

COLLÈGE AU CINÉMA

dossier enseignant

HANDIA

Un film de Aitor Arregi et Jon Garaño



En français

Fiche technique 3

Réalisateurs 4

Aitor Arregi et Jon Garaño

Résumé 6

Deux frères dans un monde en pleine mutation

Contexte 8

Le XIX^e siècle à travers *Handia*

Découpage narratif 10

Mise en scène 11

Deux corps qui ne font qu'un

Analyse de séquence 14

Motif 16

La bête de foire

Techniques 18

Les trucages : faire un film avec un géant

Filiation 21

Les bêtes de foire au cinéma

À consulter 22

Petit lexique du cinéma 23



Les dossiers pédagogiques (enseignants et élèves) ont été réalisés par Cinévasion, association en charge de la coordination du dispositif Collège au cinéma sur le département des Pyrénées Atlantiques. Ils complètent (avec la mise en place d'actions de médiation en faveur des collégiens) la programmation d'un 4e film optionnel en langue régionale dans le cadre du dispositif. Cinévasion coordonne et anime ces différentes actions avec le soutien de partenaires institutionnels que nous remercions :

Département des Pyrénées Atlantiques, CNC, la DRAC de Nouvelle Aquitaine, l'Académie de Bordeaux, l'Institut Culturel Basque, l'Office public de la langue basque, la Filmothèque Basque.

Rédactrices du dossier :

Maitane Eyheramonho
Joana Duhalde
Stéphanie Hontang
Maé Thomas

Avec la participation de :

Itziar Madina
Guilaine Garat

Dossier réalisé avec la collaboration de :

Anne Charvin et Bartłomiej Woznica
L'Esprit de la ruche
www.lespritdelaruche.fr

Fiche technique

● Générique

HANDIA
Pays basque
2018 | 1h54

Réalisation
Aitor Arregi, Jon Garaño

Scénario
Andoni De Carlos, Jose Mari Goenaga, Aitor Arregi, Jon Garaño

Image
Javi Agirre Erauso

Son
Iñaki Diez et Xanti Salvador

Montage
Laurent Dufreche, Raül Lòpez

Musique
Pascal Gaigne

Direction artistique
Mikel Serrano

Production
Xabier Berzosa, Iñaki Gomez, Iñigo Obeso

Distribution
Gabarra Films

Format
2.35, couleur, numérique

Sortie en salle
24 janvier 2018

Interprétation
Joseba Usabiaga : **Martin**
Eneko Sagardoy : **Joaquin**
Iñigo Aranburu : **Arzadun**
Ramon Aranburu : **Antonio**
Aia Kruse : **Maria**

● Synopsis

Pays basque, 1836. Les combattants carlistes viennent dans chaque ferme réclamer un fils pour rejoindre leur armée. Martin est choisi par son père pour partir, son frère Joaquin pour rester. Sans comprendre pourquoi le choix s'est porté sur lui, Martin est contraint de quitter Altzo, son village natal et d'aller combattre. Alors que la guerre se termine, Martin est blessé et perd l'usage de son bras droit. Il décide de ne pas retourner à la ferme pour tenter sa chance ailleurs, mais son handicap l'empêche de trouver du travail. Après 3 années, il finit par rentrer au village. Il retrouve alors Joaquin qui mesure maintenant plus de 2m20. Sans le sou, sans l'usage de son bras, avec les charges de la ferme, Martin ne trouve d'autre solution que d'accepter la proposition d'un impresario, Arzadun : faire de Joaquin une attraction foraine, l'homme le plus grand du monde. Le succès du géant est fulgurant à Madrid. Si Joaquin vit mal sa propre exhibition, son frère Martin est grisé par la réussite financière des spectacles. Durant les voyages, Handia souffre d'importants maux de tête liés à la croissance de son corps et entend "ses os qui poussent". De retour d'une tournée, Joaquin et son père vont chez le notaire d'Altzo et s'engagent à acheter la ferme familiale, tandis que Martin se marie avec Maria, l'amoureuse d'enfance des deux frères. De nouveau sur le départ, le trio embarque pour l'Angleterre. Les paysages côtiers offrent un moment de répit à Joaquin et il rencontre pour la première fois d'autres géants européens, dont une femme, Esther. À Paris, un



médecin diagnostique la maladie de Joaquin : il est atteint de gigantisme. Le vieillissement prématuré qu'il subit est inéluctable. Lors d'un nouveau voyage, des brigands volent toutes les économies de Joaquin et de son père. Martin se retrouve contraint d'utiliser ses économies, gardées pour partir en Amérique avec Maria, pour racheter la ferme familiale. Malgré l'épuisement de Joaquin, et le refus d'Arzadun de poursuivre le show, les deux frères repartent en tournée. Sans le soutien d'Arzadun celle-ci vire à l'échec. Un jour de neige, alors que Martin part dans un village annoncer la venue du géant, Joaquin reste seul dans leur carriole. Lorsque Martin revient, après avoir essuyé un cuisant échec, il retrouve Joaquin dans la neige, tremblant et certain qu'il va mourir de froid. Les deux frères s'embrassent. Quelques années plus tard, Joaquin meurt en laissant un bel héritage à Martin, à la surprise de tous. Lorsque leur père meurt, Martin est contraint de déterrer Joaquin pour l'enterrer. Mais le tombeau est vide, il ne reste plus rien de Joaquin.





© Alfordzorg, CC BY-SA 4.0

Réalisateurs

Aitor Arregi et Jon Garaño, deux réalisateurs, un pas de géant

Associés au sein de la société de production de films Moriarti, Aitor Arregi et Jon Garaño réalisent *Handia* en 2017. Ce film, comme d'autres de la filmographie des Moriarti, va changer la donne du cinéma basque contemporain.

personnelle sur nos films, mais une signature de groupe. Dans chaque film que nous produisons, on peut retrouver cette patte des Moriarti : les thèmes qui nous intéressent et la manière de les traiter se répètent, même sur des films très différents “.

● Moriarti, concevoir des films en collectif

Jon Garaño (1974, Donostia - San Sebastian) et Aitor Arregi (1977, Oiñati) ont étudié ensemble à l'école de cinéma de Sarobe en Guipuzkoa. En 2001, après leurs études, ils créent avec deux autres camarades de classe, leur propre société de production Moriarti Produkzioak et commencent à produire leurs premiers courts-métrages. Dès le début, ils investissent et intervertissent différents postes en fonction des films. Du scénario à la réalisation, de la production au montage. Cette pratique, courante dans les écoles de cinéma, l'est beaucoup moins dans le monde professionnel. Pourtant, au fil des années, les cinq cinéphiles ont réussi à maintenir cette méthode collective de faire du cinéma. Du faux documentaire au drame, les deux amis commencent par réaliser de nombreux courts-métrages qui explorent la frontière entre la réalité et l'imaginaire des protagonistes (*On the line*, *Zarautzen erosi zuen*) ou des situations de communications originales (*Renovable*). Les deux réalisateurs et leurs associés de Moriarti continuent aujourd'hui de coopérer dans tous leurs films, qu'importe le format. Jon Garaño évoque à ce sujet " *Travailler ensemble nous permet de partager la pression, car il y en a beaucoup lors de la réalisation d'un film, avec l'argent notamment. Avec le temps, on s'est rendu compte qu'on n'a pas de signature*

● Filmographie

Filmographie de Aitor Arregi (non exhaustive)

Longs-métrages

- 2004 *Glup*
- 2006 *Cristóbal Molón*
- 2007 *Lucio*
- 2017 *Handia*
- 2019 *La trinchera infinita*

Courts-métrages

- 2000 *Nora hoa, Bixente?*
- 2014 *Zarautzen erosi zuen*
- 2019 *Mateoren ama*

Filmographie de Jon Garaño (non exhaustive)

Longs-métrages

- 2010 *80 egunean*
- 2014 *Loreak*
- 2017 *Handia*
- 2019 *La trinchera infinita*

Courts-métrages

- 2001 *Despedida*
- 2006 *Miramar Street*
- 2008 *On the Line*
- 2011 *Urrezko Eraztuna*
- 2016 *Renovable*



© Moriarty Filmak - Mateoren ama

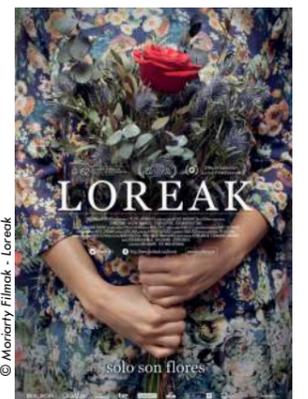
● Une reconnaissance internationale

En 2010, la société de production fait le saut vers les longs-métrages de fiction avec *80 egunean* (80 jours). Le film narre une histoire d'amour entre deux femmes âgées, dont l'une est encore mariée. Pour le long métrage *Loreak* (2014), co-réalisé par Jon Garaño et Jose Mari Goenaga, Aitor Arregi participe aussi à l'écriture du scénario et à la production. Fait rare pour un film en langue basque, le film fait partie de la sélection officielle du festival SIFF de San Sebastian et il est également présélectionné aux Oscars, dans la catégorie des films en langue étrangère. En 2017 le film *Handia* marque une rupture : les deux réalisateurs quittent la sphère du drame intimiste des précédents longs-métrages, pour s'attaquer à un film épique, retraçant le périple européen du géant d'Altzo et de son frère. Cependant, le film est aussi dans la continuité de leur œuvre et il est centré sur la tension psychologique forte entre ces deux frères, à la fois fusionnels mais que tout oppose. L'idée trottait depuis longtemps dans la tête de Garaño : enfant, il avait été fasciné par une visite au musée San Telmo de San Sebastian, où des objets comme une chaise, une paire de chaussures ayant appartenu au géant étaient exposés. Il rencontre Andoni de Carlos, un scénariste qui a eu la même idée que lui et ils commencent à écrire un scénario à quatre, avec Aitor Arregi et Jose Mari Goenaga. L'enjeu est de taille, il nécessite un budget important pour la reconstitution historique et les effets spéciaux. Grâce au succès et aux nominations de leur précédent film *Loreak*, les producteurs arrivent à convaincre Netflix d'intégrer le projet et ainsi réunir le budget nécessaire pour le réaliser. Le film reçoit 10 prix aux Goyas, dont celui du meilleur nouvel acteur pour Eneko Sagardoy, le meilleur montage pour Laurent Dufreche et Raúl López, la meilleure musique originale pour Pascal Gaigne et la meilleure photographie pour Javier Agirre Erauso. Une première pour un film en langue basque. Comme le précédent film *Loreak*, le film *Handia* est présélectionné

