

CANNES 2009
Quinzaine
des Réaliateurs
Société des Réaliateurs de Films



un film de
FRANCIS FORD COPPOLA
TETRO

avec VINCENT GALLO

AMERICAN ZOETROPE PRÉSENTE

UN FILM DE
FRANCIS FORD COPPOLA

TETRO

AVEC VINCENT GALLO

MARIBEL VERDÚ - ALDEN EHRENREICH - KLAUS MARIA BRANDAUER - CARMEN MAURA

2H07 - ESPAGNE / ITALIE / ARGENTINE - 2009 - DCP / 35MM - SCOPE - DOLBY SRD

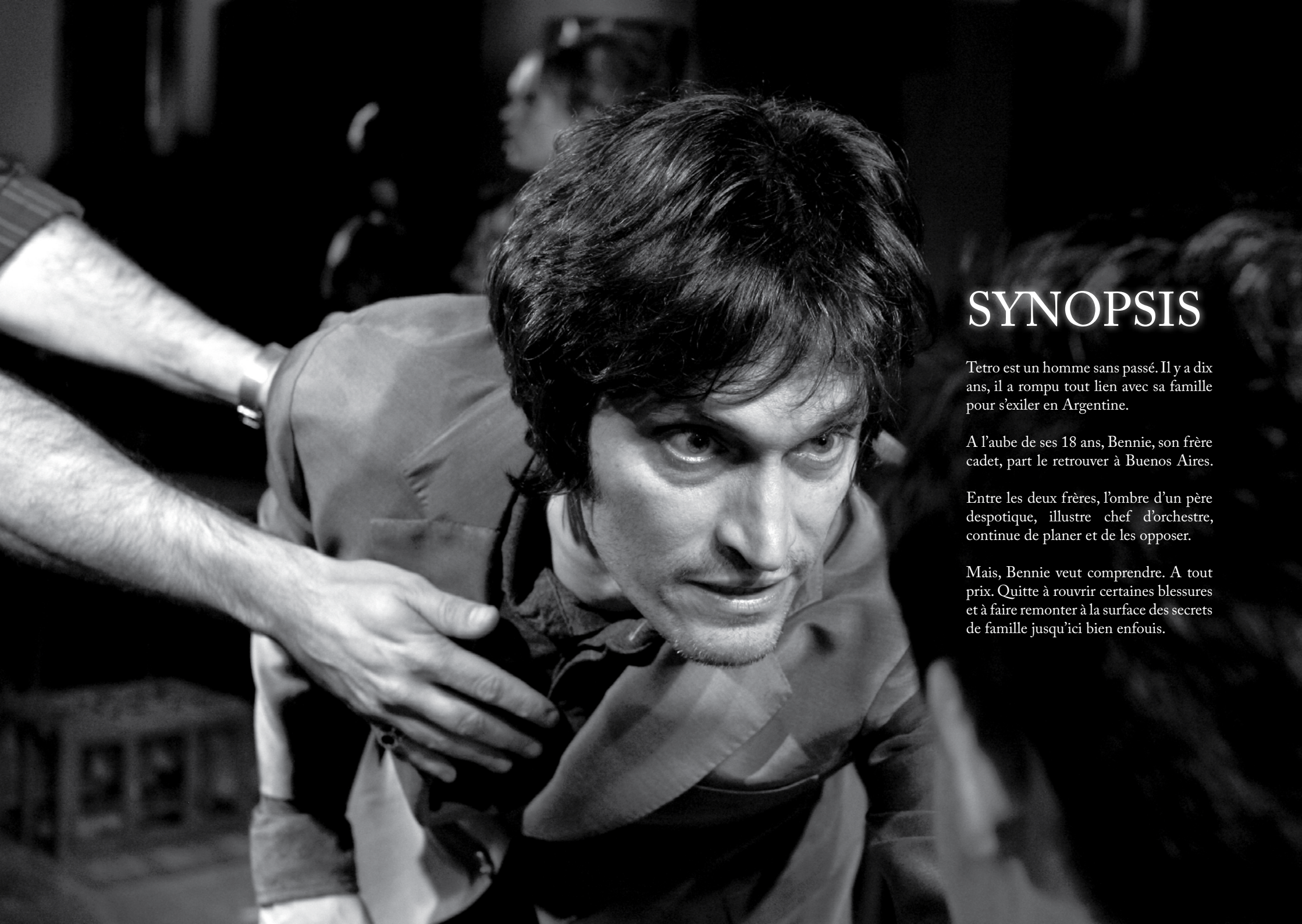
PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR
WWW.TETRO-LEFILM.COM

SORTIE LE 23 DECEMBRE 2009



Distribution
memento
films
9, cité Paradis - 75010 Paris
T : 01 53 34 90 20
F : 01 42 47 11 24
distribution@memento-films.com

Presse
Laurence Granec
Karine Ménard
5 bis, rue Kepler
75116 Paris
T : 01 47 20 36 66
laurence.karine@granecmenard.com



SYNOPSIS

Tetro est un homme sans passé. Il y a dix ans, il a rompu tout lien avec sa famille pour s'exiler en Argentine.

A l'aube de ses 18 ans, Bennie, son frère cadet, part le retrouver à Buenos Aires.

Entre les deux frères, l'ombre d'un père despotique, illustre chef d'orchestre, continue de planer et de les opposer.

Mais, Bennie veut comprendre. A tout prix. Quitte à rouvrir certaines blessures et à faire remonter à la surface des secrets de famille jusqu'ici bien enfouis.

Pourquoi avoir attendu trente-cinq ans après *Conversation secrète* pour filmer un scénario que vous avez vous-même écrit ?

J'ai toujours désiré écrire des scénarios originaux, traitant de sujets personnels et je m'y croyais destiné. Je rêvais surtout de raconter une histoire émouvante, à l'image de celles qui m'avaient touché au cinéma, comme *Sur les quais* d'Elia Kazan, ou au théâtre, avec les pièces de Tennessee Williams. Au début de ma carrière, il y a eu *Les gens de la pluie* qui s'inspirait d'une histoire qui m'avait interpellé, puis *Conversation secrète* qui ne parlait pas de moi mais dans lequel il y avait un personnage auquel je m'étais complètement identifié.

Je voulais continuer dans cette voie, sans forcément aller vers de grosses productions, mais *Le Parrain* a tout changé. Et puis j'ai vieilli, je me suis demandé si j'avais envie de continuer à faire des films. Il m'a fallu plusieurs années avant de revenir au cinéma avec *L'homme sans âge* : même s'il était adapté d'un roman, c'était déjà une œuvre plus personnelle. J'ai vécu ce film comme une expérience qui me permettrait d'aller vers un scénario purement original, que je filerais dans un cadre de production et de budget similaires. C'est ainsi que *Tetro* a pu ensuite voir le jour.

Quel a été le point de départ de l'histoire ?

J'avais déjà une idée de l'histoire grâce à quelques pages de notes rédigées il y a très longtemps. Il y était question d'un adolescent parti à la recherche d'un frère aîné qui avait rompu brutalement tout lien avec sa famille. J'avais envie de situer le film dans une ville étrangère et j'ai choisi Buenos Aires tout simplement parce que j'y aime la musique, la culture et la nourriture. C'est ce petit fragment de récit que j'ai commencé à développer, alors que j'étais en plein montage de *L'homme sans âge*. Lorsque ce dernier a été achevé, j'étais prêt à me lancer dans le suivant !

