'est juste Cocteau qui revient, et derrière l'ange, une énigme variante de Heurtebise. Non. A l'exception de la Belle et la Bête, les films de Cocteau sont secs, adultes, sculpturaux et syncrétiques. Ceux d'Arrietta sont soyeux, enfantins, musicaux et antisyncrétiques. Si Cocteau, c'est du stuc, Arrietta, c'est du lait. Son onirisme est étoilé et homogène là où celui de Cocteau, comme dans *Orphée*,

repose sur la séparation et le cloisonnement des espaces (en haut, le garage, en bas, les souterrains). Dans les années 90, le cinéaste espagnol se baladait avec du Typex badigeonné sur ses lunettes, comme du lait caillé autour des yeux. Underground, dandyisme, Palace... on s'en fout. Quand Arrietta filme des travestis, il n'y a rien de mondain ou de festif, contrairement à Almodovar, car le travesti est lui aussi une figure angélique et lactée, comme le cinéaste le confie dans un livre récent (*Un morceau de ton rêve*, de Philippe Azoury, édité par Capricci). « Le travestissement est une chose complètement spirituelle. Marie France [égérie seventies, ndr], je ne la vois pas comme un objet de désir mais comme un être angélique. » Lorsqu'un ange passe, qu'est-ce qui passe ? Pas un désir, donc. Alors quoi ?

Flammes, son plus beau film, sorti en 1978, permet de répondre. Barbara, une petite fille apeurée par le tonnerre, trace avec sa main une ombre sur le mur, l'ombre d'une silhouette casquée. Depuis l'orage, la silhouette ne quitte plus ses pensées. Le temps passe. La petite fille devenue grande ne craint plus le feu et n'aime que les pompiers. Elle en cache même un dans sa chambre. D'habitude, le dragon crache du feu, enlève la fille du roi, la séquestre et un héros vient la sauver, ici c'est la fille qui séquestre son sau-

pompier est, comme tous les héros d'Arrietta, une imitation de l'ange, c'est qu'il n'y a pas d'amour sans déguisement, pas de séduction sans uniforme, pas d'incendie sans sauveurs piégés : « Tous mes films racontent l'histoire d'une perversion » (Arrietta). L'incendie n'est pas dans le film, mais je le vois comme sa perspective cachée, disons sa vérité. Quand un ange passe, c'est cela qui passe : un incendie caché.

Pourquoi Arrietta est-il important dans l'histoire du cinéma ? Une hypothèse. A la génération des années 50, la série B (Tourneur, Ulmer, Dwan). A ma génération, le cinéma d'Arrietta (de Biette, de Zucca). C'est la même chose, la même question posée à l'apprenti cinéaste : comment atteindre cette vibration nocturne qui hante les films tel un secret ? Réponse : par la mise en scène, ou plutôt par la mise en rumeur, cette capacité à obtenir une attention maximale du spectateur sans installer aucun suspense, en privilégiant au contraire une at-

ADOLPHO ARRIETTA, TOUT FOU TOUT «FLAMMES»

Les films d'Arrietta sont soyeux, enfantins, musicaux et antisyncrétiques. Si Cocteau, c'est du stuc, Arrietta, c'est du lait.



Dans *le Jouet criminel* (1969), Florence Delay en costume d'ange.



Le Crime de la toupie (1966), avec l'acteur fétiche Xavier Grandès.



L'imitation de l'ange (1968).

tente imprécise, un récit de brume. De tels cinéastes ne cherchent pas à bouleverser, mais à procurer un calme particulier, un calme qui se déploie comme le silence après la chute off d'un corps dans l'eau. On a entendu quelque chose, maintenant on regarde partout, mais rien ne remonte à la surface. Il faut peut-être patienter. Pas un bruit. **Vaporeux.** Série B. Arrietta, même combat : un étrange doigté dans la direction d'acteurs, où la boiserie devient grâce ; des décors dérisoires où quelqu'un a disparu mais peut toujours revenir ; un alliage précaire de gothique anglais et d'espagnolades ; des personnages en quête non d'amour, de victoire ou de pouvoir, mais simplement d'un ange gardien ; un refus, par la mise à nu des figures, de tout symbolisme vaporeux ; une concision qui transforme l'in vraisemblance du récit en conte ; enfin une obsession du chuchotement. Les acteurs de Tourneur chuchotaient parce qu'il les faisait répéter dans le noir. La flamme dissipe : elle le noir ? Non. Ceux qui aiment un cinéaste confidentiel sont considérés comme snobs, et le snobisme comme un narcissisme culturel (admirer la rareté de ses propres goûts). En 2004, Arrietta revient au cinéma, après quatorze ans de silence, en tournant *Narcisse*. Pourquoi est-il merveilleux de se mirer dans un miroir ? Le film, par la bouche d'Echo, souffle une réponse toute arriettienne : parce qu'on peut y voir un ange passer. Lorsque Narcisse, au bord de la piscine, dit « Viens ! », Echo répond « Viens ! ». Dans *Peau d'âne*, Delphine Seyrig se regarde dans le miroir et, plus modeste, se trouve mauvaise mine. Elle se resaisit aussitôt : « Où avais-je la tête ? Je suis une fée. » Selon Hoffmann, ancêtre sardonique et bouffon d'Arrietta, le bonheur est réservé à ceux qui savent se regarder dans un miroir, et « les yeux d'une fée sont le miroir où toute folie d'amour se reflète, se reconnaît et s'admire avec joie ». Il est temps de se ressaisir dans le miroir d'Arrietta. Action ! Dominique Sanda retire son vison, le pompier son casque, l'ange ses ailes. Le cinéma français des années 2010 commence aujourd'hui, tout nu. ➤

FLAMMES
d'ADOLPHO ARRIETTA
avec Caroline Loeb, Xavier Grandès,
Dionys Mascolo... 1h30.
Et aussi une rétrospective au Reflet
Médica, 3, rue Champollion (75004).
Du 24 au 30 avril, séance de 20 heures.

LA CHRONIQUE

19

CINÉMA

D'ÉMILE BRETON

*Ludiques Ibériques***FLAMMES**, d'Adolfo Arrieta;
RÉTROSPECTIVE Albert Serra.

Une fillette, Barbara, est hantée par un cauchemar: un pompier est entré dans sa chambre. Son père la rassure. Elle se rendort. Se réveille adulte: elle a voyagé, est revenue à la maison. Son père, toujours attentif aux soucis de sa fille, a vieilli. Elle passe des journées dans sa chambre d'enfant, celle de ses terreurs nocturnes. C'est qu'elle a trouvé le moyen d'y séquestrer un pompier. Un vrai, plutôt beau gosse et l'air absent. Et c'est tout? Oui. Et non. Oui, parce qu'on peut ainsi résumer le film. Non, bien sûr, parce que le réalisateur de *Flammes* (1978, ressortant aujourd'hui dans un nouveau montage), le Madrilène Adolfo Arrieta, est un magicien. La preuve: son admiration pour Cocteau, et ses tours de passe-muraille, qui lui fit engager Jean Marais pour *le Jouet criminel* (1969) et réaliser, en 1991, *Merlin*, une fatrasie médiévale sur l'enchantement du même nom. Mais il était aussi, dans ses années parisiennes, au début des années 1970, l'ami, le frère de travail de Jean Eustache, Jean-André Fieschi, Jean-

« Passe ainsi la jubilation du metteur en scène à mettre de son côté tous les atouts. »

Claude Biette, un cinéma qui se cherchait. Détonant mélange d'avant-garde et de traditions littéraires qui fait le prix de son cinéma, dans les marges de tout ce qui se faisait alors. Un cinéma de bricolage à quatre sous qui lui laissait la liberté de filmer du même regard

impavide une vraie caserne de pompiers, froide comme la lumière d'un jour sans soleil et, la nuit venue, l'éclat argenté des casques et mat des vestes de cuir de ces mêmes garçons en action: un Rembrandt. Voilà ce qui fait le prix de ce film inclassable: que tout ait la même présence devant la caméra, le réel comme les fantasmes. L'échange « naturel » de regards entre Barbara et le jeune pompier dans la rue,

en un contrechamp qui n'en finit pas, est filmé avec la même intensité que leur rencontre, tout à fait invraisemblable, elle, dans la chambre close. Le cinéma est un jeu pour Arrieta. Aussi s'attache-t-il, très différemment de ce que font les autres cinéastes, à ses acteurs. De la raideur maladroite du père (un amateur, en effet, Dionys Mascolo) à l'ambivalence de Barbara, Catherine Loeb, entre candeur enfantine et perversité adolescente, en passant par l'inexistence évidemment voulue du pompier, figure de mode fantasmée, tout est calculé au plus juste de ce rapport des comédiens à leur personnage. Un film est un tout et passe ainsi la jubilation du metteur en scène à mettre de son côté tous les atouts, placement de la caméra, surcadrage par les montants d'une fenêtre de la première apparition du rêve de pompier, à l'exactitude de chaque intonation, de façon à ce que le spectateur croie à cette incroyable histoire. Il y croit bien, lui qui l'a imaginée. Ainsi font les conteurs, qui savent tenir en haleine leur auditoire.