aux Oscars. En 2019, le trio des réalisateurs de Moriarti, Aitor Arregi, Jon Garaño et Jose Mari Goenaga réalisent le film *La trinchera Infinita* (Une vie secrète). Le film raconte l'histoire du républicain Hirinio, luttant en clandestinité depuis la guerre civile de 1936, jusqu'au règne de Franco. Les réalisateurs adoptent le point de vue du protagoniste, caché en permanence, et utilisent beaucoup le hors-champ et le son pour décrire le sentiment de peur et d'enfermement du personnage principal, incarné par Antonio de la Torre. La marque des Moriarti suit son cours et avec elle, celle de l'histoire du cinéma basque contemporain. A travers la circulation de leur œuvre à l'international, c'est aussi la question de la langue qui revient : " *Nous avons rencontré de tout. Des personnes qui n'ont aucune idée de l'existence de la langue basque ou qui pensent que c'est une langue morte, jusqu'à des personnes qui le parlent mieux que nous en Pologne ou en Irlande* ", se souvient Garaño. Ils préparent actuellement, en collaboration avec Disney+, une série sur le couturier Balenciaga, exilé à Paris durant la guerre civile espagnole.



© Moriarty Filmak - La trinchera infinita



© Moriarty Filmak - Loreak

Récit

Deux frères dans un monde en pleine mutation

Si son titre, ainsi que son carton d'ouverture laissent penser que le film va prendre la forme d'un genre particulièrement en vogue ces dernières années, le biopic, en racontant l'histoire du géant d'Altzo, *Handia* va rapidement déjouer ce programme et prendre des chemins de traverse.

Dès l'ouverture, alors que les frères trouvent un louveteau et que Joaquin décide de s'en éloigner, la caméra le laisse partir et reste avec Martin. C'est aussi lui que le récit suivra lors de son départ pour la guerre, laissant Joaquin à la ferme, et dans le hors champ du film. *Handia* est donc en premier lieu l'histoire de deux frères, bousculés par l'Histoire, par un monde qui semblait immuable et qui avance au rythme d'une locomotive.

● Martin, un éternel retour aux sources

Après la guerre qui lui a pris l'usage de son bras droit, Martin passe trois années loin de la ferme, à chercher du travail qu'on lui refuse à cause de son handicap. Il décide de revenir dans son village natal, dans l'espoir que son père lui donnera de l'argent pour un voyage en Amérique. Mais la situation financière de la famille ne lui permet pas d'aider Martin dans ce projet. Surgit alors Arzadun, imprésario en quête de bons coups. Sa proposition est claire : faire du gigantisme de Joaquin une attraction qui déplace les foules. Martin y voit l'opportunité d'atteindre son rêve d'Amérique, même si cela suppose d'exhiber son propre frère telle une bête de foire. Avec les premières rentrées d'argent des représentations, Martin s'enflamme et adopte les tenues



vestimentaires raffinées de l'époque, s'efforçant de lire et de parler en espagnol et s'adonnant à des activités mondaines. Cependant, lors de l'exhibition de Joaquin au groupe de scientifiques madrilènes, l'un d'eux ne manque pas de lui faire remarquer : " À votre aspect, je vous avais pris pour un membre du club. Jusqu'à vous entendre, bien sûr ". Après cet épisode, tous les événements ne cesseront de ramener Martin, parfois contre son gré, à la ferme familiale : son mariage avec Maria, la naissance de son fils jusqu'au vol de tous les bénéfices de la tournée européenne par des brigands. Contraint d'assurer l'investissement promis par son père et son frère au propriétaire de la ferme, Martin remplit bien malgré lui sa promesse faite au début du film à Joaquin : " Je reviendrai et nous nous occuperons de la ferme tous les deux. "

● Joaquin, un géant qui rêve de normalité

La trajectoire de Joaquin est complètement inverse à celle de son frère aîné. Il est opposé à l'idée de partir loin et de s'exposer aux yeux du monde. Mais les besoins économiques de la famille ne lui laissent pas le choix. Il s'aventure dans le monde du spectacle et des modes éphémères. Afin de susciter la curiosité des spectateurs-voyeurs, Arzadun et Martin coupent Joaquin de tout contact avec la société, en dehors des représentations. Il est régulièrement sous-entendu qu'il manque d'intellect et qu'il s'exprime dans " sa " langue, inconnue du public. Tout ce processus de dégradation du personnage est d'une extrême violence. Entre les différentes représentations, il est caché sous un épais filet d'où il n'entend qu'un brouhaha permanent, entrecoupé par les ordres de son frère et de l'imprésario qui les accompagnent. Il est aveuglé à plusieurs reprises par la lumière extérieure, ainsi que par l'éclairage du théâtre de Lisbonne, au moment de la levée du rideau. L'acmé de cette humiliation quotidienne se trouve lors de l'entrevue avec la reine Isabelle II. La jeune monarque demande ainsi si Joaquin est retardé et le serviteur lui répond que non, qu'il est seulement basque. La reine ordonne ensuite à Joaquin de se dénuder afin de vérifier si ses parties génitales sont proportionnelles à sa taille. Son frère et l'imprésario restent silencieux, Joaquin finit par obéir. Cependant, le succès lucratif des représentations lui permettent d'investir dans la ferme familiale. Le géant espère ainsi à terme s'éloigner de ce tourbillon médiatique. Au fur et à mesure des exhibitions, Joaquin gagne en assurance, mais ce faisant, il s'éloigne de la vie normale à laquelle il aspire. Son inadaptation au monde moderne le pousse à garder ses économies sur lui au lieu de les déposer à la banque. Le vol dont les deux frères sont victimes par les bandits de grands chemins termine de briser son rêve en mille morceaux : Martin achète la ferme à sa place. Une dernière fois, nous retrouvons Joaquin dans son refuge, à la ferme d'Altzo : d'abord, entouré par Maria et son neveu, dans un chaleureux portrait de famille presque irréel, puis dans les champs auprès de son père et de Martin. Mais sans argent, il n'a d'autre choix que de repartir en tournée pour rembourser son frère.



● Les deux faces d'une même pièce

Du fait de sa maladie, Joaquin change perpétuellement. L'anti-conformiste Martin, au contraire, veut s'ouvrir à la modernité, mais se retrouve dépendant d'une forme d'immobilisme, dont son bras paralysé est le symbole. Malgré une opposition forte entre ces deux personnalités, le destin des deux frères semble inextricablement lié. Le géant symbolise tout ce que Martin a voulu mettre à l'écart : la vie immuable de la ferme et la misère à laquelle elle condamne les Hommes. Joaquin est comme un miroir distordant ; Martin y voit tout ce qu'il n'accepte pas de lui-même. Néanmoins, et comme par une force centripète, Martin va se sentir enchaîné au géant. Plus ils passent de temps ensemble, plus les deux frères se complètent. La relation qu'ils ont avec Maria, la fille du village dont les deux frères sont amoureux, est emblématique à ce sujet. Martin apprend pendant la guerre que Joaquin et Maria sont en passe de se fiancer. A son retour, ce sera finalement lui, Martin, qui se mariera avec elle. Or, le jour du mariage, Joaquin offre sa première danse à la mariée. C'est également le géant qu'on verra s'occuper de l'enfant du couple, au crépuscule de sa vie, alors que Martin se tiendra toujours à distance de celui-ci. D'étranges échos viennent encore irriguer la figure du double dans le film : Martin rencontre un louveteau au début du film et c'est finalement Joaquin qui le retrouve à la fin. Martin cauchemarde qu'il se regarde dans un miroir et qu'il y voit le reflet de son frère Joaquin. Une figure mythique fusionnant les deux personnages les rassemble dans un même imaginaire : à la fin du film, alors que Martin annonce le spectacle à venir dans un village, un homme dans une taverne raconte qu'il a entendu parler d'un géant au bras droit paralysé par une blessure de guerre. Au prisme de ces scènes, et en y ajoutant la mystérieuse disparition des os de Joaquin annoncée dès le début du film, on se prend alors à se questionner sur la réelle existence du géant Handia.

● Récit historique et conte fantastique

L'histoire du géant Handia oscille en permanence entre récit historique et conte fantastique. En effet, *Handia* est ancré dans une période historique donnée, le XIX^e siècle et raconte l'histoire de Miguel Joaquin Eleizegi, un basque atteint d'acromégalie qui parcourt toute l'Europe avec son frère Martin. Néanmoins, le film entretient un rapport avec le conte fantastique et distille en permanence un doute sur la véracité de ce qui est raconté.

1 - Handia lui-même est montré comme un phénomène surnaturel dans la mise en scène et le récit du film. Dès le début, le mystère de ses os disparus est révélé. Posez la questions aux élèves. Ont-ils eu la sensation que c'était un personnage réel? Qu'est-ce qui leur fait douter? Est-ce qu'il a vraiment existé?

2 - On pourra réfléchir avec les élèves sur le choix des décors. Les scènes se déroulent souvent dans des pièces sombres de la ferme, une église en pénombre, la chambre à coucher d'un hôtel en pleine nuit, dans le brouillard de la neige.