Quand vous êtes-vous découvert cette passion pour l'Argentine ?

En accompagnant ma fille Sofia au Festival International du Film de Buenos Aires, où elle présentait son premier court-métrage, *Lick the Star*. C'était en 1998 et je suis tombé sous le charme du côté européen des grandes villes et de l'atmosphère propre à l'Amérique du Sud, avec ses gauchos, le tango, ses musiques envoûtantes et ses femmes sublimes. Pour un Américain d'origine italienne comme moi, il y avait un parfum d'exotisme mêlé à un sentiment d'appartenance, probablement parce que l'Argentine a gardé l'empreinte des Italiens qui s'y sont installés.

Chaque fois que je suis retourné en Amérique du Sud, je passais

en Argentine : j'y ai appréhendé sa longue tradition du théâtre et de la danse et j'ai acquis la conviction qu'y travailler un an voire davantage m'inspirerait. J'espérais même pouvoir y apprendre l'espagnol, mais il me reste encore beaucoup de progrès à faire (rires).

A l'image de la trilogie du *Parrain*, c'est une famille déchirée par des luttes intestines qui est au cœur de l'intrigue...

Lorsque vous tournez un film, surtout si vous en avez écrit le scénario original, vous abordez forcément des événements fondateurs de votre existence. Je ne dis pas qu'un film vous apporte les réponses que vous cherchez, mais il vous éclaire au moins sur les questions intimes qui vous préoccupent. Dans le cas de *Tetro*, c'est clairement le thème de la rivalité au sein d'un clan : cette compétition entre les hommes, les frères, le père, les fils, les oncles, les neveux, mais aussi entre les femmes, y prend une dimension particulière parce qu'ils vivent dans un milieu artistique. Chacun tente à sa manière d'exprimer son talent et donc de s'affirmer en tant que personne.

J'ai abordé le sujet en m'interrogeant sur mes propres rapports familiaux et je pense que les spectateurs peuvent s'y reconnaître, parce qu'ils ont aussi vécu ce genre de conflits à des degrés divers. C'est un thème universel que les artistes de tous les continents ont évoqué : aux Etats-Unis, il y a eu Tennessee Williams qui, dans ses premières pièces, parlait de ses proches, ou encore Eugene O'Neill dont « Le long voyage vers la nuit », écrit en 1941, évoquait l'histoire de sa famille.

A l'instar de *Rusty James* qui évoquait indirectement l'image de votre frère aîné, *Tetro* puise-t-il sa source dans votre vécu ?

Je crois qu'un cinéaste qui s'attache, de film en film, aux thèmes qui lui tiennent à cœur finit par creuser le même sillon. Lorsque j'ai tourné *Rusty James* en 1983, je n'ai pas choisi par hasard d'adapter le roman S.E. Hinton : j'y ai trouvé un écho avec les sentiments que j'éprouvais envers mon frère aîné. Il a cinq ans de plus et c'était une idole pour moi lorsque j'étais enfant : je voulais être comme lui et je lui dois en partie ce que je suis aujourd'hui. Il représentait un modèle, une figure d'autorité qui m'a ouvert les yeux sur beaucoup de choses. Je ne m'explique toujours pas le pourquoi de cette relation, mais *Tetro* est une façon de mieux l'appréhender. J'ai notamment compris pourquoi je me suis senti perdu et isolé à 14 ans : c'est parce que cet aîné que j'admirais tant m'a abandonné en disparaissant soudainement.



Vous retrouvez-vous dans l'un des personnages en particulier ?

Je crois plutôt qu'il y a dans tous les personnages une partie de moi, de mon frère, peut-être même de mon père... J'ai vécu les sentiments et les rivalités que je dépeins à l'écran, mais l'histoire du film n'a rien à voir avec la mienne. Par exemple, mon père Carmine était un compositeur talentueux, certainement trop centré sur lui-même pour être un artiste accompli, mais c'était un homme très doux, un père merveilleux : tout l'inverse de celui que je décris dans le film ! Tetrocini est dans la tradition des patriarches dépeints par Tennessee Williams, dans « Doux oiseau de jeunesse » ou « La Chatte sur un toit brûlant », ou par Eugene O'Neill dans « Le désir sous les ormes » : une figure paternelle tout sauf biblique, que nous devons affronter puis finalement détruire. Depuis la nuit des temps, nous sommes tous censés être en compétition avec les mâles dominants de notre famille, comme c'est aussi le cas dans le règne animal. Je suis et je resterai toujours influencé par ces immenses auteurs de théâtre, parce que je les ai étudiés avec passion et que mon premier élan artistique était de devenir dramaturge.

***Tetro* et *Rusty James* ont aussi en commun une photographie Noir et Blanc particulièrement sophistiquée...**

Avant même de commencer à écrire, j'imaginai ce film en Noir et Blanc mais lorsque j'ai réalisé qu'il y aurait des flash-back, j'ai décidé qu'ils seraient en couleurs. C'est peut-être une question de nostalgie envers les grands films de Kurosawa, ceux de Robert Bresson et d'Elia Kazan, *Sur les quais* notamment. C'est vrai que *Rusty James* est le seul film que j'avais tourné en Noir et Blanc et j'aimais l'idée d'un lien spirituel, plastique avec *Tetro*. J'ai revu et étudié avec mon directeur de la photographie, Mihai Malaimare, Jr., des films comme *La nuit*, *Baby Doll*, *Sur les quais* et nous nous sommes accordés sur un Noir et Blanc très vif, contrasté.

Pour les flash-back, nous avons choisi une palette de couleurs délavées, proches de celles des films amateurs. J'ai voulu également tourner en format écran large, comme avait pu le faire Kurosawa de façon si créative. Enfin, j'ai renouvelé l'expérience faite sur *L'homme sans âge* en optant pour une caméra fixe dans 90 % des plans. La combinaison de tous ces éléments m'a semblé être la meilleure pour donner au récit le maximum d'impact.

ENTRETIEN AVEC FRANCIS FORD COPPOLA

Est-ce pour mieux capter la fièvre artistique qui anime la plupart des personnages que vous avez multiplié les scènes d'extérieur ?

Oui, parce que les personnages auxquels je me suis attaché sont des bohèmes, des gens qui n'ont pas beaucoup d'argent et qui vivent à travers l'art, le théâtre, l'écriture, ou la peinture. Buenos Aires est une ville immense et je voulais y filmer un lieu où ils auraient pu vivre : La Boca était le quartier populaire idéal, même si le cadre géographique s'élargit ensuite au fil de l'histoire.

Chaque film a sa propre dynamique (*Dracula*, par exemple, réalisé 100% en studio), mais je préfère tourner en décors naturels parce que l'on est en prise directe avec la vie. *Tetro* m'a aussi donné l'occasion de revenir à un film contemporain et j'en étais ravi, surtout après *L'homme sans âge* qui se déroule dans les années 30-40 et où vous finissez par être obnubilé par l'année des voitures, le style des costumes etc.

Avez-vous eu du mal à trouver un acteur à la hauteur du tempérament de Tetro ?

