

# Fernanda Valadez

## Sans signe particulier



Ancré dans l'actualité tragique de l'émigration des jeunes Mexicains vers les États-Unis d'Amérique et de la mise en coupe réglée du pays par les cartels, le premier long métrage de Fernanda Valadez, *Sans signe particulier*, retient tout particulièrement l'attention. Sinuant autour d'un naturalisme tempéré par des incursions dans le récit initiatique, le film déjoue toutes les attentes et s'avère riche en propositions cinématographiques. Son usage de l'espace comme de la lumière travaille notamment la question de l'ailleurs, cet autre côté du monde situé tout aussi bien dans les territoires physiques que dans les élaborations spirituelles des personnages. Dans l'entretien qu'elle nous a accordé, lors du festival de San Sebastián, la productrice devenue réalisatrice éclaire la genèse de cette œuvre singulière, s'amuse des adaptations permanentes aux circonstances lors du tournage, rendu difficile par les contraintes budgétaires, et alerte sur la situation préoccupante du cinéma de création dans un Mexique doublement fragilisé par la situation économique et sanitaire.

### Sortie le 16 décembre

*Sin señas particulares*

Mexique/Espagne (2019) 1 h 35. Réal. : Fernanda Valadez. Scén. : Fernanda Valadez, Astrid Rondero.

Dir. photo. : Claudia Becerril Bulos. Dir. art. : Dalia Reyes. Mont. : Fernanda Valadez, Astrid Rondero,

Susan Korda. Mus. : Clarice Jensen. Prod. : Astrid Rondero, Fernanda Valadez, Jack Zagha, Yossy Zagha.

Cies de prod. : Corpulenta, Foprocine, Avanti Pictures, Enaguas Cine, Nephilim Producciones. Dist. fr. :

Bodega Films.

Int. : Mercedes Hernández (Magdalena), David Illescas (Miguel), Juan Jesús Valera (Jesús), Ana Laura Rodríguez (Olivia), Laura Elena Ibarra (Chuya), Xicoténcatl Ulloa (Pedro).

Voir aussi n° 717, p. 72.

Une famille recomposée  
(David Illescas, Mercedes Hernández)



## Saint Michel terrassé par le dragon

Jean-Loup Bourget

**L**E RÉCIT COMMENCE par un événement qu'on imagine habituel et banal, le départ de deux jeunes Mexicains pour les États-Unis dont ils espèrent franchir clandestinement la frontière, l'oncle de l'un d'eux leur ayant promis du travail en Arizona. On apprend bientôt leur disparition, et l'on commence à pénétrer dans un univers à la fois administratif, policier et génocidaire, où les familles sont invitées

à identifier les disparus d'abord à partir de fichiers macabres de photos de corps mutilés, puis (lorsque les restes calcinés sont méconnaissables) à partir de fichiers qui font défiler photos de vêtements, de chaussures et d'autres effets personnels, un sac marqué « Tierra de oportunidades », une image pieuse montrant l'archange saint Michel terrassant le diable. Si la mort de Rigo, un des deux jeunes gens, apparaît comme certaine, celle de l'autre, Jesús, n'est pas attestée, et sa mère, Magdalena, se lance dans une longue et aléatoire recherche qui structure le récit tout en proposant au spectateur un portrait mi-réaliste mi-visionnaire du Mexique rural actuel, de la violence endémique qu'y font régner les gangs de narcotrafiquants auxquels

répondent des groupes d'autodéfense, des effets contrastés de la frontière prétendument infranchissable entre les États-Unis du Mexique et ceux du grand voisin du Nord.

Si les officiels sont peu bavards, Magdalena, dans la recherche de son fils Jesús, trouve cependant, à chaque étape, des informatrices compatissantes (Olivia, médecin dont le fils a lui-même disparu depuis plusieurs années, Cynthia, l'employée de la compagnie de transport, la Regis, responsable d'un foyer de migrants), qui lui dévoilent peu à peu un univers à double fond, où les cars chargés de candidats à l'exil se font attaquer et disparaissent, où les itinéraires affichés des transports en commun sont fictifs, où certaines questions ne doivent pas être posées en public car les murs ont des oreilles. La quête de Magdalena finit par croiser celle de Miguel, un jeune migrant qui, après cinq ans, s'est fait expulser des États-Unis d'Amérique, ou plus exactement a accepté de signer un document dans lequel il dit quitter le pays « volontairement », ce qui lui ménage la possibilité d'y revenir (ici comme ailleurs, la bureaucratie se fait discrètement kafkaïenne, dans son culte du document signé et enregistré dans lequel le plaignant, quel qu'il soit, et fût-il illettré, exonère celle-ci de toute responsabilité et renonce à tout recours éventuel). Comme Magdalena cherche son fils Jesús, Miguel voudrait retrouver sa mère Lupe. Magdalena et Miguel ne tardent pas à former provisoirement une famille recomposée dont Magdalena, qui dans un de ses rêves confond Miguel avec son propre fils, envisage qu'elle devienne permanente. Ce qui se fera, d'une certaine manière, selon des modalités que je ne dévoilerai pas.