3 - Les événements sont racontés dans une succession de quatre chapitres différents, renforçant cette impression qu'on nous raconte une histoire comme on nous lirait un conte en plusieurs chapitres. On pourra se souvenir de la scène où Martin, rongé par le fait d'avoir été choisi par son père pour partir à la guerre, lui demande pourquoi. Son père lui répond ne pas l'avoir choisi, il fallait simplement donner son fils aîné aux troupes carlistes. Qui se trompe? Martin, qui a fantasmé une scène n'ayant jamais eu lieu? Son père? Le film serait-il tout entier le point de vue subjectif, donc imparfait, de Martin?

Contexte

Le XIX^e siècle à travers Handia

La tension entre les deux frères est en écho avec le contexte historique agité de la première moitié du XIX^e siècle. Comme le rappelle le carton en début du film, partout en Europe, des conflits ont éclaté avec un dénominateur commun : les tensions entre l'ancien et le nouveau régime.

● La première guerre Carliste

En 1833, le roi Ferdinand VII d'Espagne meurt après avoir désigné sa fille, la future Isabelle II, comme successeur. Cette disposition, contraire à la loi salique, est contestée par le frère du roi, don Carlos. Ainsi commence une lutte pour la succession au trône qui affronte les partisans de don Carlos, appelés les carlistes, et les partisans de la Reine, les libéraux ou isabellistes. Mais à la fin du XIX^e siècle, les tensions existaient déjà entre un monde urbain libéral et un monde rural attaché aux traditions et aux privilèges de l'Ancien Régime. Lorsque les soldats viennent embrigader les hommes dans les fermes, le chef de file des Carlistes indique la raison qui sous-tend ces affrontements en Pays basque : " Vous êtes tous en faveur des Fors, mais quand on vient vous chercher, personne n'est prêt à aller combattre ". Les carlistes basques étaient attachés aux Fors, ces droits territoriaux qui régissaient la vie communautaire et agraire. Ces droits étaient votés dans les Députations Forales, organes du pouvoir local. Or les libéraux souhaitaient bâtir une nation en rassemblant les régions autour d'un gouvernement central fort à Madrid. Dans *Histoire générale du Pays basque*, Emilio Lopez Adan indique que si la racine de la guerre s'explique en partie par un conflit idéologique et l'opposition des institutions locales du Pays basque, conservatrices et hiérarchiques, à la laïcisation de la société, il s'agissait également d'une résistance des classes populaires et paysannes, dont les modes de vies étaient menacés par la nouvelle économie marchande.

Le clivage des classes sociales se fait sentir dans *Handia*. Alors que la misère menace d'expulsion la famille des paysans, la bourgeoisie urbaine raffinée se complait dans de nouveaux loisirs. Désigné par son père, le fils aîné de la maison Ipintza



Zahar Martin rejoint à contre-cœur l'armée Carliste contre les Libéraux, dans une guerre particulièrement meurtrière qui durera de 1833 à 1839.

● Spectacle d'exhibition humaine

Les mythes sont le produit d'une certaine réalité politique et sociale, et le géant d'Altzo est un pur produit du XIX^e siècle. Pour que le spectacle du géant Handia soit un succès, un monde urbain, de loisirs et de spectacles mais aussi de négoce est nécessaire. Les révolutions industrielles et l'ascension de la bourgeoisie vont permettre le développement de spectacles de toutes sortes dans les villes, dont celles dites de " curiosités ". L'Angleterre a été pionnière dans l'exhibition d'êtres " extraordinaires ", notamment dans le Cosmorama de Londres, montré dans le film. Joaquin est ainsi mêlé dans ce véritable zoo humain à des prestidigitateurs, des jumeaux siamois, des nains ou des familles africaines en habits traditionnels issues des colonies anglaises. Ces spectacles de curiosités sont précurseurs des expositions coloniales en Europe et des freak shows organisés à grande échelle par l'imprésario sans vergogne Phineas Taylor Barnum aux États-Unis, vers la fin du XIX^e siècle. L'engouement pour ces spectacles d'êtres hors-normes résultent d'un contexte spécifique : l'expansion des empires coloniaux européens en Afrique et en Asie et la construction et la théorisation scientifique de la " classification des races ". Dans ce contexte, classification devient synonyme de hiérarchie raciale. Dès lors, les représentations inégalitaires des populations minorisées circulent et structurent les imaginaires.

¹ *Euskal Herriko historia XIX. mendean*, Maite Urmeneta, centre pédagogique IKAS, 2022

² *Histoire générale du Pays basque*, Tome V, Le XIX^e siècle : 1804-1914, de Manex Goyhenetche, Chapitre VII, Pays basque sud : fin de l'Ancien Régime et abolition des institutions forales, Emilio Lopez Adan



La presse se fait aussi le relais de ces exhibitions humaines qui fascinaient les européens. " *Le journal tient pour vrai tout ce qui est probable* ". Comme dans le roman *Les illusions perdues* de Balzac, les journaux n'ont pas bonne presse dans *Handia*. Joaquin fulmine lorsqu'il voit sa propre illustration dans l'article d'un journal madrilène. Il est représenté beaucoup plus grand qu'il ne l'est en réalité. " *Ils ne racontent que des mensonges* " dit-il en reposant le journal sur la table. La charte déontologique du journalisme n'est pas encore créée et la presse fait la publicité du géant, pour la plus grande satisfaction des affaires de l'imprésario Arzadun et du frère Martin. Il est à souligner que cet article de presse madrilène et le dessin qui l'accompagne sont des documents historiques réels.



● L'invention de la photographie

À Paris, Joaquin et Martin se font prendre en photo avec Esther. Le photographe leur demande de ne pas bouger. À la manière d'un prestidigitateur qui s'appête à faire un tour de magie, il se saisit d'un grand tissu noir et disparaît derrière sa caméra, en disant " *C'est comme si le monde ouvrait les yeux. Le passé, on ne le connaissait qu'à travers les mots mais on ne pouvait pas le voir. À partir de maintenant, on pourra voir la realidad, la realidad...* ". Un long zoom en avant s'approche ainsi de l'objectif du daguerréotype en bois. En 1839, Louis Daguerre met au point un procédé photographique qui portera son nom, très inspiré par les recherches de Nicéphore Niépce, mort six ans plus tôt.

³ <https://www.monde-diplomatique.fr/2000/08/BANCEL/1944>

L'invention photographique préparera l'œil des spectateurs pour une découverte qui fera sensation vers la fin du siècle : celle du cinématographe, présenté à Paris en 1895 par les frères Lumière.

● Le géant d'Altzo, entre mythe et réalité

Malgré l'immense popularité dont il jouissait en son temps, il existe très peu d'informations sur la vie de Joaquin Eleizegi. Aucune source fiable ne corrobore les anecdotes et les histoires qu'on lui attribue. Il naquit en 1818 à Altzo, petit village du Guipuzcoa. Atteint d'acromégalie, à l'âge de 20 ans et jusqu'à sa mort, il grandit sans cesse jusqu'à mesurer 2,42 mètres. Nous savons également qu'il a parcouru de nombreux pays d'Europe avec son frère. Paradoxalement, après son décès (le 20 novembre 1861, à 43 ans), Joaquin continua de grandir de façon symbolique. Dès lors, son aventure et sa figure sont devenues célèbres par le bouche à oreille. Le récit de son histoire s'est déformé avec le temps, à tel point que beaucoup de gens pensent que le géant n'a jamais existé, comme s'il n'était qu'un personnage de plus de la mythologie basque. De fait, l'histoire vraie de Miguel Joaquin Eleizegi s'est transformée en une véritable légende, celle du " géant d'Altzo ".

Le film joue également sur les deux tableaux. La tension est permanente entre la réalité historique donnée et la véracité de ce qui est montré. Le film lui-même participe à la construction de l'imaginaire de la légende du géant. La fin du film nous laisse même un doute quant à l'existence réelle de Joaquin. Le narrateur raconte que pour certains, les os du géant sont exposés dans un musée britannique. Pour d'autres, ils ont été vendus à la science. Or le seul fait avéré, c'est que les os se sont volatilisés, laissant planer le doute chez le spectateur quant à l'existence insaisissable de la légende du géant.

Découpage narratif

1. PRÉLUDE

00:00:00 – 00:03:37

Carton évoquant les conflits entre l'ancien et le nouveau régime dans l'Europe de la fin XVIII^e, début XIX^e. Le narrateur, Martin, présente la ferme familiale où il a habité avec son défunt frère, Joaquín.

2. MARTIN PART À LA GUERRE

00:03:38 – 00:10:16

Flashback. 1833. Lors d'une promenade en forêt, Joaquín et Martin croisent un louveteau. Joaquín prend peur et rentre à la ferme, tandis que Martin reste et caresse l'animal. Le soir, les soldats carlistes arrivent à la ferme. Le père les convainc de ne prendre qu'un seul de ses fils, Martin.

3. AU FRONT

00:10:17 – 00:17:37

Martin se retrouve au front. Son ami Fernando lui dit qu'à la fin de la guerre, il ira aux Amériques, mais il meurt au combat. Martin est blessé, son bras est paralysé.

4. MARTIN DÉCOUVRE QUE SON FRÈRE EST GÉANT

00:17:38 – 00:26:50

Trois ans après la fin de la guerre, Martin retourne à la ferme. Il retrouve sa famille et découvre que Joaquín est devenu un géant. Il explique à son père qu'avec son bras paralysé, il lui sera désormais impossible de travailler à la ferme. Il demande de l'argent pour partir en Amérique, en vain. Sa famille a des difficultés financières.