À l'origine, j'avais écrit le rôle en pensant à Matt Dillon, mais il a dû y renoncer pour des raisons de planning. Je n'arrivais pas à imaginer quelqu'un d'autre jusqu'à ce qu'un ami et poète argentin, Javier Blaya, me suggère Vincent Gallo. En visionnant ses films, *Buffalo 66* et *The Brown Bunny*, je l'ai trouvé incroyablement changeant : soit séduisant, soit intrigant et animé de l'intérieur. Je l'ai appelé pour lui proposer de venir une semaine à Buenos Aires et le temps passé ensemble m'a définitivement convaincu. Il a grandi dans les années 70, vit aujourd'hui à New York et ne

se contente pas de cinéma : c'est un homme vif et intelligent, un artiste impliqué dans d'autres formes d'art, comme la musique et la peinture.

Lorsque l'on a commencé les répétitions, il explorait toutes les pistes et n'avait pas peur de dire : « Tetro ne ferait ou n'affirmerait jamais cela ». Lorsqu'un acteur se comporte de cette manière, c'est pour deux raisons bien distinctes : soit il a peur et remet tout le temps en cause le scénario, soit il « devient » le personnage au point de le connaître mieux que vous ! C'est même le personnage qui fait peu à peu corps avec l'acteur. J'ai connu cela avec Brando, Gene Hackman, Robert Duvall, Robert de Niro, et Vincent est de cette trempe-là... Les deux semaines que nous avons prises ensuite pour répéter avec l'ensemble des comédiens ont été également bénéfiques : chacun a eu le loisir d'improviser, des choses formidables en ont émergé et je m'en suis servi pour corriger une dernière fois le scénario.

Alden Ehrenreich qui incarne Bennie, le jeune frère de Tetro, porte quasiment le film sur ses épaules. Sur quels critères l'avez-vous choisi ?

J'étais inquiet à l'idée de ne pas trouver le Bennie dont je rêvais : je cherchais quelqu'un qui ait vraiment 17 ans et non pas, comme c'est souvent le cas, un acteur de 24 ans qui en paraît moins. J'étais obsédé par le souvenir de *La fureur de vivre* : James Dean était censé y jouer un étudiant alors qu'il avait la tête d'un gamin tout juste sorti de lycée (rires). Nous avons commencé à organiser des auditions avec Fred Roos, qui est aussi producteur exécutif du



film. C'est lui qui a entendu parler des films que faisait Alden avec ses copains d'université. Il n'avait jamais tourné pour le cinéma auparavant. Je lui ai donné un monologue à travailler, un extrait de « L'attrape-cœur » où Holden évoque le souvenir de son frère Allie. J'ai été impressionné par le résultat : Alden a quelque chose de Brando jeune, physiquement et dans son jeu. Il a aussi un côté Montgomery Clift ou Di Caprio à leurs débuts... même s'il ressemble avant tout à lui-même (rires). C'est toujours délicat de se lancer dans des prédictions mais je serais vraiment surpris qu'il ne fasse pas carrière.

Vous avez tourné avec une équipe essentiellement argentine, tout en vous entourant de collaborateurs de longue date, comme le monteur Walter Murch. En quoi ce brassage des personnalités et des nationalités a-t-il servi le film ?

À l'image des États-Unis, l'Argentine est nourrie de multiples influences, en l'occurrence européennes et slaves. Je crois profondément que, dans ces pays, la créativité naît du mélange des cultures et des origines, et c'est la même chose sur un film. Travailler avec les Argentins était un réel bonheur : j'ai même accru l'importance de certains rôles à l'origine mineurs tellement je les admirais ! Il y avait aussi des Italiens, des Américains, des Espagnols. On se parlait anglais, parfois italien ou espagnol, mais en définitive le langage du cinéma est universel.

J'ai choisi aussi de retravailler avec ceux qui avaient accompagné *L'homme sans âge*, comme Mihai pour la photographie et Osvaldo Golijov pour la musique. Je fonctionne par évidences, en tous cas les miennes. Par exemple, Osvaldo est né en Argentine, il en connaît par cœur les rythmes et les sons mais il a aussi une formation classique, en phase avec l'autre versant musical du film, celui habité par le père chef d'orchestre.

Il y a aussi des gens qui me sont fidèles depuis des années comme

Fred Roos et Anahid Nazarian, co-producteurs exécutifs du film : je connais Fred depuis *Le parrain* où il officiait comme directeur de casting et Anahid a commencé en étant mon assistante alors que je tournais *Coup de cœur*. Et bien sûr, Walter Murch qui a monté beaucoup de mes films, dont *Apocalypse now*. Lorsque l'un lance « Je viens d'avoir une idée complètement dingue », l'autre est certain que c'est une bonne idée. Il travaillait déjà sur le mixage des *Gens de la pluie*... il y a près de quarante ans ! Entretenir de telles collaborations est une façon de prolonger ma conception de la « famille », et surtout un confort professionnel parce que l'on connaît et respecte les attentes de chacun.

Tetro est à la fois guidé par vos thèmes de prédilection mais aussi atypique, dans le ton comme dans la construction. Est-ce que vous avez le sentiment d'avoir pris des risques ?

Vous concevez toujours un film comme un grand dîner. Vous le préparez pour un grand nombre d'invités et si vous entendez dire que la cuisine était meilleure avant ou que vous avez perdu la main, c'est déprimant. En même temps, nous vivons une époque minée par la standardisation. Si vous prenez le risque de faire preuve d'une once d'originalité, le public se sent souvent privé de « repères » et a une réaction de rejet.

Tous les artistes, quel que soit leur domaine, se voient un jour reprocher de ne plus faire « comme avant »... et se retrouvent seuls à dîner (rires). Selon moi, la seule issue est de se dire : « Cela n'est pas grave. Quand les gens y repenseront dans dix ans, ils changeront peut-être d'avis ». C'est ce qui arrivait à Bizet, mort en croyant que « Carmen » était un échec ou à Antonioni dont *L'avventura* avait été hué au Festival de Cannes. Aujourd'hui, je n'ai pas besoin de réaliser des films pour l'argent et je ne fais pas de cinéma pour être célèbre : je tourne parce que j'adore pratiquer cet art.





UN STYLE TOUT EN CONTRASTES

En optant pour un visuel Noir et Blanc, à l'image des films qu'il admirait étudiant, Francis Ford Coppola lance un défi à son directeur de la photographie, Mihai Malaimare, Jr. : comment rendre compte de la frénésie bigarrée si souvent associée à Buenos Aires ? « J'étais justement excité à l'idée de montrer cette ville sous un angle totalement inédit », raconte Malaimare. « On pense souvent que c'est plus facile de tourner en Noir et Blanc alors qu'il faut se préoccuper davantage du cadre, des lumières et des ombres. Contrairement à la couleur, où l'on peut facilement tromper l'œil du spectateur, le Noir et Blanc est révélateur de multiples détails qu'il ne faut pas laisser échapper ». Toujours à l'écoute du « maître » qui ne jure que par Elia Kazan et Kurosawa, il planche sur un Noir et Blanc au contraste appuyé : « Le négatif des années 60 était très particulier et, aujourd'hui, la plupart des directeurs photo optent pour une lumière douce. Pour renouer avec une image fortement contrastée, nous avons dû recourir à un rétroéclairage extrêmement puissant ». Et le travail de Malaimare ne se cantonne pas à son seul département : il lui faut collaborer étroitement avec Cecilia Monti, chef costumière, afin d'examiner le rendu des tons et textures des vêtements. « Le test sur les différentes couleurs a été compliqué », précise cette dernière.