Plaisir à prolonger: la semaine prochaine débute au Reflet Médicis, à Paris, une rétrospective des films d'Arrieta. On avait redécouvert ce cinéaste, il faut quand même le rappeler, grâce à Catherine Bizem, au Festival de Belfort d'il y a quatre ans. C'était avant que le bailleur de fonds de ce festival, la mairie, trouve la programmation par trop élitiste. Il s'en est avisé cette année et a congédié la directrice.

L'autre Ibérique de la semaine, c'est Albert Serra, de Barcelone, à qui le Centre Pompidou rend hommage, à partir de ce soir et jusqu'au 12 mai. Ludique aussi, bien que très différemment d'Arrieta, moins chantourné, plus direct, mais aussi soucieux d'écrire en cinéma. « D'après moi, dit-il, le cinéma s'intéresse surtout à l'esthétique et la vidéo au langage. » On y reviendra.

Flammes d'Adolpho Arrietta

Un grand film pyromane, tourné en 1978 par le poète fantasque
Adolpho Arrietta, renaît de ses cendres.

Tout commence, nocturne, dans une chambre d'enfant. De son lit, la petite Barbara voit la silhouette sombre et le casque luisant d'un pompier se découper dans le cadre de la fenêtre. Cris et bris font accourir le père, qui s'emploie à la persuader que ce n'était qu'un rêve. Elle sait qu'elle ne dormait pas. Devenue jeune femme, dans la même grande maison de campagne isolée, Barbara (Caroline Loeb, avant "la ouate") pense toujours à son pompier, sous les regards du père (le philosophe Dionys Mascolo) et du frère (Pascal Greggory). Elle ne pense qu'à ça, fantasme casqué et sanglé qui la fait vivre, idée de cuir dans le ciel de son désœuvrement.

Adolpho Arrietta, Cocteau espagnol exilé dans l'underground parisien des années 70, cinépoète des travestis durassiens, sait bien que "réaliser son fantasme" ne veut rien dire, moins encore au cinéma, art des supposés réalisateurs. Si le film

est reclus dans cette maison pleine de portes qu'une galerie de personnages en visite passe son temps à ouvrir, fermer, frapper avec ou sans réponse, c'est pour mieux indiquer la possibilité d'un dehors. La scène primitive de l'amour père-fille, prise au *Sade* d'Eugénie de Franval, est d'abord subvertie par l'irruption obsédante d'une sexualité qui se pare des atours lunaires du rêve et du surnaturel. Contre toutes les portes, la fenêtre, cadre et écran du fantasme.

"Je ne suis pas un pompier par vocation, je suis un pompier par hasard", s'excuse, d'un fort accent espagnol, le beau soldat du feu convoqué dans la chambre. Barbara ne laisse rien au hasard. Elle exécute son plan, invoque sa vision en criant au feu, simulant au téléphone l'étouffement d'une enfumée. Elle choisit son pompier, elle met en scène son sauvetage, elle rejoue son asphyxie. Désormais, la fenêtre s'ouvre à l'entrée de cet

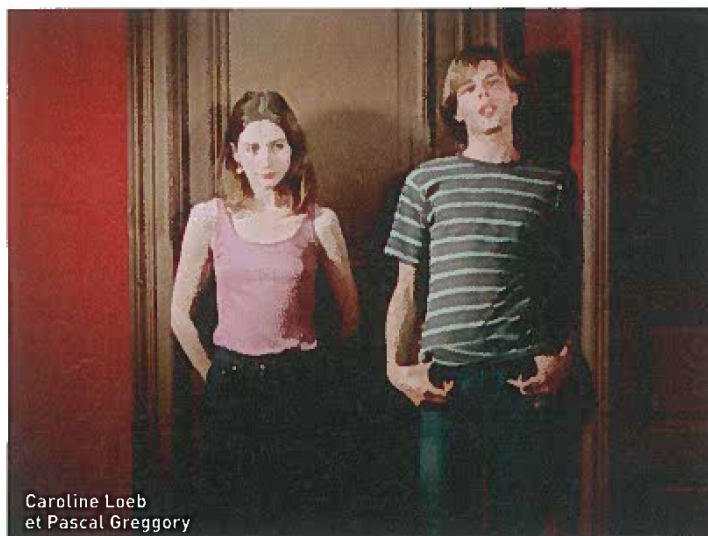
ange impassible, sauveur de comédie légère, qui s'enferme avec elle une fois l'uniforme débouclé.

Vivre son rêve n'est pas suffisant. Barbara a quitté le théâtre d'ombres de la maison familiale, elle quitte aussi la mise en scène rodée de son plaisir. Son feu en finit avec les extincteurs. L'amour opère, la pyromanie devient pyromantisme, le hasard triomphe de la vocation.

Adolpho Arrietta n'est pas un enfumeur de rêves, plutôt un allumeur de réveils : la fenêtre n'est plus le cadre fantasmatique d'une entrée, mais l'ouverture d'une sortie. Sortie du film lui-même – le sapeur et la petite fille s'envoient dans les airs, *out two*. Ils jouent au fantasme du cinéaste, celui du vers de Mallarmé : *"J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre."*

Luc Chessel

Flammes d'Adolpho Arrietta, avec Caroline Loeb, Xavier Grandès, Pascal Greggory (Fr., 1978, 1 h 30, **reprise**)



Caroline Loeb
et Pascal Greggory

Cotations: ● inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★★ chef-d'œuvre — pas vu

	Thomas Sotinel	Jean-Baptiste Morain	Jacques Morice	Michel Ciment	Julien Gester	Stéphane Delorme	Jean-Philippe Tessé	Joachim Lepastier	Vincent Malausa	Nicolas Azalbert
Flammes (Adolfo Arrietta)	—	—	—	★	★★★	★★★	★★★	★★★	—	★★★

REPRISE. *Flammes* d'Adolfo Arrietta, sort le 17 avril dans un nouveau montage.

Au feu, les pompiers !

Par les sorties conjuguées d'un livre d'entretiens (cf. *Cahiers* n° 686) et d'un nouveau montage de *Flammes* (1978), les éditions Capricci font revenir de l'avant-garde parisienne des années 70 une de ses figures sporadiques, Adolfo Arrietta, auteur d'une quinzaine de films étonnants et peu montrés. Avec lui, et la prochaine rétrospective Jean-Claude Biette à la Cinémathèque, c'est un souvenir d'un certain cinéma français, marginal et distingué, rêveur et érudit, presque invisible, qui revient visiter les écrans.

Arrietta le Madrilène bricole ses premiers courts dans l'Espagne des années 60. Pleines de sursauts, les images semblent arrachées par éclats épars à un amateurisme impulsif, et s'assemblent pourtant très finement par une tonalité songeuse qui se joue des accidents. Dans son premier film, *Le Crime de la toupie* (1964), une caméra baladeuse caresse l'ennui d'un adolescent dans la chaleur

d'un après-midi d'été. L'onirisme surgit comme un compartiment du réel, par l'hypostase de rêveries juvéniles s'arc-boutant sur la captation sauvage des rues de Madrid secoué par les travaux. Ce sera une constante du cinéma d'Arrietta : le merveilleux—ou simplement l'imaginaire, le possible—se fonde sur la trivialité brute des choses telles qu'elles sont. Et sa morale se tiendra à ce principe : transfigurer la réalité à partir d'elle-même.

Exilé à Paris après *L'imitation de l'ange* (1968), Arrietta trimalle avec lui son acteur fétiche—Xavier Grandès, qu'il filme depuis l'adolescence—et quelques figures d'anges aux ailes toujours découpées sur le même motif : un dessin rebondi qu'on dirait calqué d'un trait de Cocteau. Le dessin sommaire des génériques tracés à la main rappelle ce que le cinéaste doit aux jeux d'enfance, auxquels son cinéma s'identifie, y puisant rigueur et imprévisibilité. Sa période française est marquée par un noir et blanc charbonneux

au grain atomisé, et l'allongement progressif des durées qui tendent vers le long métrage. Il y parvient avec *Les Intrigues de Sylvia Couski* (1974), plongée quasi documentaire dans le milieu des travestis, dont les déguisements bariolés ouvrent une brèche magique dans la grisaille de Paris, filmé comme une fête permanente pleine de fées et d'anges asexués.