5. L'OFFRE D'ARZADUN

00:26:51 – 00:30:20

L'impresario Arzadun discute avec le père. Il propose d'exhiber le géant Joaquín en spectacle. Les deux frères, témoins de la scène, en discutent. Joaquín est absolument contre mais les contraintes économiques sont trop fortes, il finit par suivre son frère et l'impresario.

6. LE DÉBUT DE L'AVENTURE

00:30:21 – 00:44:50

Arzadun emmène les deux frères jusqu'à Madrid. Joaquín se sent humilié pendant les spectacles, tandis que Martin est grisé par ce nouveau succès. Avec les premières

rentrées d'argent, il s'achète un costume tout neuf. Le géant est montré à des médecins madrilènes. La nuit, la souffrance physique empêche Joaquín de dormir.

7. LA FERME, UN HAVRE DE PAIX ?

00:44:51 – 00:48:27

Les deux frères retournent à Altzo. María, la voisine qui plaît aux deux frères, fait remarquer à Martin que la ferme s'enrichit. Joaquín et son père s'engagent chez le notaire à racheter la ferme.

8. TOURNÉE EUROPÉENNE

00:48:28 – 00:53:00

Joaquín est présenté à la reine d'Espagne, Isabelle II, encore une enfant. Très condescendante, elle fixe le bas de la ceinture de Joaquín et lui ordonne de baisser son pantalon, pour voir si tout est proportionnel. Joaquín s'exécute. Après cette humiliation, ils reprennent la route.

9. RENCONTRE AVEC LES GÉANTS D'EUROPE

00:53:43 – 00:59:54

Joaquín, Arzadun et Martin arrivent en Angleterre. Sur les collines côtières, une rencontre est organisée avec des géants venus d'autres pays européens, dont Esther. Les deux géants se promènent ensemble au bord de la mer. Le lendemain, il se réveille en pleine nature, il part se baigner dans l'océan.

10. LE MARIAGE DE MARTIN

00:59:55 – 01:05:04

Martin et María se marient. Martin apprend que son jeune frère Isidro part en Amérique. Il en veut à son père de lui avoir payé le billet, alors qu'il le lui avait refusé auparavant.

11. JOAQUÍN S'AFFIRME

01:05:05 – 01:12:07

Joaquín est rebaptisé The Spanish Goliath. Il s'insurge et s'en prend à Arzadun : il a son mot à dire sur toutes les décisions le concernant. Après un passage à Bordeaux, direction le Cosmorama de Londres et Paris. Martin confesse à son frère qu'une fois cette tournée terminée, il ira aux Amériques avec sa femme María. Joaquín est furieux et reproche à son frère de s'être servi de lui pour faire de l'argent.

12. LA MALADIE DU GÉANT

01:12:08 – 01:18:52

Chez un médecin parisien, Joaquín apprend qu'il est atteint de gigantisme. Malgré ses 29 ans, ses organes se développent sans cesse et vieillissent prématurément. Il revoit Esther à Paris. Après un dîner romantique, celle-ci souhaite aller plus loin, mais l'acte sexuel est un échec. Elle part fâchée.

13. LE VOL : LE COUP DE GRÂCE

01:18:53 – 01:25:29

Alors qu'il sont en trajet dans un fiacre, les trois voyageurs sont arrêtés par des brigands. Ils volent les économies de Joaquín et de son père, destinés à l'achat de la ferme. Martin est furieux : il découvre que Joaquín n'a jamais envoyé d'argent à la banque comme il le lui avait recommandé.

14. FREAK SHOW

01:25:29 – 01:31:06

Chez le notaire, Martin s'engage à donner l'argent pour l'achat de la ferme. Les frères décident d'organiser eux-mêmes une nouvelle tournée. Le corps affaibli et boiteux, Handia n'a pas le succès escompté.

15. DERNIER SPECTACLE ET RETOUR DU LOUP

01:31:07 – 01:40:53

Près d'un village, la charrette ne peut plus avancer à cause de la neige. Martin rejoint le bourg à pied, pour aller annoncer le spectacle. Tandis que Joaquín se repose, un loup apparaît et l'observe à l'entrée du carrosse. Joaquín prend peur et s'enfuit. À son retour, Martin part à la recherche de son frère et le retrouve frigorifié. Les deux frères s'enlacent et décident de mettre fin à la tournée.

16. MORT DE JOAQUÍN

01:40:54 – 01:54:32

1861. Joaquín est enterré à Altzo, son village natal. Chez le notaire, Martin découvre qu'il hérite d'une grosse somme d'argent. À la mort de son père, il doit faire de la place dans le caveau familial et découvre que les os de Joaquín ont disparu.

Mise en scène

Deux corps qui ne font qu'un

À plusieurs reprises, le film offre une réflexion sur la relation entre les deux frères, à travers l'union et la séparation de leurs corps.

● Se séparer pour mieux se retrouver

La scène d'ouverture du récit de Martin illustre les propos de l'avant-titre : " *Miguel Joaquín et moi vivions dans le même monde mouvant, mais nous y avons fait face de manière très différentes* ". Il ébauche également le motif de la séparation et de la fusion des corps, présent tout au long du film. Nous découvrons les deux frères marchant dans une forêt. Joaquín est filmé de dos, en légère contre-plongée. Martin n'apparaît que quelques secondes plus tard. En se déportant légèrement sur la gauche, il sort du corps de son frère et s'en détache pour le reste de la scène. L'inclinaison de la pente qu'ils descendent, ainsi que l'angle de la caméra créent une première illusion, vite estompée par le changement de plan : le cadet qui semblait plus grand, est en réalité de taille normale. Tous deux avancent sur le même chemin

jusqu'à la découverte par Martin d'un louveteau. Joaquín, de nature plus réservée et prudente, exhorte son frère à rentrer avec lui à la maison. Martin, curieux, ne l'écoute pas et caresse l'animal sauvage. Cette première scène



illustre l'opposition fondamentale entre les deux frères : face à l'inconnu, Joaquín préfère la sécurité de la famille et de la ferme, alors que Martin n'hésite pas à sortir des sentiers battus.

● La figure du double au cinéma

Les deux frères Martin et Joaquín renvoient à la figure du double, cher au cinéma. Beaucoup de films emblématiques peuvent être cités, comme le film *Le dictateur* (1940) de Charlie Chaplin, où le tyran Hynkel et le barbier juif sont incarnés par un seul et même acteur : Chaplin lui-même. Un carton au début du film avertit ironiquement le spectateur " Toute ressemblance entre le dictateur Hynkel et le barbier juif est purement accidentelle ". Cette ressemblance est au contraire au cœur du film, puisque le dictateur sera confondu avec le barbier juif, qui finira par faire un discours en faveur de la paix devant les foules du pays imaginaire d'Osterlich. *Fight Club* (David Fincher, 1999) repose quant à lui sur une astuce de scénario et de mise en scène : dans la séquence de fin, Brad Pitt se révèle être la factice incarnation du fantasme du pleutre Edward Norton, alors que le spectateur croyait avoir affaire tout au long du récit à deux personnages distincts et amis. Enfin, dans *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, une étrange joute s'installe entre la comédienne Élisabeth et l'infirmière Alma. À l'écran, les visages des deux actrices Liv Ullman et Bibi Andersson se mélangent constamment par des jeux d'ombres et de lumières traduisant la frontière de plus en plus trouble entre leurs deux personnalités. C'est également le cas dans le film *Mullholand drive* de David Lynch. L'essentiel du film décrit le rêve que Diane Selwyn (Naomi Watts) est en train de faire chez elle dans son appartement. Un rêve dans lequel elle et son ancienne compagne changent de nom, d'histoire et de personnalité.



● L'impossible détachement

Dès le premier chapitre du film, intitulé " L'exil de Martin ", la complicité qui unit les deux frères est rattrapée par l'Histoire. Leurs adieux sont contés par un flash-back : dans l'intimité de leur chambre, à la lueur d'une chandelle, Martin promet à son frère de revenir bientôt et qu'ensemble, ils prendront la suite de la ferme familiale. Leurs ombres en arrière-plan préfigurent le dédoublement de l'union fraternelle. De retour du front, l'aîné, qui a vécu l'horreur, n'a qu'une idée en tête : partir en Amérique. Cette nouvelle affecte Joaquin qui réagit de manière violente. Le cadet a beau reprendre les gestes et les paroles de son aîné pour lui rappeler la promesse qu'il lui avait faite, la scène des retrouvailles est marquée par une lumière extérieure plus dure, en contre-jour. L'image contraste avec la scène apaisée de la promesse dans la pénombre douce de la chambre. Le visage du géant entre difficilement dans le cadre et il empoigne la tête de son frère avec ses grandes mains. Joaquin pose son front au-dessus de celui de son frère, révélant un nouveau rapport de force entre les deux hommes. Poussé par la situation, Martin avait fait une promesse en l'air avant la guerre, mais à leurs retrouvailles, leurs chemins semblent s'être dissociés. Pourtant, le chassé-croisé de leurs destins inextricable fera finalement retourner Martin dans ce lieu d'avant guerre, à la ferme.