Gros plans et paysages humains (Mercedes Hernández)





À la tête d'une équipe très largement féminine, Fernanda Valadez signe son premier long métrage, menant avec maîtrise un récit qu'on pourrait qualifier de simultané, en plusieurs sens. Dans la forme, d'abord, car le montage du film (cosigné par la réalisatrice) s'attache à faire alterner, dans une respiration d'ample connivence, les personnages et le cadre humain ou naturel dans lequel ils évoluent. Personnages dont les visages sont souvent filmés en gros plan, surtout celui de Magdalena (Mercedes Hernández), dont les traits « indiens » sont chargés d'une émotion tacite (avec Olivia, visiblement de classe sociale élevée, et au physique « européen », elle compose une sorte d'allégorie du Mexique dans ce qu'on pourrait décrire comme le prologue des deux mères) ; personnages parfois réduits à leur seule voix, y compris dans la première partie d'une longue séquence de révélation dans une langue inconnue. Valadez pratique avec habileté l'art de ne pas montrer, de ne pas montrer d'emblée, de ne pas traduire. Avec ces gros plans, alternent paysages humains et paysages naturels. Dans la première partie du récit surtout, se déploient des vues de la frontière, avec ses chicanes qui rappellent celles du métro new-yorkais, et son gigantesque embouteillage doublé d'un fouillis sonore de klaxons, de sirènes et d'un haut-parleur incompréhensible ; ou encore une station-service qui a quelque chose de Hopper. Puis, la suite du récit, filmée près de Guanajuato, d'où est originaire la réalisatrice comme le sont tous les interprètes, tous non professionnels à l'exception de ceux de Magdalena et de Miguel, déroule des paysages naturels, parfois arides, parfois lacustres et édéniques, des ciels parsemés d'oiseaux, le long vol d'un pélican au-dessus d'un cours d'eau, des clairs de lune hypnotiques, dignes de Caspar David Friedrich. Rien de mécanique dans cette alternance, les gros plans peuvent aussi bien être ceux de feuilles d'herbe perlées de

gouttes d'eau, ou de fourmis qui s'affairent, dans des images qui rappellent le panthéisme lyrique de Malick. Une plongée saisissante sur une barque minuscule fait songer au tableau célèbre de Patinier montrant la traversée du Styx par Charon (au Prado) ; la référence n'est pas inappropriée.

La réalisatrice explique qu'elle a structuré son récit en le poussant vers le film de genre, en l'occurrence un *road movie* qui se mue peu à peu en *thriller*. Pour ma part, j'ai plutôt pensé au western, à cause de cette frontière (*border*) qui est aussi la Frontière (*Frontier*) où s'affrontent confusément civilisation et sauvagerie, mais aussi de certains motifs précis, comme les feux de camp nocturnes ou le village fantôme que découvre Miguel, avec le bélier pourrissant qu'il incinère comme ailleurs les tueurs des gangs incinèrent leurs victimes (le feu, destructeur ou purificateur, et l'eau sont deux *leitmotifs* visuels du film). En même temps qu'elle nous rappelle discrètement l'ouverture de *La Prisonnière du désert*, Valadez nous entraîne dans un territoire qui est aussi celui du fantastique, ce qui n'est pas contradictoire (je pense aux westerns d'Eastwood comme *L'Homme des hautes plaines* ou *Pale Rider*). Ici le montage et les échos et contrastes entre scènes nocturnes contribuent à l'opposition entre le thème diabolique finalement figuré par l'apparition sur fond de brasier infernal d'une silhouette noire, dotée de cornes et d'une longue et souple queue, et le thème catholique explicite tant dans les prénoms des protagonistes (Magdalena, Miguel, Jesús) et dans l'image pieuse de saint Michel archange, inspirée de Raphaël, que dans plusieurs scènes de piété populaire, collective ou individuelle (litanies à la Vierge qui accompagnent les funérailles de Rigo, bénédicité récité dans le foyer pour migrants, Notre Père récité par Magdalena lorsque tout est accompli).