Avec *Flammes*, qui sort en copie numérique restaurée, Arrietta abandonne quelque chose de son indépendance pour une production plus classique (qu'Anatole Dauman supervise pour l'INA). Le film, qui ne figurait pas par hasard parmi nos « onze stations pour une histoire poétique du cinéma français » (cf. *Cahiers* n° 682), poursuit une veine freudienne entamée par *Le Château de Pointilly* (1972), où se dessinaient déjà les personnages de jeune fille trop curieuse (Françoise Lebrun) et de père trop bon pour n'être pas un peu pervers (déjà Dionys Mascolo). Dans la première scène de *Flammes*, désarmante d'innocence, Arrietta circonscrit comme personne l'origine du fantasme né du cauchemar d'une petite fille : dans son sommeil, Barbara voit sortir un pompier d'un rayon de lune—idée de génie, image fulgurante et limpide. Le fantasme, c'est bien sûr cette rémanence d'une image qui déclenche la libido par

la réunion de fétiches—le casque, le blouson en cuir, les bottes—reliés aux impressions ludiques de l'enfance (le pompier comme figurine). On retrouve la jeune fille plus tard, devenue nubile et toujours obsédée par les pompiers, criant au feu pour en attirer un dans sa chambre, dans cette grande propriété bourgeoise où elle vit sous la protection de son père. De cette demeure, on ne sortira presque jamais : c'est une sorte de bouillon de luxure où macère le désir de chacun, qui se répand en effluves capiteuses—l'incendie qu'il faut arroser.

Caroline Loeb prête aux traits de Barbara sa virginité et cette bouche légèrement tordue d'où ressort la lubricité du personnage. Autour d'elle, des comédiens aux physiques étranges, aux voix multiples, souvent relevées par des accents espagnols et anglais. Arrietta joue de cette variété tonale comme d'un ensemble lyrique et love des dialogues déroutants de finesse dans les reliefs de la musique scintillante de Ravel. Le film est construit comme une partition d'une précision assez maniaque pour atteindre l'indolence et le sentiment de déliaison. Chaque changement d'axe ou nouveau plan, témoin d'un sens miraculeux du tempo. La lumière de Thierry Arbogast, belle de simplicité artisanale, avec ses contre-jours et ses vacillations poétiques, étend sur les plans une fascination nimbée. Le récit se fonde sur les allées et venues de Barbara et tourne autour de son déniement—l'acte sexuel en lui-même—comme angle mort, un arrière-monde songeur qu'Arrietta frôle par de subtils sous-entendus, mais ne foule jamais. Ne l'intéresse que le jeu, cette construction du désir qui a la même fonction chez l'adulte que chez l'enfant : vaincre l'ennui, colorer le quotidien. C'est Xavier Grandès, pompier d'une virilité débordante, qui a le dernier mot : « On peut toujours jouer... Qu'est-ce qu'on peut faire d'autre ? »

Mathieu Macheret

Flammes
d'Adolfo Arrietta (1978).
Sortie le 17 avril.



Flammes d'Adolfo Arrietta (1978).

NEWS | MOTS CROISÉS

Une petite fille rêve d'un beau pompier, et voilà que celui-ci, des années après, vient la chercher. *Flammes*, romantique en diable, est un chef-d'œuvre d'érotisme souterrain, par un des réalisateurs les plus underground de sa génération. ADOLPHO ARRIETTA était resté dans l'ombre d'Eustache et de Garrel, ses contemporains. Aujourd'hui à l'honneur grâce à une rétrospective qui lui est consacré, nous lui avons proposé quelques citations qu'il a commentées, sans cesser de rêver.

Propos recueillis par Laurs Tuillier
Illustration : Stéphane Manet



Au feu!

« L'ENFANCE CROIT CE QU'ON LUI RACONTE, ET NE LE MET PAS EN DOUTE. »

(CARTON D'OUVERTURE DE *LA BELLE ET LA BÊTE* DE JEAN COCTEAU)

Le premier film que j'ai vu, c'était *Le Magicien d'Oz*. J'avais 4 ans. Les films de mon enfance sont restés dans mon inconscient et m'ont beaucoup influencé. Par exemple, *L'Homme de mes rêves* de Don Hartman et Rudolph Maté, que je vous recommande. Je l'ai vu pour la première fois à 7 ans, je viens de le revoir et de découvrir qu'il est peut-être à l'origine de *Flammes*. Ah, et j'aimerais filmer *La Belle au bois dormant* en 3D!

« LA JEUNE FILLE NE CHANGE PAS LA CITÉ, C'EST LA CITÉ QUI LA CHANGE. LA MAGIE C'EST CELA : C'EST LE CONCRET QUI, AVEC TOUTE SA CHARGE, DE LUI-MÊME, S'ABSTRAIT. »

(MARGUERITE DURAS, À PROPOS DU CHÂTEAU DE POINTILLY D'ADOLPHO ARRIETTA)

Je crois que *Pointilly* et l'article de Marguerite sont inséparables. C'est son article qui m'a amené à dépouiller le film d'une lourdeur qui me déprimait.

Je trouve que la version courte (*dans sa première version, le film s'appelait Le Château de Pointilly; le titre de la deuxième version – Pointilly – est comme le film, raccourci – ndr*) s'accorde mieux avec l'article de Marguerite. Maintenant, je trouve le film léger, mystérieux et très envoûtant!

« ON PEUT TOUJOURS JOUER. QU'EST CE QU'ON PEUT FAIRE D'AUTRE ? ON NE PEUT PAS S'ARRÊTER. »

(LE POMPIER DANS *FLAMMES*)

Pour *Flammes*, j'ai éprouvé le plaisir de travailler de façon très ordonnée. Mes autres films étaient faits dans un désordre total. J'écrivais avec la caméra, et le scénario se faisait au montage. Mais le tournage de *Flammes* était magique. Mon assistant, Laurent Laclos, avait trouvé le petit château près d'Orléans. Il avait enlevé tous les trophées hippiques de cette résidence pour poneys, et le directeur de la photographie Thierry Arbogast a éclairé le lieu avec son génie. Une nuit que j'étais seul en bas, j'ai eu le sentiment que les personnages du film n'étaient plus des acteurs, mais qu'ils étaient là, avec

« QUAND JE FAIS UN FILM, J'AI LE SENTIMENT DE JOUER UN JEU PLUS PASSIONNANT QUE N'IMPORTE QUEL JEU. JOUER À FAIRE UN FILM OU FAIRE UN FILM, C'EST LA MÊME CHOSE. »

moi. Quand je fais un film, j'ai le sentiment de jouer un jeu plus passionnant que n'importe quel jeu. Jouer à faire un film ou faire un film, c'est la même chose.

« NOUS SOMMES LA MAIN D'ŒUVRE DE FORCES PROFONDES QUE NOUS CONNAISSONS TRÈS MAL. EN QUELQUE SORTE, LE POÈTE EST UN MÉDIUM. »

(JEAN COCTEAU)

Je ne sais pas d'où ça vient, l'inspiration. Cocteau disait qu'il fallait parler d'expiration plutôt que d'inspiration. Le rêve est très important. Par exemple, j'avais envie de faire une version de *Pointilly* avec le personnage de la préceptrice. Un soir que j'écrivais et que je n'étais pas très inspiré, soudain, la figure d'un pompier est apparue dans mon imagination, sans que je sache pourquoi. Son apparition a tout bouleversé. Mon scénario est devenu *Flammes*.

« SI LE FILM QUE VOUS ALLEZ VOIR VOUS SEMBLE ÉNIGMATIQUE, OU INCONGRU, LA VIE L'EST AUSSI. »

(LUIS BUÑUEL, AVERTISSEMENT AU DÉBUT DE *L'ANGE EXTERMINATEUR*)

L'Ange exterminateur me fascine à chaque fois que je le vois. Je ne pensais pas à Buñuel quand j'ai tourné *Tam-Tam*, mais le rapprochement me plaît. Les personnages de *Tam-Tam* sont aussi sous un charme qui les empêche de sortir : le charme de l'attente. Une fois que l'invité appelle pour s'excuser de son absence, le mystère n'est plus là, tout le monde s'en va.