● Fusion et dédoublement des corps

L'exhibition devant les scientifiques madrilènes provoquera une reconnexion inconsciente entre les deux frères. De par sa tenue vestimentaire élégante, Martin se fond pratiquement dans la masse des savants madrilènes assistant à la représentation. Ceux-ci demandent à parler directement au géant. Mais, Joaquin, uniquement bascopphone, ne peut pas répondre aux questions sans un traducteur. Martin sort alors de son rôle d'observateur, s'avance au centre de la pièce, espace où tous les regards convergent et offre des réponses à l'assistance. Il se retrouve ainsi lui aussi



exposé aux moqueries. Filmé de profil, il fera quelques pas en arrière jusqu'à se fondre derrière le corps de son frère cadet au premier plan. Pendant quelques secondes, il partage avec Joaquin la sensation de ne pas appartenir à ce monde moderne. Cette scène est un premier pas vers un rapprochement entre les deux frères, qui se cristallise quelques heures plus tard dans une scène onirique à l'hôtel. De nuit, Joaquin est filmé dans un sommeil agité, la caméra opère un zoom sur son visage. Il se réveille et se lève brusquement. Plusieurs cuts sans raccords mouvements nous indiquent la douleur physique intenable qu'il subit : il tient sa tête entre ses mains et tire frénétiquement sur ses manches trop petites. Au même moment, son frère Martin ouvre les yeux. Il se lève du lit et la caméra le suit de profil, en gros plan, s'avancant de gauche à droite dans l'obscurité de la chambre. Joaquin, filmé également en gros plan, avance mais en sens inverse, rappelant la mise en scène d'un duel. Joaquin finit par se retrouver devant un miroir. Au lieu d'y apercevoir son propre reflet, il y voit celui de Martin. La

caméra revient ensuite sur la position du personnage devant le miroir. Cette fois-ci, ce n'est plus Joaquin, mais Martin qui s'y trouve. Le reflet du miroir prend alors tour-à-tour le visage de Joaquin ou de Martin, lançant des cris d'effroi devant ce double qui les effraie. Ces plans en cut successifs, alternant et confondant sans cesse le reflet des deux frères sont accompagnés d'un son de craquement, semblable à un arbre sur le point de tomber. Le cauchemar des deux frères prend fin lorsqu'ils se réveillent simultanément en sursaut. La scène onirique du miroir est emblématique de cette fusion des corps et de cette frontière trouble dans l'identité des deux personnages.



Le rôle de Maria, dont les deux frères sont amoureux, permet également de mettre en relief la figure du double présent dans le film, puisque les deux frères sont en permanence confondus sous son regard. Nous la découvrons tout d'abord au début du film, lors du dépouillage collectif du maïs dans le grenier. Martin regarde la jeune fille qui lui répond par un sourire en contre-champ, avant de changer la direction de son regard vers Joaquin et de sourire à nouveau. Ce jeu de regards montre la relation ambiguë que Maria entretient tout au long du film avec les deux frères. Même

lorsque la jeune femme se marie avec Martin, c'est Joaquin qui prend le rôle du mari en invitant Maria à danser au bal, en l'absence de Martin. Cette première danse semble être un acte très solennel. Joaquin tend timidement la main vers Maria, celle-ci sourit et commence à danser avec lui, au centre du cercle. Leurs gestes très lents et prévenants contrastent avec le mouvement des villageois virevoltant joyeusement autour d'eux. Les sons diégétiques du bal sont étouffés au profit de la bande originale, accentuant ainsi la sensation que le couple semble être coupé du monde et entrer dans une bulle. Cette scène est suivie d'une relation sexuelle sans fard entre Martin et Maria, rompant pour de bon avec le romantisme de la séquence précédente.

● Unis dans la légende et l'adversité

Bien que la réputation de Joaquin ne soit plus à faire, la dernière tournée de représentation n'est pas à la hauteur des attentes des deux frères. Dans une dernière tentative désespérée, Martin descend dans un village pour éveiller la curiosité des villageois. Mais la légende l'a devancé. De bouche à oreille, les faits autour du géant ont été exagérés, reformulés et déformés. Dans l'esprit des villageois est née une entité hybride : un géant ayant un bras paralysé suite à une blessure de guerre. Bloqué dans la charrette à cause de la neige, Joaquin se repose à l'abri, loin du village, tandis qu'un loup s'approche et commence à l'observer. Pris d'effroi, le géant s'échappe de la carriole en courant. Dans un plan large, Joaquin paraît bien petit et sans défense entouré de ce paysage enneigé et sauvage. Le loup présent lors de la première séquence du film vient clore l'histoire de cette relation fraternelle, en observant les retrouvailles des deux frères. Filmée en plans serrés, leur dernière accolade reflète leur union dans l'adversité et donne vie à ce personnage hybride, créé de toute pièce par leurs contemporains avides de spectacle. Les parties du visages des deux protagonistes sont filmées en très gros plan, à tel point que l'on ne distingue plus l'œil, la bouche ou la main de chaque personnage. Ensemble, blottis l'un contre l'autre, leurs corps se mélangent et ne forment qu'une seule et même silhouette pour faire face à l'intempérie. Loin du tumulte du monde moderne, les deux frères se retrouvent enfin pour de bon, sous l'œil bienveillant du loup.





Analyse de séquence

Première à Madrid

Après une première représentation à Bilbao, la troupe composée du géant Joaquin, de son frère Martin et de l'imprésario Arzadun se dirige vers Madrid et quitte pour la première fois le Pays Basque. C'est sur l'attente que s'ouvre la première partie de la séquence de la " Première à Madrid " (TC : 31 :30/ 33 :23). Une foule se presse aux portes du lieu de la représentation. La séquence se compose de trois parties et suit chronologiquement les étapes par lesquelles passe un spectateur : l'attente à l'extérieur, celle à l'intérieur de la salle puis la découverte du spectacle. Toutefois, le spectacle démarre dès l'attente dans la salle. C'est à travers la réaction d'une famille composée d'un couple et de leurs deux enfants que l'on découvrira le spectacle imaginé par Arzadun, une découverte qui se fera en deux temps. Ainsi, la séquence est structurée par un crescendo, une forme d'excitation ou de curiosité que seule la réaction de la famille face à la découverte du géant pourra ou non rompre.

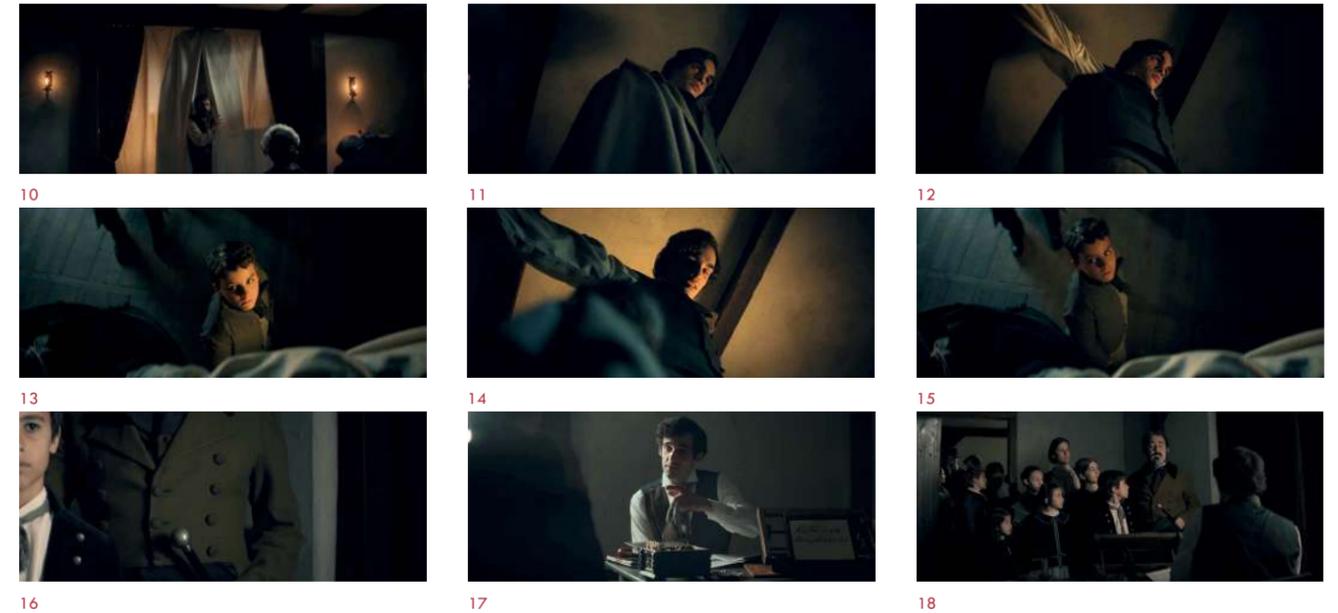
● L'effervescence de l'attente

La séquence s'ouvre sur un lent mouvement de travelling latéral allant de la droite vers la gauche. Il permet de rendre compte de la longue file d'attente qui court du bout d'une rue au hall d'entrée de la salle de spectacle (photogramme 1). Ce coin de Madrid est en effervescence. Le plan moyen encadrant les personnages et le lent travelling mettent en avant les sourires, les bavardages et les gestes d'excitation contenus des curieux venus voir seuls ou en famille le géant. L'ambiance est bonne enfant. L'effervescence gagne en force au plan suivant. Les représentations sont privées.

Il faut attendre son tour et payer sa place auprès de Martin, le frère de Joaquin. Aussi, le hall d'entrée est saturé de monde (photogramme 2). Des familles bouchent l'entrée du bureau de Martin qui s'occupe d'encaisser l'argent. Au cadre de la caméra s'ajoute l'encadrement de la porte.. L'espace est saturé. C'est alors que l'on entend depuis l'hors-champ sonore " M. Le colosse ". Une représentation vient de commencer. De fait, Arzadun fait mine d'appeler Joaquin qui se cache. Les personnes présentes dans le hall et tout particulièrement les enfants se montrent encore plus excités. Les regards sont désorientés. Dessiner un horizon d'attente, jouer du montré et du caché, faire monter la tension en laissant l'imagination des spectateurs travailler : c'est le modus operandi de l'imprésario (et c'est aussi celui du film). Puis, via un cut, on aperçoit dans un plan taille Martin assis à son secrétaire en train de faire les comptes avant d'encaisser l'argent pour la prochaine représentation (photogramme 3). Plume à la main et la tête baissée, il se montre très concentré dans l'exécution de sa tâche. Un lent travelling arrière élargit le cadre. Le plan est symbolique : une distance et un changement social sont en train de s'opérer. Martin est loin du travail manuel dans les champs. Il arbore un assez beau costume. Sur son bureau, on peut voir une pipe, un petit pupitre indiquant les tarifs selon l'âge et une caisse. Le plan constitue presque une peinture appartenant à l'art du portrait où les familles aisées représentaient leurs statuts à travers des accessoires, le bureau étant l'attribut d'un rang social élevé. C'est une nouvelle assise sociale vers laquelle tend Martin.