Ce récit faustien, empreint d'une sombre beauté qui l'apparente au réalisme magique, est dédié par la cinéaste « aux migrants, dans leurs voyages incertains et pleins de promesses, et aux familles des disparus ». ■

Un territoire qui est aussi celui du fantastique (Mercedes Hernández)

## Je hais la pornographie de la violence\*

Entretien avec  
Fernanda Valadez  
par Denitza Bantcheva



Denitza Bantcheva : **Tout d'abord, pouvez-vous nous parler de votre formation et de vos expériences qui ont précédé la réalisation de ce premier film ?**

Fernanda Valadez : J'ai fréquenté le Centre de formation cinématographique de Mexico. J'ai eu la chance, alors que j'y étais encore étudiante, d'intégrer un groupe au sein duquel se trouvait la productrice et scénariste de mon film, Astrid Rondero, avec laquelle j'ai pu développer mon premier projet. Nous nous sommes rencontrées au moment où elle allait débiter le tournage de son court métrage de fin d'études. Puis, après cette expérience, nous avons décidé, en tant que cinéastes femmes, de fonder une société de production au sein de laquelle nous pourrions tourner les films dont nous avons envie et de la manière que nous souhaitions. Puis, comme tant d'autres jeunes diplômés, j'ai occupé nombre de postes sur les plateaux : superviseuse de script, assistante réalisateur, etc. Puis, nous avons commencé à travailler sur le premier film d'Astrid [*Los días más oscuros de nosotras*, inédit en France. Ndlr]. Cette expérience de productrice, suivie d'autres, m'a donné la force de développer le projet de *Sans signe particulier*, qui n'était pas simple à monter.

**Aviez-vous déjà tourné des courts métrages avant ce premier film ?**

Oui, deux. L'un était une sorte d'essai filmique [*De este mundo*], l'autre [*400 maletas*] une exploration du thème que j'allais ensuite aborder dans *Sans signe particulier*.

**Comment avez-vous conçu le scénario ? Y a-t-il eu beaucoup de modifications au cours de l'écriture ?**

Comme je vous l'ai dit, l'essence du film était déjà présente dans mon second court métrage, à savoir les deux protagonistes, la mère à la recherche de son fils et le garçon de retour au Mexique, à la recherche de sa mère. Ils étaient les points de départ du film, mais Astrid a joué un rôle essentiel en m'invitant à « peupler » l'histoire avec plus de personnages, à travailler davantage l'arrière-plan, de sorte que le récit a gagné en profondeur. La

Fernanda Valadez, à San Sebastián, septembre 2020

\* Propos recueillis à San Sebastián par Denitza Bantcheva, le 23 septembre 2020, et traduits de l'anglais par Baptiste Roux.





violence au Mexique n'y était plus exposée du seul point de vue d'une classe sociale spécifique ou des migrants. Le film pouvait rendre compte de la réalité de la situation : la violence endémique qui gangrène le pays, l'effondrement économique, les ravages de la guerre entre les cartels, c'est-à-dire un phénomène irrépressible qui infecte la société.

**Comment avez-vous choisi vos comédiens ?**

Mercedes Hernández, la comédienne interprétant Magdalena, la mère du disparu, et David Illescas, dans le rôle de Miguel, jouaient déjà dans *400 maletas*. David est un acteur exceptionnel, et je tenais absolument à travailler de nouveau avec lui. Et cela a parfaitement fonctionné ! Le reste du casting est composé à la fois de comédiens locaux de Guanajuato, ma ville natale, où nous avons tourné la majeure partie du film, et de non-professionnels.

**Quand le père de Rigo déclare qu'il aurait pu conduire lui-même son fils en voiture jusqu'à la frontière, pense-t-il que, s'il l'avait fait, son fils serait toujours en vie ?**

Tout à fait. Je ne sais pas si on le perçoit à l'écran, mais je voulais que l'écart de statut social entre les deux familles soit sensible. Les parents du garçon retrouvé mort possèdent leur propre voiture et ont une très relative sécurité matérielle,

contrairement à Magdalena, qui ne sait pas lire et ne peut pas compter sur une famille très étendue. Elle se livre seule à ses recherches, même si elle reçoit l'aide ponctuelle de personnes solidaires de son malheur.