« Selon le degré de saturation, certaines apparaissaient identiques en Noir et Blanc et il fallait aussi tenir compte de la texture et de l'éclat propres à chaque tissu. Nous avons fini par déterminer une palette très large de gris afin de trouver celui qui caractériserait le mieux chacun des personnages ». C'est ainsi que l'enthousiasme et la candeur de Bennie se reflètent à l'écran par des vêtements solaires, comparés à ceux beaucoup plus sombres, tout de cuir et de peau de chamois, portés par Tetro. Le contraste entre les deux frères, fil rouge du récit, est affaire de lumière mais aussi de musique. Osvaldo Golijov se plie donc à l'exercice, composant en amont aux Etats-Unis avant de s'envoler retrouver Coppola à Buenos Aires, une fois le tournage achevé. « Tout d'abord, j'ai travaillé autour du jazz symphonique tel qu'on l'entend par exemple dans *Un tramway nommé désir*, puis j'ai visionné *Tetro* quatre fois, en m'accordant avec Francis sur l'idée d'« optimisme nostalgique » », explique Golijov. Tout en s'imprégnant du rythme endiablé de Buenos Aires, la bande originale s'élabore autour d'un savant dosage entre la gravité de la musique symphonique du père et la gaîté du milonga ou du chamamé, deux styles musicaux typiques de la campagne argentine.

NOTES DE PRODUCTION

UN CASTING « COUP DE CŒUR »

Pour le rôle de Tetro, Matt Dillon s'étant désisté, Francis Ford Coppola écoute les conseils d'un ami argentin et décide de rencontrer Vincent Gallo. « L'appel de Francis a été un véritable choc, parce qu'il a toujours été une référence pour moi », se souvient l'acteur. « Avant lui, peu de jeunes réalisateurs étaient parvenus à travailler pour les studios tout en conservant une marge de liberté. C'est l'un des grands cinéastes, avant-gardiste et radical, du XXe siècle ». Sur un petit nuage, il s'envole rejoindre le réalisateur à Buenos Aires, s'émeut de voir Coppola l'accueillir en personne à l'aéroport et découvre « Un homme drôle et capable de tirer le meilleur potentiel de chacun au-delà des divergences religieuses, philosophiques ou artistiques qu'il peut avoir avec la personne ».

Lors des répétitions, Coppola est à son tour conquis par l'implication forcenée de Vincent Gallo, y voit la marque des plus grands et apprécie la pluralité artistique de l'homme.

« Je n'ai jamais considéré que le cinéma avait le monopole de la créativité », confirme l'acteur. « Même si je travaille beaucoup dans la musique et les films, le monde de la peinture et de la mode attirent des personnalités avec lesquelles je me sens plus en phase. Pourtant, le tournage de *Tetro* a été une expérience unique qui m'a fait comprendre à quel point j'étais chanceux : Francis est le premier réalisateur avec lequel je me trouvais en osmose quoi qu'il dise ou fasse ».

Face à l'ouragan Gallo, Coppola aurait pu jouer la carte du jeune

acteur montant ou déjà confirmé pour incarner son frère Bennie. Mais c'est un inconnu, encore sur les bancs de l'université, qui emporte son adhésion : Alden Ehrenreich. « Encore aujourd'hui, j'ai du mal à réaliser ce qui m'est arrivé. Je me retrouve pour la première fois à l'écran et dans un rôle où je me suis senti à ma place : c'est à la fois une accélération inespérée dans ma vie et un moment totalement surréaliste », commente le comédien en herbe. Alden s'étonne encore de la spontanéité et de l'ouverture d'esprit de Coppola, attentif à la moindre de ses suggestions : « Vous n'avez pas le sentiment de vous adresser à une icône inaccessible. Il a une façon incroyable de mettre les gens à l'aise et j'ai appris à son contact que tous les acteurs, des premiers aux seconds rôles, ont la même importance ».

Si le poumon du récit reste la confrontation entre les deux frères, Coppola peaufine effectivement la distribution des personnages « satellites ». A commencer par les deux figures féminines du film : Miranda et Alone, respectivement petite amie et mentor de Tetro. C'est en territoire ibérique que le cinéaste va trouver ses perles. Fidèle à sa technique aérienne, Coppola propose tout d'abord à Maribel Verdú, en vacances au Mexique de le rejoindre... au Guatemala. « Nous avons bavardé de la vie, du cinéma, de sport, de cuisine, de nos peurs et de nos ambitions, bref de tout sauf du film ! », raconte l'actrice. « Lorsqu'il m'a de nouveau invitée un mois plus tard, cette fois à Buenos Aires, je n'avais toujours



pas réalisé qu'il me testait pour le rôle. Le plus compliqué pour moi a été d'apprendre l'anglais mais le jeu en valait la chandelle : l'essence de ce métier est de prouver que l'on est capable de s'adapter ».

Et cette faculté d'adaptation, Maribel Verdú a dû la mettre à l'épreuve au fil de répétitions pour le moins insolites, où l'on improvisait parfois sans lien direct avec les scènes du scénario. « Une fois, Francis a organisé une soirée costumée, avec barman et DJ, en demandant aux acteurs de choisir une tenue qui aurait pu être portée par le personnage qu'ils jouent. Il fallait aussi se comporter, parler et réagir comme si nous étions dans leur peau. Au départ, c'est déconcertant et puis cela devient passionnant, parce que vous êtes obligés d'appréhender le rôle en profondeur, y compris en lui inventant un passé ».

L'entrée en scène de **Carmen Maura**, dans la peau d'une critique renommée et ex-mentor de Tetro, est encore plus singulière puisque le rôle était destiné à... un homme. « Javier Bardem a été le premier comédien à me contacter pour jouer dans *Tetro* et je lui avais écrit le rôle du mentor de Tetro que j'avais baptisé 'Unknown' », relate Coppola. « Après avoir gagné l'Oscar en 2008 pour *No country for old men*, Javier a préféré prendre du recul.

J'ai commencé à réfléchir à un autre acteur puis, en lisant et relisant le scénario, je me suis rendu compte que l'interaction entre Tetro et le personnage serait finalement plus excitante si c'était une femme ». Unknown devient alors Alone et la divine Carmen Maura rejoint sa compatriote Maribel sur le tournage. « Lorsque Francis est content d'une prise, il vient vous donner un baiser ou vous dire à quel point vous êtes belle », sourit la comédienne. « Sa vitalité est communicative et, plus que tout, il a réussi à préserver cette capacité qu'ont les enfants de s'émerveiller ».

Ultime figure-clé de l'histoire, Carlo Tetrocini, le père de tous les maux. Et pourtant, Coppola débute le tournage sans avoir trouvé l'acteur susceptible de l'incarner. C'est en songeant à la récente percée de l'Autrichien **Klaus Maria Brandauer** sur la scène de l'opéra (En 2006, il met en scène « Lohengrin » de Wagner) que le réalisateur se décide. « Je lui dois beaucoup parce qu'il s'est débrouillé avec un emploi du temps déjà chargé pour venir tourner une semaine », commente Coppola. « Tetrocini est un homme très complexe, arrogant et cruel. Il est aussi puissant que dominateur, et Klaus s'est imposé à l'écran de la même manière que son personnage maintient sa famille sous son emprise ».