● Théâtre d'ombres

Une coupe cut vient interrompre le silence dans lequel est plongé Martin. Un plan large nous montre depuis le fond de la salle de spectacle la famille spectatrice de dos et Arzadun qui se trouve de profil devant la scène, une scène constituée d'un drap blanc éclairé sur les côtés par deux bougies et la lampe à huile



que tient l'imprésario (photogramme 4). De fait, la caméra se place du côté des spectateurs alors que l'imprésario se trouve à l'articulation entre la scène et les spectateurs. Il anime le spectacle. Il est entre la fiction et la réalité. Nous voilà placés du côté de la découverte, de la magie. Tout une rhétorique du spectacle se met alors en place. Depuis le hall, on entendait les appels fictifs de l'imprésario pour que le géant se montre. Une fois dans la salle, c'est le silence. Arzadun joue avec ce silence. Puis, il propose aux spectateurs d'appeler le géant " dans sa langue ". Dans un jeu de champ contrechamp, l'animateur va mettre en scène l'entrée progressive de Joaquin. Le premier contrechamp révèle dans un plan taille le regard hagaré des membres de la famille (photogramme 5). Les parents serrent leurs enfants dans leurs bras. Arzadun fait des gestes mesurés et parle tout bas lorsqu'il propose d'appeler le géant. Le va-et-vient entre les spectateurs et la scène crée une sorte de pulsation qui augmente l'attente, la curiosité (photogramme 6). Puis, Arzadun disparaît derrière le drap blanc pour aller chercher Joaquin. Mais, ce dernier n'apparaît pas tout de suite (photogrammes 7 et 8). Un spectacle ou théâtre d'ombres est proposé à la famille. Les silhouettes de l'imprésario et de Joaquin se font face derrière le drap, un drap qui dissimule tout en révélant. La famille peut alors apprécier l'immense taille de Joaquin. Toutefois, elle ne voit pas les détails des traits de son visage et de son corps. Le spectacle laisse champ libre à l'imagination. Ce passage est un hommage au théâtre d'ombres qui triomphe en Europe à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle. Avant la révélation totale, un plan taille sur la famille montre leurs yeux écarquillés et émerveillés face à la beauté de l'image en clair-obscur (photogramme 9). Les parents tiennent toujours très fort leurs enfants dans les bras. Ils sont tous captivés par le spectacle. La magie opère.

● L'exhibition du géant

Puis, Arzadun revient sur scène et prévient de la venue du géant de chair et d'os (photogramme 10). Joaquin ouvre le rideau et se montre face à la famille (photogramme 11). Un dernier plan taille montre les enfants bouche bée face au géant. Mais comme si le charme était rompu, le champ contrechamp entre l'espace des spectateurs et la scène montrant le spectacle d'ombres et lumières s'achève. Arzadun propose aux enfants de venir sur scène et de tourner autour de Joaquin. Ces derniers n'hésitent pas une seconde à s'approcher du géant comme s'ils n'avaient plus peur. Il n'y a plus de frontière entre fiction et réalité, une distance qui permet de croire en la magie. La réalité a enseveli la fiction. Les enfants tournent autour du géant devenu bête de foire. Les plongées exacerbées épousant le regard de Joaquin montrent les regards froids et méfiants des deux enfants (photogrammes 12, 13, 14 et 15). Ce n'est plus la curiosité ou l'émerveillement qui brillent dans leurs yeux. A l'inverse, les contre-plongées exacerbées en caméra subjective et reprenant le regard des enfants montrent l'image d'un Joaquin les bras en croix.

● Une fin annoncée

Cette image christique fait figure de prolepse. Elle révèle tout d'abord l'âme pure et innocente de Joaquin. Par ailleurs, Martin et Arzadun vont en quelque sorte exploiter et sacrifier Joaquin à des fins purement commerciales. L'art les intéresse peu. La tournée en Europe finit par user Joaquin. Avant cette image prémonitoire, des éléments dans la première partie du spectacle rompent déjà avec la beauté et la naïveté de la scène. Arzadun interpelle Joaquin en basque. Mais il le présente comme une langue étrangère. Joaquin jouera son rôle de géant et répondra à l'imprésario sur un ton caverneux. Il y a ici une forme de caricature quant à la culture de l'autre, de celui qui serait " différent et étranger ". Cette séquence, tout en annonçant la prospérité, révèle la fin.

Motif

La bête de foire

Jouant avec une lumière sombre, contrastée, des effets de clair obscur et des lignes acérées, tant dans les décors que dans l'éclairage, le cinéaste convoque le genre du film d'épouvante, pour mettre en scène la transformation de Joaquin en bête de foire et souligner la violence du regard porté sur lui.

● La découverte d'un frère au corps hors-norme

Bien que Joaquin ait un visage très humain, c'est tout d'abord à travers le regard de son frère Martin que le spectateur découvre le caractère extraordinaire de son physique et le sentiment d'effroi qu'il peut susciter. L'étrangeté advient en premier lieu à travers le regard de Martin, étonné de découvrir des objets comme la grande paire de chaussures exposée dans la vitrine du village ou la grande chaise à côté des petites dans la ferme, encore déserte. À l'église, la caméra devient subjective pour emprunter le regard de Martin, cherchant des yeux les membres de sa famille. Le plan passe en revue plusieurs villageois avec un mouvement horizontal à hauteur de visage. Arrivée au niveau de Joaquin, le plan suit à la verticale la silhouette du personnage. Hébéété, Martin comprend progressivement que cet étrange corps est bien celui de son propre frère. Avertit par son père, Joaquin se retourne. Dans un plan en plongée, le géant est à peine éclairé par quelques faisceaux de lumière dans l'obscurité de l'église, marquant son visage d'une aura inquiétante. C'est une vision surnaturelle que Martin observe, figé. La mise en scène renforce fortement l'immensité mais aussi les traits durcis du géant, déformés par la maladie. Pourtant, le géant qui reconnaît son frère, finit par esquisser un large sourire. En réponse, Martin, le visage toujours figé, fait quelques pas en arrière et quitte l'église. Le registre de l'épouvante revient à l'image lors de la première nuit que Martin passe à la ferme. Il partage son lit avec Joaquin et dans l'obscurité de la nuit, la main démesurée de Joaquin tombe sur l'épaule de Martin. Celui-ci, les yeux grands ouverts, paraît terrifié. Cette scène semble faire référence au film *Nosferatu* de Friedrich W. Murnau, quand le vampire attaque sa victime allongée dans le lit.



Martin sursaute en silence lorsque Joaquin fait un mouvement brusque et rapproche ses doigts de son visage. En réalité, le géant se réveille et part dans le grenier. Son frère le suit en cachette et l'observe dévorant de manière féroce les provisions de nourriture de la ferme : dans la pénombre, il ressemble plus que jamais à une bête sauvage affamée. Ainsi, à travers ces plans subjectifs, Martin est le premier spectateur de la croissance hors-norme du corps de son frère Joaquin.

● La construction de la bête de foire

Étymologiquement, le terme monstre signifie " ce qui est montré ". Dans *Handia*, c'est bien le regard des autres qui transforme Joaquin en monstre de scène. La construction de sa légende est progressive et articulée par des moments clés. Comme évoqué précédemment (**ref. analyse de séquence p.14**), lors de la première représentation de Joaquin, Arzadun souligne son exotisme et le déshumanise en exagérant son altérité " je vais parler sa langue ". Cette mise en scène d'Arzadun, quoique sommaire, est primordiale pour



créer l'image d'une bête exotique impressionnante. Mais le film lui-même joue de la mise en scène pour accentuer le caractère surnaturel de Joaquin. Le plan de Joaquin dans l'église à contre jour (00.34.46- 00.34.59), entouré des alcôves de l'église éclairée, en est un exemple. En voix-off, l'imprésario rappelle son caractère légendaire " *Toi tu es là, mais en dehors, ta légende passe de bouche à oreille* ". Si le géant peut être exposé au public telle une bête de foire, sa vraie nature humaine, elle, doit rester cachée et secrète. Réduit au silence dans toutes les représentations, l'imprésario Arzadun est même déstabilisé lorsque les savants madrilènes demandent à parler directement au géant. Caché sous un filet et muré dans le silence, Joaquin est à bout. Durant une représentation au Portugal, le géant pousse un hurlement de rage (00.52.06). Face à ce cri de détresse qui est son seul moyen de s'exprimer face au monde, les spectateurs et son impresario l'acclament d'autant plus. Son cri " bestial " correspond aux attentes du public, toujours en demande de frissons bon marché. L'humiliation quotidienne à laquelle il est soumis l'expose finalement à un danger réel, celui de devenir ce qu'on attend de lui, une bête sauvage montrant ses plus bas instincts.