**Magdalena dit à Chuya que Jesús n'aurait jamais abandonné son ami Rigo. Cela signifie qu'elle pense que Jesús aussi est mort. Magdalena a-t-elle vraiment perdu tout espoir de revoir son fils vivant ?**

Peut-être pas complètement, et c'est justement parce qu'il demeure un infime espoir qu'elle doit partir à sa recherche. Elle se confronte en permanence à ces deux pôles : est-il mort ? est-il vivant ? Ses sentiments ne cessent d'évoluer, tout au long du film.

**Lorsque les parents de jeunes gens disparus font la queue pour se renseigner à leur sujet, on voit transporter, tout près d'eux, des cadavres dans des sacs en plastique. Ces images sont saisissantes. Comment en avez-vous eu l'idée ?**

Je suis partie de la réalité du Mexique... Au moment où nous développons le projet de *400 maletas*, en 2014, a eu lieu un massacre épouvantable, ordonné par les cartels, et c'est alors que le pays a pris conscience du phénomène criminel : toutes ces tombes et tous ces corps, que l'on déterrait par douzaines, et pour lesquels les familles faisaient le voyage pour la reconnaissance, afin de savoir si ceux qu'elles chérissaient et qui avaient disparu faisaient partie du nombre !

**Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur Ana Laura Rodríguez, l'interprète d'Olivia ?**

Il s'agit de ma mère... qui n'est pas actrice professionnelle. Je voulais absolument travailler avec elle, parce qu'elle a un sens artistique très développé. Elle m'a donné la possibilité de devenir réalisatrice, alors qu'il aurait été inconcevable pour ma grand-mère que sa fille suive une voie artistique. C'était une autre génération. Faire jouer ma mère, c'était vraiment rendre hommage et justice à son talent.

**Pourquoi avoir choisi de lui faire jouer un médecin ?**

Ma tante exerce cette profession. Mais excepté cela, il faut considérer que les médecins ont une aisance financière et un certain pouvoir au Mexique, si on les compare au reste de la population. Et comme Magdalena a besoin d'aide pour aller jusqu'à la frontière, Olivia peut lui donner l'argent pour un billet d'avion.

**Les personnes qui travaillent à la gare routière refusent de parler des disparitions. Est-ce parce qu'elles ont peur ou parce que les gangs les paient pour garder le silence ?**

Les deux ! Nous avons un État parallèle au Mexique : les cartels. Cette mafia recrute les gens et les rétribue. Mais ce n'est pas comme si ces gens avaient le choix. S'ils n'acceptent pas, ils sont tués ou bien disparaissent – eux, ou leur famille...

**Les images de Miguel sur la passerelle, regardant le flux des voitures en route pour les États-Unis d'Amérique, sont particulièrement évocatrices. On a l'impression que ce qui est d'une simplicité biblique pour un certain nombre**

Est-il mort ? est-il vivant ? (Xicoténcatl Ulloa)

Les sources lumineuses des allumettes, des rougeoiements du feu de cheminée



**de Mexicains est impossible pour lui. S'agit-il de l'idée que vous souhaitiez faire passer ?**

Tout à fait. À cette réserve près que, lorsque vous écrivez ce type de scène dépourvue de dialogue, constituée des seuls sons d'ambiance et de la musique, vous ne savez pas si vous serez capable de rendre les impressions voulues. Nous n'avions, bien entendu, pas la permission de filmer à proximité de la frontière. Fort heureusement, nous avons réussi à voler ces plans, sans quoi j'aurais dû trouver d'autres moyens pour dépeindre l'univers intérieur de mon personnage. Je tiens vraiment à saluer le travail de Claudia Becerril, la chef opératrice. Elle possède toute l'expérience dont un réalisateur peut rêver : elle a photographié aussi bien des documentaires que des films de fiction, elle est donc très agile pour capturer l'instant, et c'est vraiment grâce à elle que nous avons pu travailler sur la zone frontière sans être interpellées. Il faut dire qu'il s'agissait d'une équipe féminine toute gentille, qui ne donnait pas l'impression de tourner un film – et donc peu sujette à susciter la suspicion des patrouilles ! D'autre part, Claudia est à la fois sensible et intelligente, et cette combinaison lui permet de trouver les meilleures lumières pour restituer les atmosphères. Elle est capable d'improviser en tirant parti des circonstances et d'expérimenter à partir de celles-ci. Elle donne le meilleur de son talent à partir d'un équipement réduit et ne refuse pas de tenter les éclairages à la bougie ou des sources de lumière insolites.