« J'AIMAIS CETTE SURVEILLANCE, QUI NE M'IMPORTUNAIT PAS. »

(LA JEUNE FILLE DANS *POINTILLY*)

Je n'aime pas perturber les acteurs, leur jeu obéit à un rapport télépathique qui s'établit entre nous. Je corrige leur jeu comme s'ils chantaient, je soigne leur image comme s'ils posaient, je surveille leurs mouvements comme s'ils dansaient. Le cadre est un tableau. ♦

Flammes d'Adolpho Arrietta
Avec : Caroline Loeb, Dionys Mascolo...

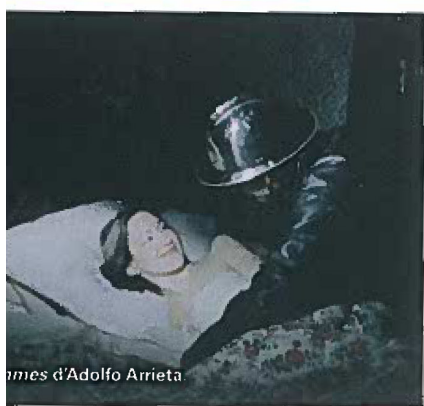
Distribution : Capricci

Durée : 1h30

Ressortie : 17 avril, en version inédite et restaurée

Rétrospective - Adolpho Arrietta -

à partir du 17 avril au MK2 Beaubourg



Flammes d'Adolfo Arrieta

cet obscur objet du cinéma

Grand cinéaste, et plus grand secret encore, d'un embrasement poétique underground seventies, adulé alors par Duras, Biette ou encore Monteiro, Adolfo Arrieta ressurgit enfin. Après la parution il y a quelques semaines d'un remarquable livre d'entretiens avec Philippe Azoury, *Un morceau de ton rêve...* (éditions Capricci), voilà que l'on ressort la plupart de ses (courts) films, de *l'imitation de l'ange* aux *Intrigues de Sylvia Couski* avec Hélène Hazéra, du *Château de Pointilly* d'après Sade à *Tam Tam* avec Maud Molyneux, Paquita Paquin et Enrique Vila-Matas. Ainsi que la réédition restaurée de l'une de ses œuvres maîtresses, *Flammes*. Un conte fétichiste irradié par la lune, à la fois une rupture avec les méthodes d'improvisation et une incandescence de l'intensité poétique, avec la Caroline Loeb d'avant *C'est la ouate*, ado aux nuits incendiées par des rêves de pompiers en clair-obscur. J. G.

Flammes d'Adolfo Arrieta, en salles le 17 avril, et rétrospective de ses autres films à Paris.

CINÉMA
FLAMMES



Dans la galerie souterraine des films secrets, fauchés, peu vus, éblouissants, le nom de l'espagnol Adolpho Arrietta reste aujourd'hui moins connu que ceux de Philippe Garrel ou Marguerite Duras, maîtres magnifiques de ce « cinéma de poche » (selon le mot de Garrel) dont la beauté et l'inventivité sont inversement proportionnelles aux budgets. Grâce à Capricci, la reprise en salles de *Flammes* (1978), légèrement revue et corrigée par son auteur et accompagnée dans quelques salles d'une programmation de quelques-uns de ses plus beaux courts et moyens métrages, permet de plonger ou replonger dans une œuvre mystérieuse, quelque part entre le Buñuel surréaliste des années 1930 et une séance de psychanalyse sauvage.

Flammes commence comme le poème de Baudelaire qui raconte la naissance des lunatiques : « La Lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit : « cette enfant me plaît ». Ouverture magnifique où une suite de plans raconte la scène / vision primitive qui va déterminer le destin d'une petite fille, Barbara. D'abord, un panoramique découvre la chambre plongée dans l'obscurité, depuis la fenêtre près de laquelle on distingue la silhouette d'un pompier et l'éclat de son casque, jusqu'au lit de la fillette endormie. Puis, comme un sortilège jeté, le plan d'une lune pleine, rime du casque, noirci par un nuage qui passe : c'est la lune du Chien andalou évidemment, celle qui ouvre l'Oeil du spectateur avec une lame de rasoir. Arrietta a des moyens plus doux pour nous ouvrir les yeux, mais le programme est le même : la fillette se réveille, spectrale, et voit le pompier. Elle pousse un cri. L'Histoire peut alors commencer. Qu'a-t-elle vu et que fera-t-elle maintenant de ce pompier venu la visiter ? Comment fera-t-elle surtout pour garder sa vision, sa flamme et contrer les mots ambigus du père - extraordinaire présence de Dionys Mascolo - venu la réconforter : « C'était un reflet de la lune. Il n'y a rien » - ou encore « Ne prends pas cela au sérieux, c'est une illusion ». Elle répond : « Tu ne dis que des horreurs ! ». L'horreur des mots adultes, des « misérables mécanismes de la réalité » (Dalí) contre la beauté des rêves, ce pourrait être le sujet du film et le programme du cinéma d'Arrietta. Devenue grande, Barbara n'aura que le pompier en tête, et rien d'autre. La belle (et drôle) idée scénar-

ristique du film, repose évidemment sur le détournement poétique de la figure du pompier : socialement appelé pour éteindre le feu, le pompier est ici pressé par une femme d'en allumer un dans son cœur. C'est l'histoire d'une fille qui brûle d'amour pour un pompier.

Ce qui marque le plus dans *Flammes*, c'est la simplicité de sa ligne narrative, sa forme presque classique. On n'y trouve rien de ce qui fait la signature formelle extrême de l'espagnol dans certains de ses courts métrages des années 1960 et 1970 (*L'imitation de l'ange* ou *le Jouet criminel*) où son cinéma est pure incantation, un magma d'images hallucinées. En 1978, le tournage de *Flammes* correspond à un changement de méthode pour le cinéaste : l'underground sauvage laisse place à une forme plus sereine, plus secrète aussi. On pense bien sûr à Duras, mais aussi à Rohmer, un Rohmer surréaliste. Avec l'auteur de *La Marquise d'O*, Arrietta ne partage pas seulement le soin plastique apporté à chaque plan ou le travail minutieux sur les voix, mais aussi le goût de la mise en scène et du jeu, comme morale du monde.

Car Barbara, toute à la réalisation de son fantasme, se présente comme un metteur en scène, bravant tous les interdits, taisant ses sentiments à tous, pour réaliser son « film de pompier » : elle se rend à la caserne pour choisir son acteur, improvise une situation de jeu pour le rencontrer (une fausse alerte), lui donne enfin ses indications pour le voir « jouer » à nouveau devant elle dans sa chambre. Le fantasme ne peut vivre qu'à partir du moment où il est joué, mise en scène. Dans la maison familiale, les conversations ne cessent pas sur le comportement de Barbara, enfermée dans sa chambre : « elle ne fait rien », dit le père. Tout au contraire, ce que fait Barbara, comme Arrietta, c'est un film. Vouée à l'Amour fou célébré par Breton, en quête de beauté « magique-circonstancielle », la jeune fille croit à son idée de départ et jouit du spectacle quand le pompier arrive enfin : visage radieux sur fond noir avec le vent dans les cheveux. La vision de l'enfance est devenue un film, un plan de cinéma. C'est-à-dire une apparition.

Frédéric Bas

WEBMAG

ADOLPHO ARRIETTA : « IL FAUT FAIRE UN FILM QUAND C'EST INÉVITABLE »



On a assez envie de comparer Adolpho Arrietta à un ange. Celui qui a réalisé le magnifique *Flammes* et quelques-uns des films underground les plus fous du siècle dernier, a l'apparence sereine d'un vieil homme élégant, le regard espiègle d'un visage d'enfant, la voix d'une extrême douceur. Après notre rencontre, nous sommes allés voir le projectionniste du MK2 Beaubourg. Le cinéaste voulait lui demander de couper *Flammes* sur l'image de fumée du dernier plan, avant le générique qui ne plaît pas à Arrietta. L'adorable projectionniste expliqua qu'on ne pouvait le faire qu'occasionnellement car les débuts et fins de film étaient aujourd'hui informatisés. « A moins, ajouta le projectionniste avec malice, de placer quelqu'un, à chaque séance du film, dans la cabine de projection ! ». Le plus sérieusement du monde, Arrietta se proposa d'être cette personne qui ferait « clac » à la fin de chaque séance de *Flammes*. Le projectionniste n'en revenait pas. Il avait en face de lui un artiste. Ce n'est pas tous les jours.

Chronic'art : *Flammes* correspond à un moment particulier de votre travail à la fin des années 1970. C'est presque un film classique dans la forme, il y a un scénario, il est produit par l'INA. Comment est né le film ?

Adolpho Arrietta : A cette époque, l'INA produisait beaucoup de films et j'avais des amis qui y travaillaient. J'avais écrit un scénario assez précis et Benoît Jacquot l'a fait lire autour de lui. L'INA a beaucoup aimé et accepté de produire le film à partir du scénario.