● Voyeurisme

Handia interroge également la notion du voyeurisme du public. On met en scène des voyeurs comme les badauds, la reine d'Espagne, les savants madrilènes, qui observent et commentent Joaquin avec curiosité, effroi et dédain. Le film épingle la demande d'exotisme et la propension à projeter sur les êtres hors-normes ou des peuples lointains des stéréotypes simplistes. Joaquin est notamment montré au Cosmorama de Londres, un lieu d'exposition au XIX^e siècle, qui mettait en scène des personnes hors-normes, les " Freaks ", rappelant le film éponyme de Tod Browning, sorti en 1932. Dans *Handia*, le voyeurisme est accentué par l'utilisation de cadres dans le cadre, soit de surcadrage. Les spectateurs regardent des spectateurs qui regardent Joaquin. Ce mouvement entre ce qui est caché et ce qui est dévoilé nous montre que c'est bien le regard des spectateurs-voyeurs qui créent le monstre de scène et sa légende. Ce

voyeurisme renvoie au film *La Vénus noire* d'Abdellatif Kechiche, sorti en 2009. Le film raconte la vie de Saartjie Baartman, une femme noire que le forain Réaux exposait lors d'exhibitions à la manière d'Arzadun. Le film renvoie aux aspects les plus dérangeants de la société du spectacle, de la fascination pour l'obscénité faisant fi de la dignité humaine au voyeurisme des spectateurs face à cette femme réduite à l'esclavage. On peut aussi penser au film *Nope* de Jordan Peele, où les protagonistes Otis et Emerald se sont mis en tête de filmer les E.T. qui s'agitent dans le ciel pour vendre aux médias les images réalisées avec leurs smartphones et ainsi sauver le ranch familial. Ils rencontreront sur leur route des journalistes, des acteurs, des forains, tous à la recherche du plan parfait. Cette poursuite est révélatrice du désir de spectaculaire toujours très présent dans le monde contemporain, particulièrement à travers la capture d'images d'événements hors normes, ensuite partagées à l'infini.

● Expressionnisme allemand

Les scènes de *Handia* sont très marquées par ce courant artistique né en Allemagne au début du XX^e siècle. Présent dans tous les arts, il connaît son apogée au cinéma après la Première Guerre mondiale avec *Le cabinet du docteur Caligari* (1920) de Robert Wiene. On le retrouve également dans les films muets de Murnau (*Nosferatu*, *Faust*), de Fritz Lang (*Docteur Mabuse*, *M. Le maudit*). C'est un courant artistique majeur qui a énormément influencé les réalisateurs de films d'horreur et de films fantastiques. L'expressionnisme allemand se constitue de décors reposant sur des lignes brutales, cassées, irrégulières, des courbes déchirées, accentuées par une luminosité toute en contraste. Ce décor représente le tumulte intérieur des personnages. L'environnement de *Handia* se compose d'immensités obscures et acérées qui incarnent l'agitation intérieure et sans fin de Joaquin et de son frère Martin.



©CNC - King Kong de Schoedsack et Cooper

Techniques

Les trucages: faire un film avec un géant

Handia a remporté le Goya des meilleurs effets spéciaux. Mélangeant techniques traditionnelles et effets spéciaux numériques, les truceurs font oublier aux spectateurs qu'Eneko Sagardoy, l'acteur jouant Joaquin, mesure 1m84.

● De Méliès à King Kong : les techniques traditionnelles

Dès l'invention du cinéma, les cinéastes ont joué avec la taille des personnages à l'écran. George Méliès, réalisateur pionnier et illusionniste, fut l'un des premiers à truffer ses



©Creative commons archives.org - L'homme à la tête en caoutchouc de George Méliès

films. Dans *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901), un scientifique gonfle une tête et celle-ci grossit jusqu'à exploser. Pour obtenir cet effet, Méliès a utilisé la technique de la surimpression (ou de l'incrustation) sur fond noir. Il a donc enregistré le décor avec un voile noir au niveau de la porte de son laboratoire. Puis il a rembobiné la caméra pour filmer une tête sur fond noir. Les deux images se mélangent lorsque la pellicule est développée. L'une avec le scientifique et le décor, puis la seconde avec la tête sur laquelle il effectuait un zoom, pour donner l'impression que celle-ci grossissait. Cette méthode est encore utilisée aujourd'hui avec un fond vert, qui permet de mieux détourer les objets et les corps. En 1933, le film *King Kong* des réalisateurs Schoedsack et Cooper sort sur grand écran. Ce gorille gigantesque à l'écran, était en réalité minuscule au tournage. King Kong mesurait 60 cm et la jungle dans laquelle on le découvrait était une maquette miniature. La marionnette de l'animal était animée en stop motion (image par image). Seules certaines parties du corps du gorille étaient construites en taille réelle pour que les comédiens puissent être en présence du monstre. Notamment dans la scène mythique où l'héroïne principale est capturée par King Kong et où celui-ci la tient entre ses pattes en haut d'une tour. La main du gorille est un animatronique (une créature robotisée que l'on peut animer grâce à des câbles électriques à distance). Les réalisateurs de *King Kong* ont également utilisé le procédé de transparence. L'image du gorille était projetée sur un écran et les comédiens jouaient devant l'écran. Cela donnait

l'illusion que King Kong était énorme et en mouvement juste derrière les personnages. Enfin au cinéma, il existe une méthode très simple pour rétrécir ou agrandir un humain : il suffit de l'approcher ou de l'éloigner de la caméra. Plus il est loin, plus il paraîtra petit. Pour donner l'impression qu'une personne est petite et l'autre très grande, cela est plus compliqué. Cette méthode se nomme la perspective forcée. L'acteur qui joue le géant se place près de la caméra. Celui qui joue la personne de petite taille se place plus loin. Les acteurs doivent alors caler leurs regards pour donner l'impression qu'ils sont à côté. Cette méthode a été utilisée dans *Le seigneur des anneaux : la communauté de l'anneau* lorsque Gandalf se retrouve en présence des Hobbits. Ian McKellen, l'acteur jouant Gandalf le magicien, se trouvait très près de la caméra avec les éléments de décor proches de lui. Les acteurs jouant les hobbits étaient au fond du studio avec des décors en raccord très éloignés également. C'est la caméra, avec une très grande profondeur de champ, qui permettait de relier ces deux décors et les personnages, en forçant la perspective.

● JOUER AVEC LES PERSPECTIVES

Les élèves pourront réaliser des photos en perspective forcée pour découvrir ce trucage en jouant avec la taille des personnages les uns par rapport aux autres, avec des objets, des bâtiments ou en retournant la photo. Il est intéressant de leur montrer *La chambre d'Ames*, une illusion d'optique créée par un ophtalmologiste américain Adelbert Ames Jr. en 1946. Cette pièce, présente dans de nombreux musées scientifiques, permet de jouer avec la taille des individus en modifiant la taille des objets et en créant de fausses perspectives.

Cela peut être aussi l'occasion de découvrir des photographes qui utilisent la perspective forcée pour créer des œuvres d'art, citons par exemple Philippe Ramette, Arno Rafaël Minkinen ou encore le photographe Gilbert Garcin.



Chambre d'Ames
© Massa, CC BY 2.0 via Wikimedia Commons



©David Herranz - Tournage Handia



©David Herranz - Tournage Handia



©David Herranz - Tournage Handia



©David Herranz - Tournage Handia

● Un géant, deux géants...

Les techniques de trucages et d'effets spéciaux ont beaucoup évolué depuis la naissance du cinéma. Pendant de nombreuses décennies les trucages étaient réalisés directement sur les pellicules. Le numérique a considérablement fait évoluer les techniques.

Dans *Handia*, nous retrouvons un mélange de trucages traditionnels et d'effets spéciaux numériques. L'acteur Eneko Sagardoy qui joue Joaquin, a utilisé des échasses pour paraître plus grand dans de nombreuses scènes. Sa tête était grossie numériquement en postproduction pour qu'elle soit proportionnelle à son corps.

Des prothèses de main ont également été utilisées pour la même raison. Mais dans certaines scènes, c'est Saad Kaiche (qui joue le rôle du géant éponyme dans le film et qui mesure 2m40 dans la vraie vie) qui a prêté ses mains au personnage de Joaquin pour respecter les proportions anatomiques. Celui-ci a également doublé Joaquin dans certaines scènes. Le visage de Saad est remplacé numériquement par celui de Joaquin en postproduction. Ce procédé numérique se nomme l'hyper trucage (les élèves le connaîtront sûrement sous le nom de *deep fake*).

Gorka Agirre, Ainhoa Eskisabel et Olga Cruz, les maquilleurs qui ont remporté le Goya des meilleurs effets spéciaux pour *Handia*, ont également créé de nombreuses prothèses pour le visage de Joaquin. L'acromégalie entraîne un agrandissement anormal du corps et aussi de certaines parties du visage comme le front, les arcades sourcilières, la mâchoire et les pommettes. Ces parties ont donc été élargies sur le visage de l'acteur Eneko Sagardoy grâce à des prothèses.



©David Herranz - Tournage Handia



©David Herranz - Tournage Handia



©David Herranz - Tournage Handia

Filiation

Les bêtes de foire au cinéma

De nombreux films mettent en scène un personnage présentant une difformité et perçu par ses congénères comme un monstre (*Elephant man*, *Freaks*, la créature de *Frankenstein*, etc..).



©CNC - Elephant Man de David Lynch

● Qui est le monstre ?

S'appuyant sur le genre du film d'épouvante, *Handia* fait appel à de nombreuses références cinématographiques. Par l'exhibition de Joaquin au public, les réalisateurs questionnent notre rapport à l'altérité et notre soif de frissons. Dans *Elephant man*, David Lynch questionne également ce rapport. John Merrick (*Elephant man*) est présenté à la haute société qui se rue dans son appartement pour le rencontrer. Très justement, le forain qui l'exploite avant qu'il se retrouve à l'hôpital dira au médecin qu'il passe d'une foire à l'autre, la haute société étant aussi voyeuriste que les badauds se rendant à ses spectacles. Dans *Handia*, Joaquin est montré à la haute société d'Europe, à la reine d'Espagne, aux savants et aux médecins madrilènes, qui par leurs regards, leurs attitudes et leurs interrogations nous révèlent une fascination malsaine également très présente dans le film de David Lynch. À filmer des monstres et des humains, les cinéastes inversent parfois leurs caractères : les monstres au final, ne sont pas ceux que l'on croit. Tod Browning, le réalisateur de *Freaks*, la monstrueuse parade quant à lui, critique le comportement et la terrible morale des Hommes dits normaux qui exploitent et abusent les êtres hors-normes pour leurs propres profits. Ce comportement se retrouve chez Martin, le frère de Joaquin et chez l'impresario Arzadun, qui ne s'émeuvent guère de l'humiliation quotidienne subie par *Handia*.