**Au début, le film s'inscrit dans une veine naturaliste, très réaliste, puis il évolue vers une stylisation poétique. Était-ce un choix conscient dès l'écriture du scénario ?**

Vous êtes la première personne à le remarquer, bravo ! Lorsque nous avons cherché les fonds pour tourner et que nous avons fourni des états du projet et la note d'intention, nous avons bien insisté sur le fait que ce voyage ancré dans la réalité devient peu à peu un voyage à l'intérieur de Magdalena. C'est pour cette raison que l'on abandonne graduellement le naturalisme pour parcourir les



émotions et les paysages intérieurs de cette femme.

**Comment avez-vous travaillé sur la profonde obscurité de certaines séquences ? Avez-vous travaillé avec un responsable des effets spéciaux ?**

Compte tenu de l'étroitesse du budget, nous ne pouvions pas utiliser des sources d'éclairage électriques ni de partitions sonores autres que la lumière et les bruits naturels. Et c'étaient bien les ténèbres qui devaient être la couleur dominante. De fait, nous avons expérimenté – et ce fut très enrichissant –, et vu jusqu'où nous pouvions aller avec les sources lumineuses des allumettes, des rougeoiements du feu de cheminée ou de la crémation du chien. Il faut dire que l'équipe archiréduite que nous formions avait pu se rendre, à maintes reprises, des mois avant le tournage sur les lieux que nous souhaitions photographier et voir quel type d'ambiance lumineuse les caractérisait, à différents moments de la journée. Comme nous fonctionnions en petit nombre, nous pouvions affecter une partie du budget aux repérages et à la construction des maisons de Miguel et de Magdalena. Nous avons notamment conçu les portes et les fenêtres de façon à retranscrire le jeu des lumières et des textures, selon les scènes et leurs humeurs.

**L'eau possède une valeur symbolique dans le film. Les gouttes de pluie tombant des arbres, l'image du lac et de ses berges... Comment se noue cette relation du liquide avec les espaces arides, leur antithèse ?**

Pour tout vous dire, c'est plutôt l'élément liquide qui s'est imposé à nous. Ce n'était

pas écrit ! Nous avons dû faire face à des jours de pluie interminables. Au départ, les paysages devaient être des étendues sèches, mais les averses continuelles ont fait dévier notre ligne esthétique. Par exemple, la rivière gorgée d'eau que traversent Miguel et Magdalena devait être initialement un tout petit ruisseau... Il a fallu arbitrer avec les impondérables et s'adapter.

**Soit, mais l'opposition entre le feu et l'eau est vraiment prégnante dans votre film.**

Encore une fois, ce n'était pas planifié. Nous avons ces paysages magnifiques, très photogéniques, et nous voulions vraiment les utiliser, parce que je pense que la nature ne regarde pas l'être humain. Nous intervenons, à son grand détriment, sur la nature, mais celle-ci se désintéresse de l'être humain et des tragédies qui se jouent dans le monde. Et toute cette beauté environne les personnages dans la détresse de leur existence ; de fait, c'est bien le paysage qui aide à faire ressortir l'émotion des personnages.

**Est-ce Magdalena qui voit le diable en écoutant le vieil homme, à La Fragua, qui lui relate le massacre, ou bien est-ce lui qui lui donne l'impression que Satan a présidé à l'horreur ?**

Je crois en fait que le personnage interprète la réalité à sa manière. Cet homme est un sage, et le mot même de « diable » apparaît, dans son discours, comme le seul capable de mettre un nom sur

Nous avons dû faire face à des jours de pluie interminables



l'abomination dont il a été le témoin. Nous ne voulions surtout trahir ni l'esprit de la scène ni celui de la mère. Il nous fallait rester du côté de celle-ci et de son élaboration mentale, en rejetant tout ce qui pouvait relever d'une pornographie de la violence, en nous tenant au plus près des paroles de cet homme, revenant sur quelque chose qui se situe au-delà de sa compréhension. Encore une fois, il existe d'excellents films qui dépeignent la violence au Mexique, mais, selon moi, quand vous recourez à un portrait vériste de celle-ci, vous sortez de l'histoire. Vous la voyez avec votre cerveau, pas avec votre cœur – ou vos tripes. Pendant que nous écrivions le film, nous tenions à rendre compte de ce qui se passe quand on vit un traumatisme : vous morcelez la scène, et c'est seulement après que vous rentoilez les éléments. Et je ne voulais pas inverser le processus.