AUX SOURCES DE L'INSPIRATION

TETRO

Même si le personnage joué par Vincent Gallo est entièrement fictif, Francis Ford Coppola et son équipe se sont inspirés de plusieurs écrivains célèbres, en particulier pour nourrir le tempérament et l'allure de Tetro. Pour Cecilia Monti, chef costumière, « Tetro est un homme créatif, un poète, mais affligé d'un traumatisme qui l'empêche d'être lui-même et qui explique le long séjour qu'il a effectué en hôpital psychiatrique ». « Nous avons longuement réfléchi à sa physionomie », poursuit Cecilia. « Nous avons étudié la vie de nombreux artistes et commencé à nous intéresser au visage d'Antonin Artaud. Comme ce dernier, Vincent Gallo a la peau très blanche, les yeux clairs et des traits prononcés. Nous avons fini par lui raser la moustache et la barbe, puis lui noircir les cheveux en leur donnant un aspect désordonné ».

BENNIE

Lorsque Coppola auditionne pour la première fois Alden Ehrenreich et l'encourage à présenter un monologue extrait de « L'attrape-cœur », l'apprenti comédien se met dans la peau du héros Holden Caulfield. Et c'est précisément ce personnage imaginé par Salinger qui servira ensuite de modèle pour la construction

de Bennie. « Francis m'a conseillé de lire intégralement ce roman parce qu'il décrit très finement l'esprit et l'état de l'adolescence », précise Alden. « C'est un récit d'apprentissage, ce qui correspond exactement au parcours de Bennie. Avec Francis, nous avons parlé des similitudes et des différences entre Holden, mon personnage dans le film et ce que je suis. Bennie est un peu la somme de toutes ces comparaisons ».

L'évolution de Bennie, au contact de sa « nouvelle famille », est autant psychologique que physique. Il incombe de nouveau à Cecilia Monti d'exécuter des pirouettes vestimentaires : « L'apparence de Bennie change dès qu'il pénètre la sphère bohème de Tetro et s'attache à Miranda », poursuit la chef costumière. « A mesure que Bennie se rapproche de son frère et tente de prendre l'ascendant sur lui, le style et la couleur de leurs vêtements fusionnent : la transformation est subtile mais bel et bien visible à l'écran ».



ALONE

Avant d'opérer un virage dans la distribution du rôle, Coppola s'intéresse à la vie d'un critique littéraire chilien qui signait ses articles sous le pseudonyme « Alone ». Et en découvre l'identité : Hernán Díaz Arrieta (1891-1984). Durant une cinquantaine d'années, ce journaliste a exercé une influence considérable, détenant quasiment sous sa plume le pouvoir de vie et de mort des romans. C'est dans un ouvrage de Robert Bolaño, « *By Night in Chile* », que Coppola retrouve l'évocation de l'existence d'Arrieta : même si le romancier avait choisi de l'appeler « Farewell », il s'agissait bel et bien du même homme.

Lorsque Javier Bardem déclare forfait pour le rôle et que Coppola pense à féminiser le personnage grâce à Carmen Maura, le cinéaste est attiré par les écrits d'une romancière et éditrice argentine, Victoria Ocampo (1890-1979). « Elle était l'amie de grands artistes avant-gardistes, adorait aller au théâtre et portait toujours des lunettes extravagantes. Alone n'est pas littéralement Ocampo mais c'est le même style de femme, brillante et très influente dans le monde littéraire », souligne le réalisateur.

L'ARGENTINE, TERRE D'ACCUEIL

Envoûté par les atours de Buenos Aires qu'il découvre en 1998 avec sa fille Sofia, Francis Ford Coppola y installe les caméras de *Tetro* durant treize semaines, avec une équipe et des acteurs majoritairement argentins, stars locales du cinéma, du théâtre et de la télévision tels Rodrigo De la Serna (*Carnets de voyage*), Leticia Brédice et Sofia Gala.

En privilégiant le tournage en extérieurs, Coppola déclenche l'hystérie des habitants et des médias, à l'affût des moindres rumeurs. « Tous les plateaux du film ont été décorés avec des choses que chacun peut voir dans les rues, les maisons et les bars de la ville. Notre philosophie a été de coller au plus près de la réalité », développe le chef décorateur Sebastian Orgambide. Les consignes sont claires : la production doit se faire la plus discrète possible et les rues continuent de bruiser du flot - mesuré - de la circulation.

Quartier emblématique choisi par Coppola, La Boca affiche un style architectural unique et révèle un passé qui épouse le sujet du film. Le cinéaste filme non seulement un lieu qui accueillit dès la fin du XIXe siècle des immigrants essentiellement italiens, mais aussi le berceau de nombreux chanteurs, sculpteurs, peintres et poètes. La première scène de *Tetro* y est tournée, plus précisément à côté de la touristique et colorée rue Caminito. Un soir d'avril, l'équipe vit même débarquer un groupe d'adolescents du « Club Atlético Boca Juniors » (l'équipe de football qui révéla le Dieu Maradona). Amusé, Coppola troqua pour le reste de la nuit son béret contre une écharpe aux couleurs du club.

Oltre un détour du côté de San Telmo, plus vieux quartier de la ville décoré de maisons coloniales, l'équipe s'est installée dans l'antique café Tortoni, lors de la scène où Bennie célèbre son dix-huitième anniversaire. Pour son interprète, Alden Ehrenreich, nul doute que Buenos Aires rivalise sans peine avec les capitales européennes : « On y retrouve ce bourdonnement culturel, à la fois sophistiqué et bohème, mais sans le sentiment aristocratique

qui habite la plupart des grandes villes d'Europe. Il y règne aussi une mentalité très différente de celle des États-Unis et c'est une chance de pouvoir s'y confronter ».

Deux autres lieux ont marqué le film de leur empreinte. Tout d'abord, le somptueux « Teatro Nacional Cervantes », classé monument historique en 1995, dans lequel a été filmée la scène des funérailles de Carlo Tetrocini. Et surtout, le « Palacio San Souci » investi durant huit jours. Dans le film, ce manoir de style néo-classique français appartient à la diva Alone qui y organise le Festival de Patagonie. La production a eu l'idée d'y inviter de vraies personnalités de la scène artistique, lesquelles frétilant à l'idée d'approcher Coppola, ont joué le « jeu » en se laissant filmer plus « vrai que nature ». A l'extérieur du bâtiment, s'est jouée en parallèle LA scène-clé entre Bennie et Tetro, celle qui balaye tous les secrets de la plus imprévisible des manières. L'Argentine est bien la terre où le « sens de l'effet » est tout sauf une expression galvaudée.



FRANCIS FORD COPPOLA

(scénariste, réalisateur, producteur)

Né le 7 avril 1939 à Detroit, Francis Ford Coppola passe son enfance dans le quartier du Queens, à New York, où sa famille s'était établie peu après sa naissance. Il s'intéresse au cinéma dès 1948, s'exerçant à remonter des petits films d'amateurs en 8 mm. Entré en 1955 à l'Université d'Hofstra, il y acquiert une solide formation théâtrale (décoration, éclairages, écriture et mise en scène), et y fonde la troupe des « Spectrum Players », avec laquelle il monte chaque semaine un spectacle différent. Durant son séjour à Hofstra, il écrit également le livret et les paroles d'une comédie musicale « A Delicate Touch ». Ces diverses et multiples activités lui valent de remporter par trois fois le D. H. Lawrence Award et le Beckerman Award.