C'est une exception dans votre œuvre. Presque tous vos films ont été faits sans scénario... Comment avez-vous écrit celui de *Flammes* ?

J'étais très inspiré. Je ne pouvais plus m'arrêter. Ca m'arrive très rarement. Marguerite Duras était très étonnée quand elle me voyait tourner *Le Château de Pointilly*. Elle me disait : « C'est incroyable à quel point tu n'écris pas ! »

Le Château de Pointilly est le point de départ de *Flammes* ? Que racontait *Pointilly* ?

Il y a avait un père et une petite fille ; elle grandit et devient une jeune femme qui nous raconte la relation étrange avec son père. C'était inspiré d'*Eugénie de Franval* de Sade. Dionys Mascolo jouait déjà le père et c'est François Lebrun - deux ans avant *La Maman et la Putain* - qui jouait la fille. J'avais envie de continuer *Pointilly*, de reprendre la figure Père-Fille, en ajoutant un troisième personnage : la préceptrice. Le scénario de *Flammes* est venu de ce trio.

Comment le personnage du pompier s'est-il imposé ?

Je ne sais pas. J'ai eu l'image du pompier qui a tout bouleversé. C'est très mystérieux. Bien sûr, c'est une figure très érotique, mais je n'y avais jamais pensé auparavant. C'était vraiment une apparition. C'était très fort. Peut-être un souvenir de cinéma. Vers 7-8 ans, j'avais vu un film qui m'avait beaucoup marqué, *It Had To Be You* (*L'Homme de mes rêves*, 1947). C'est un film de Don Hartman, très étrange, très mystérieux. C'est l'histoire d'une fille qui dit toujours non au moment de se marier. Devant le curé qui lui demande, elle dit : « Non ». Je l'ai revu il y a deux ans et j'ai compris que c'était l'origine de *Flammes*... A la fin, la fille découvre qu'elle est amoureuse d'un pompier. Le pompier entre dans l'église, la prend et part avec elle.

Enfant, vous alliez au cinéma ?

Je voyais des films tout le temps. J'allais tout le temps au cinéma. Je voyais tout... *Le Magicien d'Oz*, j'ai dû le voir des dizaines de fois... les films de Disney, Peter Pan...

Quelle relation aviez-vous avec tous ces films ?

C'était comme un hypnotisme. J'étais fasciné, complètement ébloui. Je voyais aussi des films pour adultes. On me mettait au fond de la salle et moi, je regardais.

Quels films vous ont donné envie d'en faire ?

Adolescent, j'ai un peu arrêté d'aller au cinéma pour me consacrer à la peinture qui est ma passion d'enfance. Puis, j'y suis retourné, mais ma relation aux films avait changé. C'est *Zéro de conduite* de Jean Vigo qui a bouleversé ma façon de voir. Vigo m'a appris le montage comme collage des images et les sons. Tout vient de là pour moi. Après, il y a Cocteau bien sûr, *Le Sang d'un poète* et *Orphée*... Grâce à eux, j'ai compris qu'un film pouvait être quelque chose de très fort, très intime...

Comment vous choisissez vos acteurs ?

C'est quelque chose de secret, de très intuitif...

Dionys Mascolo est extraordinaire dans le film...

Il aimait beaucoup jouer. Dionys était complètement un acteur. Il avait une façon de jouer très théâtrale, dans la tradition des grands acteurs de théâtre comme Pierre Fresnay, Jean-Louis Barrault ou Alain Cuny. Il lisait de manière sublime. Quand il récitait des poèmes, c'était une merveille. Il était très content de jouer le rôle du père dans *Pointilly* et il a accepté tout de suite de le reprendre dans *Flammes*. Pendant le tournage, on ne disait rien. Je ne lui ai jamais dit un mot ou donné une indication. Ça se passait sous nos yeux... naturellement.

Caroline Loeb...

C'était une évidence de la choisir pour Barbara. Dès que je l'ai rencontré, je savais que ce serait elle. Elle le savait aussi. C'était quelque chose entre nous.

Vous ne leur parlez pas de leur rôle ?

Absolument pas. Du moment où je les choisis, du moment où on est ensemble, il y a une espèce de télépathie. On ne parle pas de psychologie ou de personnages... Pour *Flammes*, tout était très clair dans le scénario, les caractères, les situations... Sur le tournage, le travail est plastique. On réfléchit aux attitudes, aux postures, à la manière de se déplacer. On se demande comment rythmer la phrase, quel silence laisser entre les mots. C'est un travail d'ordre plastique, pas du tout psychologique.

Votre travail de cinéaste repose essentiellement sur un refus du système classique ; chaque projet induit sa méthode de tournage, il n'y a pas de règle professionnelle, vos acteurs sont des amis ou des connaissances, la vie et la fabrication du film se mêlent souvent. Pour *Flammes*, vous avez vécu dans la maison avec votre équipe pendant un mois... Vous avez déjà travaillé

hors de ce système underground ?

Une fois, j'ai fait un film en Espagne, Merlin, d'après une pièce de Cocteau (*Les Chevaliers de la Table ronde*) avec une méthode plus classique, où j'étais plus distant avec les acteurs. Je connaissais très bien deux acteurs dont Xavier Grandes, le pompier de *Flammes*, qui est dans presque tous mes films depuis le début, mais j'avais rencontré les autres la veille du tournage. Je n'ai pas réussi à travailler. J'étais très angoissé, je devais faire le film avec l'argent du ministère et, peu à peu, tout est devenu hostile et très compliqué...

Vous ne pouvez pas travailler avec des acteurs professionnels ?

Je ne vois pas de différences entre professionnels et non professionnels. J'ai besoin d'une relation forte avec eux et souvent le système empêche ça ; mais j'ai déjà travaillé avec des professionnels comme Philippe Bruneaux, Howard Vernon...

Où Jean Marais. Comment l'avez-vous convaincu de jouer dans une œuvre aussi folle que *Le Jouet criminel*...

Jean Marais était l'ami d'un de mes amis espagnols à Paris. Il lui a parlé de mon intention de faire un film avec lui. Un film underground, totalement hors-système. Nous nous sommes rencontrés et il a été très heureux de cette proposition.

Vous lui avez donné un scénario, un script ?

Rien du tout. On n'avait pas la moindre idée de ce qu'on allait faire. Aucune idée. On a commencé à tourner dans un parc autour de chez lui. Et soudain, il s'est passé quelque chose de mystérieux. On était en train de tourner et on a trouvé par terre deux gants en caoutchouc, comme les gants de la Mort dans *Orphée*. On était tous les deux stupéfaits. C'était comme si on retrouvait dans une deuxième version d'*Orphée*.

Marguerite Duras aimait beaucoup *Le jouet criminel*...

J'ai rencontré Marguerite au festival de Pesaro où elle présentait *Détruite* dit-elle. Elle m'a parlé du *Jouet criminel*. Elle disait : « C'est beau, c'est beau ».

C'est le plus beau portrait de Jean Marais au cinéma...

Le film est comme un rêve. Lotte Eisner m'avait dit que le film était fait avec la matière des rêves.

Tous vos films sont faits de cette matière-là, non ?

Oui. Je ne sais pas faire autrement. A mes débuts, je commençais souvent un film sans savoir ce que je faisais, dans une sorte de transe. Je filmais et je travaillais ensuite au montage ce que j'avais tourné. Avec *Flammes*, c'est différent, j'essaie d'être plus conscient. Le scénario sert à cela.

En dépit de cette méthode plus « consciente », *Flammes* conserve son étrangeté fondamentale qui repose sur un mélange entre la réalité matérielle et sociale (la maison, les pompiers, les amis de la famille) et une dimension invisible qui s'empare de tout... Comme chez Cocteau... Selon vous, qu'est-ce qui explique cette alchimie ?

Je ne sais pas. Je crois que l'essentiel pour moi, c'est l'acte de filmer. *Vacances permanentes*, mon dernier film, raconté à la première personne, m'a ramené à la méthode de mes débuts : il y a l'acte de filmer, puis l'acte de manipuler la matière...

L'acte de filmer passe beaucoup par le cadrage. Ce qui frappe beaucoup dans *Flammes*, c'est l'extrême précision du cadre avec une visée très plastique... Cela vient de la peinture ?

Bien sûr. Pour moi, un plan est comme un tableau...

Pourtant, vous ne tombez jamais dans la belle image qui serait comme le contraire esthétique de votre travail. La beauté formelle ne tombe jamais dans le formalisme qui va frapper le cinéma français des années 1980, quelques années après *Flammes*...