● Désir d'être dans les normes, un monstre innocent

Joaquin, par son aspect physique, nous renvoie à la créature jouée par Boris Karloff dans *Frankenstein* de James Whale. Une mâchoire et une arcade sourcilière saillante, des traits exagérés, une taille considérable. La manière dont la créature apparaît à l'écran pour la première fois n'est pas sans nous rappeler la première scène où Martin découvre Joaquin à l'église. Le monstre est souvent plongé dans l'obscurité, caché avant d'être dévoilé. Le roman de Mary Shelley et le film de James Whale dressent un portrait très critique des Hommes et des limites de la science. La créature

apparaît plus comme une victime maltraitée que comme un monstre dangereux. C'est également le cas pour les personnages de *Elephant man* et *Handia*. Ils sont les victimes d'une société qui n'accepte pas leurs différences.

“ Je ne suis pas un monstre, je suis un être humain! Je suis un homme! ”

Elephant Man de David Fincher

● Les géants dans l'histoire et l'art

Des Titans de la mythologie grecque au combat de David contre Goliath, les géants peuplent les récits dans de nombreuses cultures à travers le monde. On les retrouve en Irlande avec le géant Finn Mc Cool qui souleva une motte de terre et la jeta à un autre géant. Celle-ci tomba dans la terre et forma l'île de Man. Le trou laissé par la motte de terre devint un lac immense (le Lough Neagh). Il est également présent dans la mythologie basque. Le basajaun est un être géant et couvert de poils qui vit au fond des bois ou dans une caverne. Quand il y a de l'orage, il avertit les bergers pour qu'ils rentrent leurs troupeaux. Quand un loup est dans les parages, il reste autour des troupeaux pour éviter qu'ils ne se fassent manger. Par certains aspects, Joaquin peut nous faire penser au Basajaun. Par sa grandeur, son bâton qu'il aura à la fin de sa vie, ses traits très marqués et cette scène où il dévore les réserves de la scène dans le grenier de la ferme. Le géant Gulliver a aussi été maintes fois montré au cinéma, en tout premier dans le film de Georges Méliès en 1902 dans *Le Voyage de Gulliver à Lilliput et chez les géants*. On suppose que la présence de géants dans de nombreux récits permettaient d'expliquer la présence de grands édifices abandonnés par des civilisations anciennes. De nombreuses formations rocheuses à travers le globe leur sont également attribuées, notamment Stonehedge (que l'on retrouve dans *Handia*) qui leur fut rattaché pendant quelques siècles.

FILMOGRAPHIE

King Kong, (1933), Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, DVD, Warner

Freaks, la monstrueuse parade (1932), Tod Browning, DVD, Warner

Elephant Man, (1980), David Lynch, DVD, Studio Canal

La vénus noire (2010), Abdellatif Kechiche, VOD Canal +

L'homme à la tête de caoutchouc (2001), Georges Méliès, Archive.org, Domaine public

BIBLIOGRAPHIE

Josu Martinez, Irudiz eta euskaraz. *Gure hizkuntzaren zinema. Gure zinemaren hizkuntza*, UEU, 2022.

Réjane Hamus-Vallée et Stéphane Kiehl, *Derrière l'écran, les effets spéciaux au cinéma*, Actes Sud Junior, 2017

Nathalie Bourgeois, *Grand/petit au cinéma*, Actes Sud Junior, 2006

Joxean Fernandez, *Cinéma Basque : trois générations de cinéastes*, éditions Arteaz, 2019

Mary Shelley, *Frankenstein*, Larousse, 2015

SITES INTERNET

Dossier de presse *Handia*, Gabarra films, 2017 gabarra-films.org/wp-content/uploads/2018/01/Handia-Presses.pdf

Revue de presse *Handia*, Gabarra films, 2017 gabarra-films.org/wp-content/uploads/2018/02/REVUE_DE_PRESSE_.pdf

Effets spéciaux dans *Handia* - VFX Breakdown <http://usert38.com/portfolio-posts/handia/>

Beñat Doxandabaratz Otaegi, *Landa eta hiri-identitateak talkan euskal zinema berria* (La confrontation entre zone rurale et identité urbaine dans le nouveau cinéma basque). Thèse de l'université du Pays basque, 2020 <https://addi.ehu.es/handle/10810/49613>

Commune d'Altzo, *Le géant d'Altzo* <http://www.altzo.eus/eu/geant>

Transmettre le cinéma

Cécile Paturol, *Le cadre et les fonctions du cadre*, transmettrelecinema.com

Elephant man, transmettrelecinema.com, 2004

PETIT LEXIQUE DU CINÉMA





● Prononciation Ahoskera

En euskara, on prononce toutes les lettres.
Par exemple eu se dit « éou », au se dit « aou »
(prononcé en une seule syllabe).

U se prononce « ou »
E se prononce « é »
Z se prononce « ss »
S se prononce « sh »
X se prononce « ch »
G se prononce « gu »
J se prononce « y »
Ñ se prononce « gn »
N se prononce « nn »
R son doux entre 2 voyelles (ere)
RR se prononce comme le « r » en français.

Dans certains noms communs, le « -a » de la fin fait partie intégrante du mot. Les articles singulier (-a) ou pluriel (-ak) apparaissent ici sous une épaisseur différente.

Remarque :

Ce lexique a fait l'objet d'une validation linguistique par l'OPLB, privilégiant les mots les plus usités sur le territoire et respectant les règles d'usage du basque unifié. Il peut exister localement d'autres variantes.

Oharra:

Hiztegian agertzen diren hitzak, EEPk baieztatu ditu, lurraldean baliatuenak direnak lehenetsiz; tokian toki, beste aldaera zuzen batzuk ere izan daitezke

● Catégories cinématographiques

Zinema sailak

Adaptation : Egokitzapena
Animation : Animazioa
Biographie : Biografia
Documentaire : Dokumentala
Fiction : Fikzioa
Film : Filma
Film d'auteur : Sortzaile filma
Image de synthèse : Ordenagailuzko irudia
Remake : Bertsio berria



● Genre de films Film mota

Chronique sociale : Kronika soziala
Comédie : Komedia
Comédie romantique : Komedia erromantikoa
Drame : Drama
Fantastique : Fantastikoa
Film d'horreur : Beldurrezko filma
Film historique : Historia filma
Film policier : Polizia-filma
Science-fiction : Zientzia fikzioa



● Durée Iraupena

Court métrage : Film laburra
Long métrage : Film luzea
Moyen métrage : Film ertaina

● Métiers Lanbideak

Cameraman : Kameraria
Distributeur : Banatzailea
Exploitant : Zinema-jabe / Zinema-gela zuzendaria
Producteur : Ekoizlea



Réalisateur : Film egilea / Zinegilea

● Autour du film Filmaren inguruan

Avant-première : Aitzin estreinaldia
Bande annonce : Trailer / Aurrerakina
Box office : Zinemako sailkapena
Censure : Zentsura
Cinéphile : Zinemazalea
Cliché : Klixea
Critique : Kritika
Rétrospective : Atzera begirakoa
Teaser : Kitzikiragarkia
Première : Estreinaldia

● Le son Soinua

Bande originale : Jatorrizko soinu-banda
Bande-son : Soinu-banda
Bruitage : Soinu efektuak
Cinéma muet : Zinema mutua
Compositeur : Musikagilea
Dialogues : Elkarrizketak
Doublage : Bikoizketa
Ingénieur du son : Soinu-teknikaria
Sous-titres : Azpituak
Version originale : Jatorrizko bertsioa
Voix-off : Off-eko boza

● Filmer le cinéma Zinema filmatu

Angle de prise de vue : Hartualdi angeluak
Arrêt sur image : Irudi gelditzea
Cadrage : Enkoadratzea
Contrechamp : Kontraeremua
Contre-plongée : Kontrapikatua
Effets spéciaux : Efektu bereziak
Fondu : Itzaltzea
Gros plan : Lehen plano handia
Hors champ : Eremuz kanpoa
Panoramique : Panoramikoa
Plan large : Plano zabala
Plan séquence : Sekuentzia planoa
Plongée : Pikatu / Goitik beherako hartzea
Ralenti : Kamera geldoa
Zoom : Zooma



● Les étapes Urratsak

Montage : Muntaketa
Postproduction : Postproduktzioa
Prises de vues : Filmaketak
Promotion : Promozioa
Repérages : Leku bilaketa
Scénario : Gidoia
Script : Script / Film idazkia
Storyboard : Storyboard / Irudi-gidoia
Synopsis : Sinopsia
Tournage : Filmatzea

● Distribution Aktoreak

Agent : Agentea
Carrière : Karrera
Cascade : Arrisku-eszena
Casting : Aktoreak
Coulisses : Hegalak
Doublure : Ordezkoa
Figurant : Figurantea
Héros : Heroia
Loges : Aldagelak
Personnage : Pertsonaia
Plateau : Filmaketa platoa
Régie : Kontrol-gela
Rôle principal : Rol nagusi / Paper nagusia
Star : Izarra



● Au cinéma Zineman

Art et essai : Arte eta entsegua
Ecran : Pantaila
Final : Azken eszena
Générique : Kredituak
Introduction : Sarrera
Multiplexe : Gela anitzeko zinema
Projection : Emanaldia
Salle de cinéma : Zinema gela
Scène : Eszena
Spectateur : Ikuslea
Ticket : Txartela
Popcorn : Krispeta-artoa