Après avoir passé un diplôme d'études théâtrales, Coppola entre en 1959 à l'école de cinéma de l'UCLA. Au cours de son apprentissage, il accepte un poste d'assistant auprès de Roger Corman, exerce pour lui les fonctions de répétiteur sur *Tower of London*, de réalisateur seconde équipe sur *The Young Racers*, et de producteur associé sur *L'halluciné*. C'est en 1962 qu'il se lance dans son premier long métrage, un thriller horrifique à petit budget, *Dementia 13*, dont l'accueil critique et public est encourageant. Parallèlement, Coppola acquiert une solide réputation de scénariste sur des projets aussi divers que *Reflets dans un œil d'or*, *Propriété interdite* ou *Paris brûle-t-il ?*. En 1966, il écrit et réalise une comédie de style nouvelle vague, *Big Boy*, puis dirige Fred Astaire et Petula Clark dans *La vallée du bonheur*. Il part ensuite sur les routes avec une équipe réduite et trois acteurs, dont James Caan, pour réaliser *Les gens de la pluie*, film intimiste qui remporte en 1969 le Grand Prix du Festival International du Film de San Sebastian.

La fin des années 60 marque un double tournant décisif dans sa carrière : tout d'abord, Coppola fonde American Zoetrope, un centre de production destiné à de jeunes scénaristes et metteurs en scène ou techniciens désireux d'échapper au diktat hollywoodien. La jeune société se fait remarquer en produisant le premier long métrage de George Lucas, *THX 1138*, et remporte un triomphe

international grâce au film suivant de Lucas, *American graffiti*, ce qui lui permet de lancer plusieurs téléfilms et documentaires. Afin de conforter l'assise financière de sa société, Coppola accepte pour la Paramount d'adapter le best-seller de Mario Puzo : la légende du *Parrain* est née. Sortie en 1972, cette ample et spectaculaire saga de la mafia new-yorkaise bat tous les records de recettes et remporte trois Oscar : Meilleur Film, Meilleure Adaptation et Meilleur Acteur. Après avoir écrit en quatre semaines l'adaptation de « Gatsby le magnifique » que réalise Jack Clayton, le réalisateur s'associe avec Peter Bogdanovich et William Friedkin pour fonder la Director's Company, qui produira notamment son film suivant *Conversation secrète* (Palme d'Or à Cannes en 1974) et *Daisy Miller*.

Alors que les suites ne sont pas encore en vogue à Hollywood, il s'attelle au *Parrain 2* et accomplit son pari au-delà des espérances, glanant six Oscar dont le premier en tant que réalisateur. Infatigable, il reprend deux ans plus tard un projet de George Lucas, *Apocalypse now*. Trois ans d'efforts acharnés, avec des conditions de tournage dantesques, donneront naissance à un chef-d'œuvre qui lui vaudra une deuxième Palme d'or et deux Oscar. Coppola inscrit là un troisième film au Panthéon des futurs classiques et en ressortira en 2002 une nouvelle version, *Apocalypse now Redux*.

En mars 1980, le cinéaste achète les anciens studios de la Hollywood General à Los Angeles qu'il rebaptise « Zoetrope Studios ». Entouré de jeunes acteurs et de vétérans comme Gene Kelly, il parraine notamment la production du *Kagemusha* de Kurosawa. Il pose aussi les bases du « cinéma électronique », dont sa comédie musicale *Coup de cœur*, avec Nastassja Kinski, sera le premier exemple. L'accueil est catastrophique et le film, incompris, échoue à trouver son public. Alternant les fonctions de producteur (Hammett, Mishima) et de réalisateur, il tourne ensuite deux films plus « modestes » : *Outsiders*, incroyable vivier de futures stars (Tom Cruise, Patrick Swayze, Matt Dillon) et *Rusty James*, chronique d'une fratrie filmée dans un Noir et Blanc classique. En 1983, il revient à la production luxueuse avec *Cotton Club*,



évoquant le légendaire cabaret new-yorkais. Suivront la comédie romantique *Peggy Sue s'est mariée*, illuminée par Kathleen Turner ; *Jardins de pierre*, émouvant portrait d'un vétéran incarné par James Caan ; *Tucker*, avec Jeff Bridges dans le rôle titre d'un ingénieur révolutionnant le marché automobile ; enfin, le second segment, « Life without Zoe », du collectif New York stories.

La décade suivante voit le cinéaste ralentir la cadence, tout en poursuivant la production (*Don Juan DeMarco*, *Frankenstein*) et en lançant un magazine littéraire « Zoetrope All-Stories ». Il clôt magistralement sa trilogie mafieuse avec *Le parrain 3*, œuvre crépusculaire avec un Al Pacino sidérant, puis ressuscite un *Dracula* fidèle à Bram Stoker et plastiquement inspiré. En revanche, c'est davantage motivé par son admiration envers Robin Williams qu'il

signe *Jack* pour les studios Disney et c'est plus étrangement qu'il tourne l'adaptation d'un best-seller de John Grisham, *L'idéaliste*, avec Matt Damon.

Son projet suivant devait être l'ambitieux *Megalopolis*, situé à New York, mais les attentats du 11 septembre en stoppent la préparation. Et Coppola prend du recul vis-à-vis d'une industrie dont il ne partage pas les nouveaux objectifs. Il lui faut attendre 2005 pour être séduit par le roman « Youth Without Youth » et avoir envie de l'adapter : *L'homme sans âge*, avec Tim Roth, s'inscrit dans la lignée des films « plus personnels » dont rêvait Coppola. *Tetro* renoue avec le thème de la fratrie cher au cinéaste.

DERRIERE LA CAMERA



VINCENT GALLO (Tetro)

Né à Buffalo (Etat de New York) le 11 avril 1961 de parents immigrés siciliens, Vincent Gallo se fait remarquer dans les années 80 par le biais du café-théâtre new-yorkais. Il débute au cinéma dans une petite production indépendante, *The way it is*, et fait quelques apparitions télé, notamment dans « Crime Story ». Mais l'essentiel du temps, Vincent Gallo le passe en musique, après avoir débuté en 1978 dans le groupe « Gray » aux côtés de Basquiat. C'est Emir Kusturica qui, en 1993, met en lumière son physique et sa personnalité singuliers dans *Arizona dream*, où il incarne le petit ami de Lili Taylor. Une scène en particulier imprime les mémoires : son incroyable imitation de Robert De Niro ("You're talking to me? You're talking to me?"). Il enchaîne ensuite dans des productions aussi variées que *La maison aux esprits* de Bille August, *Les amateurs*, un polar où il campe le chef d'une bande de braqueurs idiots, et goûte à

l'univers sombre d'Abel Ferrara dans *Nos funérailles*. Atypique et décalé, Vincent Gallo n'hésite pas non plus à tourner en Finlande (*I love L.A.* du délirant Mika Kaurismäki) et en France pour Claire Denis qu'il a rencontrée sur le court-métrage *Keep it for yourself*. Leur collaboration inclut à ce jour le téléfilm « US Go Home », dans lequel il joue un GI américain, *Nénette et Boni*, où il est un pâtissier amoureux de Valeria Bruni Tedeschi, enfin le fascinant et controversé *Trouble Every Day* avec Béatrice Dalle littéralement croqueuse d'hommes. Définitivement à l'écart du star-system, Vincent Gallo tourne finalement peu en tant qu'acteur ou alors se donne lui-même le rôle principal lorsqu'il passe à la mise en scène. En 1998, il fait de son coup d'essai *Buffalo'66* un coup de maître : avec cette improbable et bouleversante « love story », il s'impose avec pudeur et offre à Christina Ricci l'un de ses plus beaux rôles.