Je hais la belle image et l'esthétisme. Ce qui vient de la peinture, c'est la mise en scène du plan en fonction de la situation, pas la recherche de la belle image. Filmer, c'est une religion. Sinon, c'est rien.

La proximité avec la matière filmée est importante pour vous ? Vous retravaillez et retouchez parfois vos films. Comme un artisan. C'est le cas pour *Flammes*.

On considère qu'un film est dans sa forme achevée quand l'industrie le sort. Je trouve ce postulat faux et absurde. Ce n'est pas à l'industrie de décider. J'ai retravaillé le son de *Flammes* car le 16 mm gardait trop de souffle. J'ai coupé quelques dialogues répétitifs. J'ai raccourci *Le Jouet criminel*. J'ai retiré quelques mots trop explicatifs de mon premier film, *le Crime de la Toupie*.

Où en est votre désir de cinéma aujourd'hui ? Quelle relation entretenez-vous avec le numérique, les nouvelles pratiques liées aux mini-caméras, le montage à domicile, voire même la distribution possible des films sur Internet...

Le cinéma évolue avec les techniques. Il y a trente ans, Jean-Pierre Gorin avait prophétisé la caméra-stylo qui domine aujourd'hui. Il l'a d'ailleurs toujours pratiqué, anticipant ce qui se fait maintenant. Aujourd'hui, j'ai envie de faire un film en trois dimensions sans lunettes. Je suis curieux de voir quel nouveau rapport à l'image cela va créer. Je lis beaucoup de contes, ceux des frères Grimm, ceux de Perrault. J'ai envie de faire un conte de fée.

De quoi avez-vous besoin pour faire un film ?

Une envie. Une envie inévitable. Dans *Flammes*, la jeune femme dit au père : « Tu m'as toujours enseigné l'idée selon laquelle il ne faut rien faire dans la vie, à part ce qui est inévitable ». Il faut faire un film quand c'est inévitable.

Frédéric Bas

Sous des airs faussement classiques, le film d'Arrieta déroule le fil, ferme et ténu, d'un rêve précis à l'angélisme délicieusement pervers et envoûtant.

L'argument : 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...

Notre avis : Produit par l'INA dans des conditions quasi normales, avec un scénario écrit à l'avance et la collaboration de techniciens talentueux promis à de belles carrières (Thierry Arbogast à la photographie, Dominique Hennequin au mixage), *Flammes* se présente sous des allures moins ouvertement expérimentales que les autres films d'Adolfo Arrieta. Mais si le cinéaste se plie, avec un humour délicieux, aux contraintes d'un apparent classicisme c'est sur le mode d'un jeu enfantin, c'est à dire totalement sérieux et ignorant le second degré ricanant, qu'il explore un univers de roman familial démodé dont il observe les mécanismes étranges et familiers dans une villa entourée d'un vaste jardin où le temps semble comme en suspens.

L'exquise torpeur de cet univers à la fois clos, légèrement oppressant (les lourdes tentures rouges de théâtre), et ouvert à tous les possibles (ces innombrables portes fermées auxquelles on frappe en vain) installe les personnages dans le bercement quotidien caractérisant l'état de vacance de ceux qui « savent déjà » qu'ils vont tomber amoureux, mais pas encore exactement de qui, comme l'écrivait Jean Narboni dans l'article qu'il consacrait au film dans les *Cahiers du Cinéma* N° 295 de décembre 1978. Il soulignait aussi, très justement, la pertinence du choix des acteurs et d'une sorte de doigté incomparable dans leur direction ou leur laisser-aller, au mépris du faux naturel, et tentait de cerner le maniérisme, non de surcharge, mais d'économie et de concision qui caractérise la mise en scène et le montage, très précis (le bref gros plan de l'animal en peluche qui tombe sur le tapis), assuré, comme toujours, par Arrieta lui-même.

Car si *Flammes* est indiscutablement un film onirique, aux visions inoubliables (l'apparition du pompier à la fenêtre, sur le fond noir de la nuit ; le songe de la gouvernante) il a l'exactitude minutieuse d'une composition musicale. On sera d'ailleurs frappé par l'attention toute particulière que le cinéaste consacre à une bande son qui parvient à aiguïser l'attention auditive en creusant le silence de bruits de jungle enregistrés, de carillons d'horloge, d'extraits de Debussy ou encore de chants d'oiseaux.

Angélisme et (douce) perversion sont à l'oeuvre dans le jeu de déguisements et de travestissements où la notion de choix (ou de casting) est déterminante, car pour aimer l'uniforme, on n'en a pas moins le goût de la singularité (Narboni encore) et la jeune héroïne ne manque pas de renvoyer d'un Je veux rester seule catégorique, le remplaçant, plus beau pourtant, qui se garde d'insister (Il ne faut pas se fâcher comme ça !).

En effet, le jeu, qui a aussi une composante initiatique (On ne finit jamais de se connaître dit le père s'essayant lui-même, ridiculement, au déguisement et s'avouant son amour pour la gouvernante) obéit à des règles mystérieuses et Ca ne se passe jamais comme on l'imagine (dixit Paul, le frère, joué par Pascal Greggory). De plus on risque toujours de perdre le fil, même si, comme le dit le pompier au moment du départ final, on ne peut pas s'arrêter de jouer.

Ce fil ténu, Arrieta parvient à le maintenir tout au long de ce *Flammes* secret et envoûtant, précieux morceau de ton rêve (qui) s'est collé à la vitre.

Claude Rieffel

Capricci ressort en salle, dans une version inédite remaniée par l'auteur, le très beau *Flammes* (1978). Film plus « classique » et plus scénarisé dans la filmographie d'Arrietta (les premiers gardaient une forte composante d'improvisation), il n'en garde pas moins une liberté de ton et de style absolument singulière. Avec son art de suspendre les situations, de délier la narration de tout effet de cause et de conséquence, le pragmatisme onirique du cinéaste déporte tout psychologisme au profit des sortilèges désirants.

Flammes est avant tout un film qui cherche son rythme (et par là, une forme de grâce). Il se déploie sans emphase : ralenti des perceptions et des humeurs dans la mise en scène d'Arrietta, qui au lieu de privilégier des mouvements lents ou des phrasés alanguis, fait émerger des plages de silence. Dans ce climat d'attente, il s'agit de faire émerger de manière latente, tout en langueur, des anges « qui passent », entre les phrases, entre les plans.

« Un morceau de ton rêve s'est collé à la vitre », cette réplique poétique (et presque seule réplique dont l'écriture se fait sentir) des premières scènes de *Flammes* [1] recense l'étrange pouvoir qu'on prête à Arrietta, cinéaste du rêve éveillé à l'instar d'un Cocteau qu'il adore (et auquel il emprunta Jean Marais dans *Le Jouet criminel*, son deuxième film). Mais faire d'Arrietta l'artisan d'une transfiguration du réel est quelque peu dénier l'aspect résolument matérialiste de sa mise en scène, où la magie et les anges s'intègrent naturellement à tout ce qui est filmé, comme s'il s'agissait moins de bousculer le réel que d'inviter les spectres à sa table.

Le rêve chez Arrietta est plutôt une affaire de vision ou de voyance, et comme tel est ancré au présent dans le même espace que ses personnages. Le fantasme de Barbara (Caroline Loeb), qui lui apparaît enfant lors d'un rêve, tient plutôt de la vision effrayante : c'est la nuit, un pompier rentre par la fenêtre. Lorsqu'elle est jeune fille et bien résolue à rejouer ce qui s'apparente à une scène primitive, Barbara choisit puis convoque un pompier (Xavier Grandes, compagnon et acteur des films d'Arrietta) qui n'en peut mais, mais qui vient tout de même la rejoindre régulièrement dans sa chambre close. Alors que le traitement cinématographique du fétichisme appellerait la fureur des sens (versant sexuel ou psy) ou le tragi-comique de la panoplie (versant burlesque, fureur décente), Arrietta en montre le simple exercice d'une recherche soucieuse. Le jeu égal de Caroline Loeb, quasi bressonien, est tout à fait singulier. On y voit déjà l'incarnation du personnage de sa célèbre chanson *C'est la ouate* : « lascive elle est pensive ». Douceur et résolution sans faille, perpétuel demi-sourire d'enfant Ernesto qui se refuse [2], Barbara est à la hauteur de sa lubie : très sérieuse, très réfléchie, mais pleine d'humour. Elle si elle veut un modèle (toujours au sens bressonien) ce n'est pas n'importe qui : ainsi, un pompier trop beau ne lui plaît pas, et ne remplace pas celui qui lui a fait faux bond. Elle veut un pompier mais tous ne sont pas équivalents. Arrietta ne vise jamais à nous expliquer cette inclination, de même qu'il ne cherche aucunement à nous en faire partager le trouble : on ne colle pas au désir de Barbara et il nous reste extérieur. Nous en apercevons simplement des attributs : l'éclat d'un rutilant casque miroir, la masse du corps qui se hisse difficilement à la fenêtre, le regard détaché en même temps qu'incertain du pompier, et celui ravi de Barbara qui maîtrise seule les clés de sa mise en scène.