**Au début du film, le choix des prénoms (Magdalena et Jesús) donne l'impression que l'histoire va s'inscrire dans un contexte symbolique de sacrifice du fils. Mais, à la fin, c'est Miguel qui donne sa vie. Avez-vous procédé sciemment à l'attribution des patronymes ?**

Il s'agit bien sûr de références bibliques. Mais celles-ci ont aussi pour fonction de fixer les relations entre les personnages. Et il me semble que la figure de la mère, dans la recherche du disparu et ses rencontres avec les migrants, montre cet

amour, cette compassion, qui s'exprime par une voie que l'on peut, en effet, dire sacrificielle.

**Parlez-nous de la relation entre Miguel et Magdalena. Il s'agit, d'une certaine manière, d'une adoption.**

Au Mexique, il y a cette contradiction entre une population que je crois, par essence, généreuse et attentionnée, et la violence des gangs, des disparitions et des exécutions sommaires. Dans le cas de Miguel, je tenais à exprimer le versant solidaire de mon peuple. Ces deux personnages ne se connaissent pas et vont créer des liens très forts. Elle projette beaucoup de son fils sur Miguel et, comme vous l'avez dit, il la laisse l'adopter.

**Et la relation de Miguel avec son parrain, la seule personne à rester à Ocampo ? Selon vous, est-il lié aux cartels ?**

Dans le film, nous ne savons pas vraiment. Dans le scénario, la scène était plus longue et livrait davantage d'informations qu'il n'aurait fallu. Nous avons opté pour une grande sobriété. Elle est l'une de celles qui nous ont donné le plus de fil à retordre. Pour ce personnage, nous nous sommes inspirés des épisodes horribles survenus en 2011, à San Fernando, dans l'État du Tamaulipas, dans le nord du pays, épice de la violence. Parmi les épisodes atroces, il y a celui d'un paysan, qui travaillait ses terres depuis des lustres et avait refusé de quitter les lieux et de

laisser la place aux cartels. Les mafieux ont fait le siège de sa maison ; l'homme réussit à exécuter quelques tueurs avant d'être finalement abattu. Nous n'explicitons rien dans le film, mais il s'agissait de notre référence : le parrain était « celui qui reste » – mais qui intime à son filleul l'ordre de fichier le camp...

**La musique s'intègre parfaitement à l'histoire. Quelles instructions avez-vous données à la compositrice ?**

Il est arrivé quelque chose de curieux. Avant même de commencer à monter, je regardais les scènes, en écoutant en fond sonore la musique de Clarice Jensen. Le budget, à ce moment-là, ne me permettait pas de faire appel à elle, mais lorsque nous avons obtenu des financements supplémentaires, en postproduction, je l'ai contactée. Ce ne fut pas difficile pour elle de trouver la musique qui convenait, car j'avais déjà utilisé comme piste de travail certains de ses morceaux, et elle pouvait voir où on devait entendre la musique que je lui demandais. Nous avons vraiment cherché à créer une connexion émotionnelle avec le public, à faire primer la réaction, le sentiment, sur l'intellect, la psychologie ou l'explication anthropologique. Toutes les décisions que j'ai pu prendre avec Astrid allaient dans le sens de l'importance de l'aspect humain, de façon à ce que des gens ignorants de la situation au Mexique puissent être touchés. Nous sommes tous semblables, malgré nos différences culturelles. Et nous portons en nous tant de contradictions !

**Comment avez-vous produit le film ?**

Nous avons rencontré des difficultés. Nous avons la chance, au Mexique, d'avoir, comme en France, un soutien public à la création d'art et d'essai, malheureusement gelé depuis la pandémie. Pour ce premier long métrage, nous n'avons eu droit qu'à la moitié du financement prévu, et il a fallu, d'une part, aller chercher d'autres fonds et, d'autre part, réduire les postes, compresser les coûts, etc. Ce qui m'inquiète pour la suite, c'est la disparition du fonds de soutien à la création, qui signerait la fin du cinéma non commercial au Mexique. ■



Vous morcelez la scène, puis vous rentoilez les éléments (Mercedes Hernández)