ALDEN EHRENREICH (Bennie)

Sa réalisation suivante, *The brown bunny*, déclenche en revanche les hostilités lors de sa présentation à Cannes en 2003 et confirme, à tort ou à raison, sa réputation de franc-tireur. Vincent Gallo n'en a cure et s'épanouit à travers d'autres voies artistiques, musicales toujours (il a signé la musique de *Buffalo'66* et sorti de nombreux albums) mais aussi comme peintre (plus de vingt-cinq expositions, de New York à Tokyo). On comprend mieux pourquoi le personnage de Tetro, artiste bohème et rebelle, a pu le séduire et le convaincre d'assumer le rôle-titre du nouveau film de Coppola.

Né en 1990 à Los Angeles, Alden Ehrenreich se lance très tôt et par goût du jeu dans la comédie, lors des incontournables spectacles d'école ou en participant à des ateliers de théâtre. Lorsqu'il entre à l'université, il ne se contente plus de jouer dans les films de ses copains étudiants mais en écrit et réalise certains. L'une de ses prestations est projetée à l'occasion de la Bar Mitsva d'un ami. Alden ne sait pas que l'un des invités n'est autre que Steven Spielberg, jusqu'à ce qu'il reçoive un coup de fil de félicitations de ce dernier ! Encouragé, l'apprenti comédien tente sa chance lors de divers castings, décrochant en 2005 un rôle dans la série « Supernatural », puis dans « Les experts », enfin dans le court-métrage *Switcheroo* ! sorti en mai 2008 aux Etats-Unis. Rien d'exceptionnel au point de le détourner de ses études à la « New York University's Tisch School of Drama ». Son premier rôle au cinéma dans *Tetro*, où il fait jeu égal avec son frère de fiction Vincent Gallo, pourrait bien changer la donne.

DEVANT LA CAMERA



MARIBEL VERDÚ (Miranda)

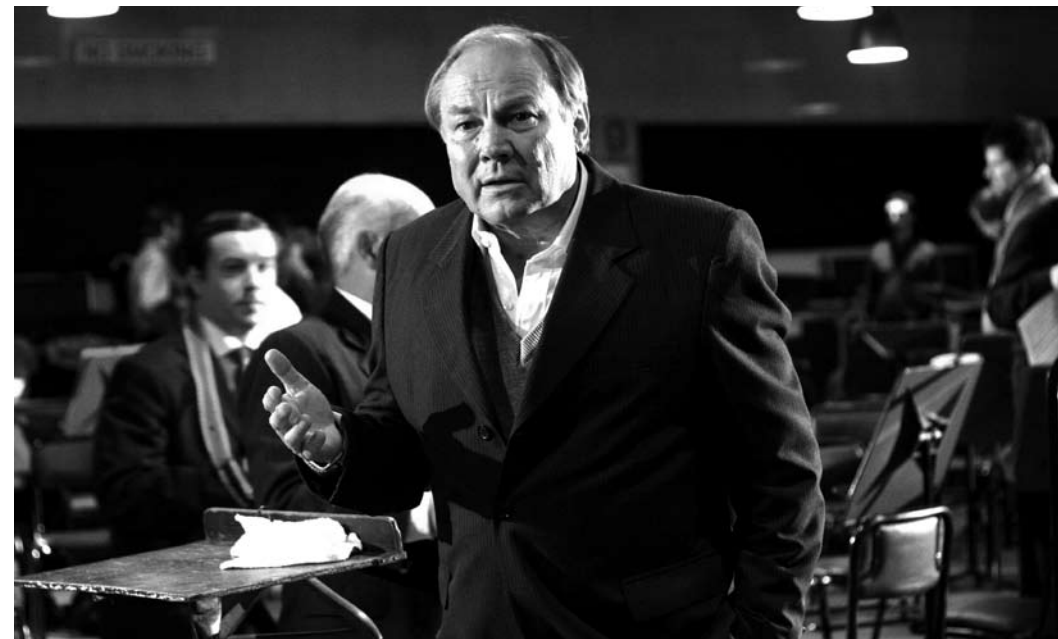
Née le 2 octobre 1970 à Madrid d'une mère mannequin et d'un père représentant, Maribel Verdú a suivi une scolarité très stricte dans un collège de bonnes sœurs. Enfant, elle rêvait de devenir professeur ou détective privé. . . Alors qu'elle n'a que 13 ans, sa mère l'inscrit dans la même agence qu'elle et la voilà très vite sollicitée pour poser dans des magazines et tourner des publicités. Quelques mois plus tard, le producteur Jaime Fernandez Cid la remarque et c'est face à Victoria Abril dans le téléfilm «El Crimen del Capitán Sánchez» qu'elle fait ses débuts. En 1985, elle met un terme à sa scolarité pour se consacrer à la comédie et l'année suivante lui donne raison : son interprétation d'une junkie dans *27 heures* de Montxo Armendáriz est saluée par la critique puis Fernando Trueba lui confie le rôle principal dans sa chronique adolescente *L'année des Lumières*. La carrière de Maribel Verdú est désormais lancée et l'actrice va enchaîner les films, séries et téléfilms à un rythme effréné.

Elle tourne pour les plus grands cinéastes de son pays : Fernando Trueba pour la seconde fois avec *Belle époque* (Oscar 1994 du Meilleur Film Etranger), Vicente Aranda (*Amants* avec Victoria Abril, puis *El Amante bilingüe*), Bigas Luna (*Macho*) ou encore

Carlos Saura (*Goya*). Mais c'est assurément *Y tu mamá también* d'Alfonso Cuarón, où elle vit sans complexe un triangle amoureux avec Gael Garcia Bernal et Diego Luna, qui marque les esprits. Couvert de récompenses à l'étranger, ce road movie délicat et débridé lui assure une visibilité internationale.

C'est ainsi qu'on la retrouve en 2006 montant les marches de Cannes avec l'équipe du *Labyrinthe de Pan* de Guillermo del Toro : au cœur de cette fable poignante et visuellement sublime, elle excelle en domestique secrètement affiliée à la résistance anti-franquiste. Nommée à maintes reprises aux Goya (équivalent des Oscar en Espagne), elle y est enfin sacrée Meilleure Actrice en 2007 pour *Siete mesas de billar francés* de Gracia Querejeta (inédit en France), après avoir été l'une des résidentes de *La zona, propriété privée*, thriller social haletant signé Rodrigo Plá.

Après trois autres films tournés en Espagne (dont *Los girasoles ciegos*, drame historique de José Luis Cuerda), la belle madrilène est choisie par Coppola pour être la compagne lumineuse de son impulsif Tetro.



KLAUS MARIA BRANDAUER

(Carlo Tetrocini / Alfie Tetrocini)

Né le 22 juin 1943 à Bad Aussee (Autriche), Klaus Maria Brandauer est d'abord élevé par ses grands-parents puis part vivre avec ses parents en Suisse et en Allemagne. Il est admis à L'Académie de musique et d'art dramatique de Stuttgart mais la quitte en 1963, après une année d'études, pour se consacrer au théâtre. Il débute avec le rôle du Claudio dans « Beaucoup de bruit pour rien » : la passion de la scène ne va plus le quitter. Dès 1972, il intègre l'illustre « Wiener Burgtheater » de Vienne, enchaîne de nombreux téléfilms mais ne tourne que par à-coups pour le cinéma : la première fois, toujours en 1972, dans *Notre agent à Salzburg*, film d'espionnage avec Anna Karina, puis en 1979 dans *Októberi Vasárnap* d'András Kovács.