Arrietta ne filme jamais les aspirations de Barbara comme des dérèglements ou des sales petits secrets, mais comme des exigences de ravissement. Il s'agit, tant pour les personnages que pour les spectateurs, de se voir être ravis par l'image qui nous est présentée. Il y a bien un jeu chez Arrietta, et on pourrait penser à Rivette tant la maison, dans le presque huis-clos de *Flammes*, fait penser à celle atopique de Céline et Julie vont en bateau (sorti quatre ans auparavant). Mais le rêve autant que le jeu différent chez les deux cinéastes. Chez Rivette, le rêve se mêle au jeu dans l'observation (à tous les sens du terme) d'un rituel situé dans un espace autre (ici, la maison dans laquelle Céline et Julie observent et participent aux frasques mélodramatiques des occupants) et les films s'apparentent à des aventures quasi ethnologiques : on est toujours pris dans les jeux des autres, embourbés ou entraînés dans des rêves étrangers aux nôtres, forcés de composer avec des structures exotiques. La maison de Céline et Julie, c'est aussi l'espace du littéraire (plus précisément celui d'Henry James) qui impose ses règles propres à deux héroïnes du monde extérieur. Et le thème du complot, omniprésent chez Rivette, est moins producteur de soupçons que de possibilités narratives et performatives. Chez Arrietta, le rêve, le rituel, le fantasme n'existent que parce qu'ils sont réels. Ils ne représentent pas un dépassement du

réel ou du visible, ils n'ont rien de surnaturel. Arrietta ne montre pas le fond des choses, ne dévoile pas les mondes enfouis des désirs et des pulsions, ces derniers ont toujours été là, parmi nous, mais nous avons simplement oublié leur présence (par œillères morales, civiques). Arrietta, contrairement à ce qu'on pourrait penser, ne fait pas preuve (comme Rivette) d'imagination, il ne rêve pas (même éveillé), il élargit simplement le cadre du réel. On ne joue avec les rêves.

Ainsi, Arrietta réalise au détour de quelques plans des effets quasi magiques, mais qui ne tiennent qu'à ce qu'on en avait pas vu assez. Ainsi, il peut filmer un à un les protagonistes d'un déjeuner qui discutent ensemble, et ne révéler qu'au bout d'un long moment le fils (Pascal Greggory) au détour d'un plan large sur la table du repas, alors que rien ne laissait supposer qu'il était là. Un peu plus tard, tandis que le père et l'ancienne préceptrice de Barbara (Claire, Isabel Garcia Lorca) discutent, le pompier passe subrepticement à la fenêtre, dans leurs dos. La magie qui émane du cinéma d'Arrietta est précisément celle des apparitions (comme le magicien fait apparaître des pièces ou des lapins), c'est l'apparition dans le champ du visible qui est l'objet du ravissement de notre regard. En est témoin cette scène incroyable à la presque fin du film. C'est la nuit, on est sous la fenêtre de Barbara, et un pompier commence à grimper. Il est surpris par Claire, enlève son casque et se révèle être le père : « J'ai trouvé ce déguisement... ». Sidérant retournement œdipien, qui met à mal toute possibilité de théoriser le désir de Barbara : l'objet primitif n'est pas le désir du père dans la tête de la fille, mais le désir du père lui-même... Le fantasme passe, lui aussi, se reconnaît dans les personnages... Cette sorte de révélation qui fait basculer le secret de la fille du côté du secret du père, qui allait la retrouver. Le trouble plane un court instant, puis, presque immédiatement, Claire et le père se révèlent à chacun leur amour (et comme dans *Peau d'Âne*, le père trouve une remplaçante, la fée protectrice de sa fille).

L'économie de moyens semble donc être la marque du cinéma d'Arrietta. D'où une grande simplicité de mise en scène où les désirs des uns et des autres ne posent, à la lettre, aucun problème (ni narratif, ni visuel), de même qu'ils ne nous regardent pas vraiment. D'où vient cette simplicité de la mise en scène des désirs, sinon du climat bienveillant des années 1970 ? Aucune séduction n'est à l'œuvre, les personnages restent profondément indépendants, ils sont mus par ce qui les intéresse plutôt qu'ils ne jouent, et ne font qu'attendre un surgissement. On ne prévoit pas le surgissement des feux, les causes de la pulsion manquent de sens : Barbara appelle les pompiers sous le prétexte d'un incendie, son demi-frère va folâtrer avec « l'ami américain » qui jouait auparavant au pompier avec Barbara et Claire lors de son exil. « On joue ? » oui mais lorsque le jeu se confond avec le mouvement même (physique autant qu'amoureux), il s'agit bien d'un serious game. Chacun peut occuper toutes les places de désir, mais ce n'est pas un rôle ou une panoplie, le désir est beaucoup trop sérieux pour mentir. Le spectateur n'est donc qu'un témoin plongé dans le brouillard, qui guette les illuminations de personnages mystérieux non par aphasie, mais par ténacité. Le temps reste en suspens en attente des signes, et la capture du spectateur consiste moins à le plonger dans un torrent d'image, à le faire plonger dans l'image, mais au contraire à doucement l'élever du sol à la hauteur des phares. Voir *Flammes*, c'est observer le surgissement de feux (« contre tous les feux, mon feu, le feu », Monteiro ou Cortazar) dans le clair-obscur d'une maison chargée d'intensité (la très belle lumière de l'alors débutant Thierry Arbogast, l'architecture de la maison toute en rideaux, tableaux anciens, meubles sans âge, cheminée, la musique sourde de Ravel).

Le désir chez Arrietta est donc le contraire d'une transcendance autant qu'un dépassement du réel : il est le réel même, la seule lumière capable d'impressionner la pellicule. Dans le dernier plan du film, Barbara et le pompier s'envolent dans un avion de carton-pâte, traversant des nuages qui filent dans le mauvais sens. Dans l'entretien avec Azoury, Arrietta raconte qu'au tournage, ils n'ont pas réussi à donner à la fumée le sens réaliste qu'elle aurait dû avoir, elle allait toujours dans le mauvais sens, ils l'ont gardé tel. Respecter jusqu'aux désirs de la fumée, en garder l'orientation contradictoire, c'est bien l'art matérialiste d'un cinéaste chez qui la puissance d'évocation se confond avec la puissance d'agir.

Pierre Eugène

Notes

[1] Qui est aussi le titre du long et excellent entretien du cinéaste avec Philippe Azoury publié l'hiver dernier par Capricci.

[2] L'enfant Ernesto, petit garçon têtard, qui « ne veut apprendre que ce qu'il sait déjà », est un personnage de Marguerite Duras (dans son livre *Ah ! Ernesto*) que Danièle Huillet et Jean-Marie Straub ont porté à l'écran dans *En rachachant* (1982).



FLAMMES

JOUER AVEC LE FEU

CONTEMPORAIN DE JEAN EUSTACHE ET DE PHILIPPE GARREL, FIGURE D'UN CINÉMA UNDERGROUND DES ANNÉES 70, L'ESPAGNOL ADOLPHO ARRIETTA RESTE UN CINÉASTE SINGULIER ET ATTACHANT. SON PREMIER LONG-MÉTRAGE, *FLAMMES*, RÉALISÉ EN 1978, RESSORT DANS UNE VERSION REMONTÉE. UNE BONNE OCCASION DE (RE)DÉCOUVRIR UNE ŒUVRE INJUSTEMENT MÉCONNUE.