Un an plus tard, sa rencontre avec le cinéaste hongrois István Szabó infléchit sa trajectoire : *Mephisto*, où il incarne un comédien allemand dans les années 20 prêt à tout pour assouvir son ambition, accomplit une belle carrière internationale, récompensé deux fois à Cannes en 1981 et couronné par l'Oscar du Meilleur Film Etranger. Klaus Maria Brandauer et le cinéaste se retrouveront ensuite par deux fois : dans *Colonel Redl*, fresque historique se déroulant à l'époque de l'empire austro-hongrois (Prix du Jury à Cannes en 1985), puis trois ans plus tard avec *Hanussen*, dans lequel il incarne un médium prédisant l'ascension d'Hitler. Entre-temps, Hollywood courtise Klaus Maria Brandauer

qui se retrouve dans *Jamais plus jamais*, où il fait des misères à l'agent 007 alias Sean Connery. . . lequel lui ravira sept ans plus tard le rôle de Ramius dans *A la poursuite d'Octobre Rouge*. Mais c'est *Out of Africa* de Sydney Pollack qui lui vaut la consécration en 1985 : dans le rôle ingrat du mari trompé, il fait mieux que tirer son épingle du jeu face au couple vedette Streep/Redford. Encensé par la presse américaine, l'acteur décroche le Golden Globe du Meilleur Second Rôle Masculin et une nomination aux Oscar dans la même catégorie.

Pour autant, le comédien ne s'engouffre pas dans la brèche hollywoodienne : hormis deux productions commerciales (*La maison Russie, Croc-Blanc*) et le téléfilm « Dorothy Dandridge » qui révèle Halle Berry et où il campe le cinéaste Otto Preminger, il tourne peu et se retrouve souvent abonné aux figures historiques : Danton dans *La révolution française*, Jules César narguant le *Vercingétorix* de Jacques Dorfmann ou encore Rembrandt dans le film éponyme de Charles Matton.

Un temps attiré par la réalisation (*Georg Elser - Einer aus Deutschland* en 1989, puis *Mario et le magicien* en 1995), Brandauer reste surtout fidèle à ses amours théâtrales et se tourne même vers l'opéra en 2006 pour mettre en scène « Lohengrin » de Wagner. Son engagement dans le *Tetro* de Coppola, qui plus est dans un double rôle, est d'autant plus précieux.



CARMEN MAURA (Alone)

Née le 15 septembre 1945 à Madrid, Carmen Maura grandit dans une famille conservatrice de notables. Après avoir entamé des études littéraires à Paris, elle se marie et dirige une galerie d'art. Une situation « confort quatre étoiles » qu'elle va pourtant abandonner pour le monde artistique underground anti-franquiste ! A la fin des années 60, Carmen Maura apprend son métier via les romans-photos, doublages, pièces radiophoniques, pièces tout court, cabaret et café-théâtre. Son premier succès, elle l'obtient en remplaçant une actrice défaillante pour présenter une nouvelle émission télé, dont elle devient immédiatement l'icône. Parallèlement, elle joue au sein de la prestigieuse troupe de théâtre « Los Goliardos », où elle croise la route d'un certain Pedro Almodóvar. Elle débute également au cinéma sous l'égide de jeunes réalisateurs inconnus (Pedro Almodóvar donc, Fernando Colomo, Fernando Trueba) qui tournent leurs premiers courts-métrages. Elle suit d'ailleurs Colomo sur son premier long, *Tigres de papel*, qui remporte un joli succès critique et commercial. Et, cette fois en format long, elle retrouve Almodóvar pour *Folle... folle... folle... Tim !* (une rareté, encore aujourd'hui) puis sur le punkissime *Pepi, Luci, Bom et autres filles du quartier*, tourné avec un budget dérisoire.

Devenue l'une des égéries de la Movida, Carmen Maura est aussi la muse d'Almodóvar qui la projette *Dans les ténèbres* en nonne névrosée, puis la catapulte ménagère shootée aux amphétamines pour *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*. Après deux autres films en commun tout aussi azimutés (*Matador*, *La loi du désir* où elle joue un transsexuel), *Femmes au bord de la crise de nerfs* impose le tandem sur la scène internationale, après avoir été nommé au Golden Globe et à l'Oscar du Meilleur Film Étranger en

1989. L'élégance et l'énergie comique de Carmen Maura séduisent désormais les grands d'Espagne, comme Carlos Saura qui en fait une comédienne de théâtre durant la guerre civile dans *Ay, Carmela !* (Meilleure Actrice aux European Film Awards et aux Goya) autant que les cinéastes hexagonaux : Roger Planchon la sacre Anne d'Autriche pour *Louis, enfant-roi* et Etienne Chatiliez l'imagine en paysanne faisant fondre Michel Serrault dans *Le bonheur est dans le pré* : un rôle solaire qui lui vaut d'être nommée en 1996 au César du Meilleur Second Rôle Féminin. Carmen Maura ne cesse de tourner et tout le monde en redemande : André Téchiné (*Alice et Martin*), Mario Camus (Sombres en una batalla), Jean-Pierre Mocky (*Alliance cherche doigt*), le portugais Luís Galvão Teles (*Elles*) ou encore Nadir Moknèche qui lui offre le rôle-titre du *Harem de Mme Osmane*.

En 2000, elle s'acoquine avec l'inénarrable Alex de la Iglesia pour le grinçant *Mes chers voisins*, où on la retrouve déchainée et en talons aiguilles, poursuivie par les habitants vénaux d'un immeuble. L'actrice retrouvera d'ailleurs le réalisateur deux ans plus tard, le temps d'un western parodique, *800 balles*. Un doublé aussi pour Martin Provost qui la fait jouer dans sa comédie *Tortilla y cinema* puis dans un registre plus grave avec *Le ventre de Juliette*.

Après quelques seconds rôles, notamment dans *Le pacte du silence* de Graham Guit, *25 degrés en hiver* de Stéphane Vuillet ou encore *Reinas* de Manuel Gomez Pereira, elle fête en 2006 ses retrouvailles avec Pedro Almodóvar sur le tapis rouge cannois : Carmen Maura a beau incarner le fantôme de sa fille Penélope Cruz, le Prix d'Interprétation qu'elle reçoit avec les autres comédiennes de *Vol-ver* est bien réel. Dans *Tetro*, il lui suffit de quelques scènes pour imposer l'aura d'Alone, féroce critique théâtrale.

LISTE ARTISTIQUE

VINCENT GALLO	Tetro
ALDEN EHRENREICH	Bennie
MARIBEL VERDÚ	Miranda
KLAUS MARIA BRANDAUER	Carlo / Alfie
CARMEN MAURA	Alone
RODRIGO DE LA SERNA	Jose
LETICIA BREDICE	Josefina
MIKE AMIGORENA	Abelardo
SOFIA CASTIGLIONE	Maria Luisa
ÉRICA RIVAS	Ana



Réalisation	FRANCIS FORD COPPOLA
Scénario	FRANCIS FORD COPPOLA
Producteur	FRANCIS FORD COPPOLA
Producteurs exécutifs	ANAHID NAZARIAN, FRED ROOS
Image	MIHAI MALAIMARE, JR.
Décor	SEBASTIÁN ORGAMBIDE
Costumes	CECILIA MONTI
Montage	WALTER MURCH
Son	VICENTE D'ELIA
Chorégraphie	ANA MARIA STEKELMAN
Casting	WALTER RIPPEL
Musique	OSVALDO GOLIJOV

LISTE TECHNIQUE



memento
films