Barbara, une petite fille, vit avec son père et sa préceptrice dans une vieille maison de campagne isolée. Une nuit, elle rêve qu'un pompier s'introduit dans sa chambre par la fenêtre. Jeune femme, Barbara retrouve ce rêve d'enfant, s'en empare et le poursuit, pour finalement s'y confronter, au risque de s'y perdre... en tombant amoureuse d'un pompier. Teinté de mélancolie et de désinvolture, ce (quasi) huis-clos se déroule dans une ambiance éthérée, détachée du temps. Les personnages évoluent au rythme de leurs visions, de leurs désirs, et se laissent aller à un drôle de jeu de l'amour et du hasard empreint de légèreté. Mais ce film n'est pas dénué de tensions : entre le père et sa fille, puis entre cette dernière et son frère (Pascal Greggory, dans l'un de ses premiers rôles). Tensions également entre un certain classicisme musical (Ravel, Debussy) et une forme de surréalisme qui relie *Flammes* à Buñuel et Cocteau. Notons que le rôle de Barbara est interprété par une jeune actrice débutante, à l'époque inconnue du grand public : Caroline Loeb. La même qui, huit ans plus tard, plongera la France dans une ambiance nettement moins pyromane, mais tout aussi cotonneuse, avec son tube textile *C'est La Ouate*. Vision prémonitoire ? *Sylvain Coste*

FLAMMES, d'Adolfo Arrietta

Avec Caroline Loeb, Xavier Grandes, Dionys Mascolo... Sortie le 18.04



PORTRAITS CINÉMA

La loi du désir

Adolpho Arrietta

Avis de grand trouble dans les salles obscures : du 24 au 30 avril, le Reflet Médicis, à Paris, accueille une rétrospective intégrale d'Adolpho Arrietta, en parallèle de la ressortie de *Flammes*, le long métrage le plus connu de ce rêveur impénitent, considéré comme l'un des grands précurseurs du cinéma indépendant.

Par Jérôme PROVENÇAL
publié le 24 avr. 2013



Nimbé d'un halo de mystère, son nom – à orthographe variable – circule parmi la gent cinéophile à la façon d'un talisman, auquel l'on prête de grands pouvoirs sur les esprits : oui, Adolpho Arrietta (ou Adolpho Arieta ou Adolfo Arrieta ou...) fait beaucoup rêver et fantasmer, d'autant plus qu'il est très difficile de voir ses films. Dès lors, apprécions à sa juste mesure l'initiative prise par Capricci, structure décidément précieuse, qui propose, parallèlement à la ressortie en salles de *Flammes* (1978), une intégrale des films (deux longs et huit courts/moyens) du cinéaste espagnol.

Né à Madrid en 1942, celui-ci a quitté l'Espagne à la fin des années 1960 pour partir s'installer à Paris, où, tournant dans des conditions de totale indépendance, il va prendre une part essentielle à l'émergence de ce cinéma indépendant qui jaillissait alors sur les écrans comme une fleur sur le pavé – ou comme un pavé sur la fleur... Devenu ami avec Marguerite Duras, qui s'enthousiasme pour ses films (en particulier pour *Le Jouet criminel* (1969), court métrage interprété par Jean Marais et Michèle Moretti), et avec Enrique Vila-Matas, autre Espagnol exilé à Paris, il gravite également dans l'entourage de Jean Eustache (Françoise Lebrun, la future Veronika de *La Maman et la putain*, fait ses débuts devant

la caméra d'Arrietta, dans *Le Château de Pointilly* (1972), court métrage lointainement inspiré du *Eugénie de Franval* de Sade) et fréquente des groupes protestataires tels que le FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire) et les Gazolines, créatures transgenres usant de l'arme de la provocation autant que de l'art de la séduction. Hautes figures de la faune germanopratin de l'époque, les Gazolines apparaissent dans deux des films d'Arrietta, *Les Intrigues de Sylvia Couski* (1974) et *Tam-Tam* (1976), deux films splendides qui, fonctionnant (et fictionnant) en équilibre instable sans l'appui (trompeur ?) d'un récit préconstruit, s'inventent à mesure qu'ils se font et valent comme manifeste en faveur d'un cinéma affranchi de tout carcan normatif (1). En dépit (ou en raison même ?) de leur caractère erratique, ils constituent aussi de très fiables documents sur l'air si grisant de ce temps, à proximité immédiate des expériences menées par un Garrel ou un Rivette.

Flottant, somnambules élégants, dans une sphère où l'imaginaire règne en maître, les films d'Adolpho Arrietta sont pareils à ces éphémères jeux d'enfants qui se créent sans y penser et dont seuls les protagonistes semblent saisir les règles, si règles il y a... Ils n'obligent le spectateur à rien, surtout pas à comprendre. Ils ont bien mieux à lui offrir : l'exaltante brûlure du désir. Ce désir, ce peut être par exemple celui qui consume le personnage principal de *Flammes*, une petite fille qui vit seule dans une grande maison avec son papa et rêve qu'un pompier surgit la nuit dans sa chambre (allô, docteur Freud ?), ce rêve devenant plus tard réalité (ou est-ce la réalité qui bascule pour de bon du côté du rêve ?) lorsque la petite fille s'est transformée en jeune femme, interprétée avec toute la pâle candeur de circonstance par Caroline « C'est la ouate » Loeb. S'il est, tant du point de vue de la narration que de la production, le plus classique des films d'Arrietta, *Flammes* n'en demeure pas moins beaucoup plus étrange et troublant que la moyenne, son surréalisme latent évoquant immanquablement celui de Raoul Ruiz et, dans une moindre mesure, celui du Buñuel de la période française.

Flammes ressort dans un montage différent, Adolpho Arrietta ne s'interdisant pas, bien au contraire, de retoucher ses films au fil des années, les concevant comme une matière toujours possiblement modifiable. Ainsi, par exemple, a-t-il raccourci *Grenouilles* (1983) de 60 à 35 minutes. Qu'ils soient courts ou longs, en couleur ou noir et blanc, en pellicule ou vidéo, les films d'Arrietta sont tous d'irréductibles prototypes, en rupture plus ou moins violente avec les codes de représentation dominants. Les voir, c'est apprendre à voir autrement.

1. « Le film décide comme il veut. Chaque plan décide de ce qu'il veut. Même mes personnages, j'espère qu'ils sont indépendants de moi, suffisamment pour m'imposer ce qu'ils veulent. Au fur et à mesure que tu écris ou que tu tournes un film, c'est le film qui prend les commandes », déclare ainsi Arrietta, en réponse à l'une des questions que lui pose Philippe Azoury dans un vivifiant petit livre d'entretien récemment paru chez Capricci.

A voir : rétrospective Adolpho Arrietta du 24 au 30 avril au Reflet Médicis, Paris. *Flammes*, en salles depuis le 17 avril. A lire : *Un morceau de ton rêve... Entretien avec Philippe Azoury* (Capricci), 138 pages, 14,50€

FLAMMES D'ADOLPHO ARRIETTA

« Si le feu brûlait ma maison, qu'emporterais-je ? J'aimerais emporter le feu... »

Jean Cocteau

Depuis mercredi un chef-d'œuvre de l'underground, film essentiel si l'on voulait écrire une contre-histoire du cinéma français, est de nouveau visible sur les écrans parisiens, grâce au distributeur Capricci : *Flammes* (1978) d'Adolpho (ou Adolfo, ou Alfo selon les saisons) Arrietta. *Flammes* est le meilleur long métrage d'un cinéaste poète espagnol exilé à Paris dans les années 70. Il est également l'auteur des *Intrigues de Sylvia Couski* (1974), *Tam Tam* (1976) et de plusieurs courts métrages qui sont eux aussi projetés à l'occasion de cette résurrection annoncée il y a quelques mois par l'indispensable livre d'entretiens (toujours aux éditions Capricci) « Un morceau de ton rêve... Underground Paris-Madrid 1966-1995 » dans lequel Arrietta converse avec Philippe Azoury.

En 2013 Arrietta est toujours là, entre la France et l'Espagne : il bricole encore des petits bijoux en vidéo et il est allé faire l'acteur sur le tournage du nouveau film d'Albert Serra *Histoire de ma mort*.

Nous n'avons pas encore eu le temps de revoir *Flammes* mais nous gardons le souvenir ébloui de sa découverte dans les années 90 à l'occasion de la rétrospective des films d'Arrietta à la Cinémathèque française.

Sous influence coctaldienne, *Flammes* raconte l'histoire folle d'une jeune fille amoureuse des pompiers (ou de leur uniforme ?) depuis sa plus tendre enfance et qui provoque un incendie imaginaire dans la maison de ses parents afin de séquestrer un soldat du feu dans sa chambre pendant plusieurs jours... Des amours enfantines jusqu'à l'éveil du désir féminin, *Flammes* est un mélange de candeur et de perversité. C'est du moins la trace onirique que nous conservons de ce film incandescent dans lequel s'illustraient les jeunes Caroline Loeb et Pascal Greggory. Loin d'être seulement le vestige ou le fantôme d'une esthétique et d'une époque révolues, *Flammes* n'a rien perdu de son éclat et demeure une source d'inspiration pour tous les jeunes cinéastes qui croient encore aujourd'hui au lyrisme, au rêve, à la poésie et au désir.



Adolpho Arrietta