



<b>Fiche technique</b>	1
<b>Réalisatrice</b> Icíar Bollain, une cinéaste déterminée	2
<b>Genèse et destin</b> Le film d'un trio	4
<b>Acteur</b> Jouer sa vie	5
<b>Affiches</b> Enfant ou adulte ?	6
<b>Découpage narratif</b>	7
<b>Contexte</b> Cuba, pays sacrifié	8
<b>Personnages</b> Une famille éclatée	10
<b>Séquence</b> Naissance d'une vocation	12
<b>Récit et montage</b> Voyages dans le temps	14
<b>Figure</b> Chorégraphies libératrices	16
<b>Genre</b> La danse en prise avec le monde	18
<b>Document</b> Guerriers	20

#### ● Rédactrice du dossier

Ancienne journaliste à l'hebdomadaire *Écran Total* et à la revue *Synopsis*, Valérie Ganne écrit sur le cinéma pour les sites internet LesNouvellesNews et Cineuropa. Elle a co-écrit un essai sur la petite histoire du féminisme en France, *Merci les filles!* (Hors Collection, 2010) ainsi qu'un livre consacré à vingt ans de cinéma français d'animation, *Kirikou et après...* (Actes Sud Junior, 2019). Spécialisée dans l'économie du cinéma et le scénario, elle enseigne à l'ESEC et à Valence Scénario formation. Elle initie à la critique et à l'analyse de films des lycéens de l'Essonne et des collégiens parisiens, et rédige des ressources pédagogiques pour *Collège au cinéma*.

#### ● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et Apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

# Fiche technique



Affiche française © ARP Sélection

## ● Synopsis

La Havane, aujourd'hui. À l'occasion de la création d'un spectacle sur sa vie, le danseur et chorégraphe cubain Carlos Acosta se remémore des épisodes de son enfance.

En 1982, Carlos, surnommé « Yuli », a 9 ans et vit dans une banlieue pauvre de La Havane avec deux sœurs plus âgées, Marilín et Berta. Son père, Pedro, camionneur et descendant d'esclaves, est séparé de la mère, María, mais toute la famille vit sous le même toit. Dans son quartier, Yuli est le roi du *breakdance*, danse de rue contemporaine. Refusant que son fils traîne dehors, Pedro lui fait passer une audition à l'École nationale de ballet de Cuba, prestigieuse et gratuite, où le garçon est admis contre sa volonté.

Yuli et ses sœurs se retrouvent livrés à eux-mêmes pendant la brève incarcération de Pedro et la dépression de María après l'exil de sa sœur et de sa mère à Miami. Quand le père, sorti de prison, apprend que son fils ne va plus en cours, il le bat et supplie la professeure de danse, Chery, de lui offrir une dernière chance. Yuli est envoyé dans un internat à Pinar del Río, loin de sa famille. Y sont enseignés les arts et la danse classique. Sa vocation naît là-bas, lors d'un spectacle de danse auquel il assiste.

La carrière de Carlos décolle quand il reçoit la médaille d'or du prix de Lausanne à 17 ans. Demandé par l'English National Ballet, il s'exile à Londres. Suite à une fracture de la cheville, il revient à La Havane. Les Cubains fuient alors en masse la pauvreté sur des radeaux. Berta a été hospitalisée pour schizophrénie. Carlos souhaite arrêter la danse, mais son ancienne professeure Chery le convainc de rejoindre le Houston Ballet qui le réclame. Berta se suicide. Quelques années plus tard, à 34 ans, Carlos incarne le premier Roméo noir du ballet *Roméo et Juliette*. Après la représentation, devant la famille réunie dans un restaurant londonien, Pedro exprime toute la fierté qu'il ressent pour son fils. Après la mort de son père, Carlos revient danser à Cuba, où il crée sa propre compagnie.

## ● Générique

### YULI

Espagne, Royaume-Uni, Allemagne | 2018 | 1h 50

#### Réalisation

Icíar Bollain

#### Scénario

Paul Laverty, d'après l'autobiographie de Carlos Acosta, *No Way Home* (2007)

#### Image

Alex Catalán

#### Montage

Nacho Ruiz Capillas

#### Musique

Alberto Iglesias

#### Décors

Laia Colet

#### Chorégraphie

María Rovira

#### Production

The Match Factory, BBC, Morena Films, Potboiler Productions, Yuli Productions Limited, Galápagos Media, Hijo de Ogún

#### Distribution France

ARP Sélection

#### Format

2.39, couleur

#### Sortie

17 juillet 2019

#### Interprétation

Carlos Acosta

*Carlos Acosta*

Edilson Manuel Olbera Núñez

*Carlos Acosta enfant, surnommé « Yuli »*

Keyvin Martínez

*Carlos Acosta jeune*

Santiago Alfonso

*Pedro Acosta, le père*

Yerlín Pérez

*María Acosta, la mère*

Andrea Doimeadiós

*Berta, la sœur aînée*

Betiza Bismark

*Marilín, la sœur (adulte)*

Laura de la Uz

*Chery, la professeure de danse*

Cesar Domínguez

*Opito*

Mario Sergio Elías

*Mario*

# Réalisatrice

## Icíar Bollaín, une cinéaste déterminée

D'abord comédienne, Icíar Bollaín bifurque rapidement vers la réalisation et devient dès le début des années 2000 une figure incontournable du cinéma espagnol.

Tout commence par un heureux hasard: Icíar Bollaín est encore lycéenne lorsqu'elle est approchée par le réalisateur Víctor Erice, déjà connu en Espagne avec son premier film, *L'Esprit de la ruche* (1973). Elle a 16 ans quand le cinéaste la choisit pour incarner Estralla, fille d'un sourcier fascinée par son père, dans *Le Sud* (1983). Le film, qui se déroule dans les années 1950 en Espagne, est sélectionné au Festival de Cannes en 1983 et connaît un vif succès. C'est ainsi qu'Icíar Bollaín attrape le virus du cinéma, métier dans lequel elle débute comme comédienne. Elle aurait pu s'en contenter, car elle enchaîne les rôles, mais le métier d'actrice ne lui suffit pas: la jeune femme veut comprendre les dessous de la fabrication d'une œuvre et passer derrière la caméra. Précoce, elle fonde à 24 ans la société de production La Iguana avec deux amis: «Je voulais en savoir davantage sur les films que ce que l'acteur peut en voir sur le tournage. Les films commencent bien avant et finissent bien après l'étape du tournage. Je voulais avoir l'opportunité de suivre les projets de plus près.»<sup>1</sup>

### ● Deux cinéastes inspirants

Deux modèles ont incité Icíar Bollaín à devenir réalisatrice. Il y a d'abord la comédienne et réalisatrice espagnole Chus Gutiérrez. Elle a cinq ans de plus que l'actrice et lui offre le rôle principal de son premier long métrage, *Sublet*, en 1991, celui d'une jeune étudiante madrilène découvrant New York. Icíar Bollaín raconte: «Je l'ai vue prendre en charge une équipe de quarante personnes pour exprimer ce qu'elle avait

Icíar Bollaín © Hector Garrido



## «Je ne suis pas allée vers le cinéma, c'est lui qui est venu à moi»

Icíar Bollaín

en tête. Elle était derrière la caméra et moi devant... Le sentiment de participer au film, la voir pousser la dolly<sup>2</sup> ont été des émotions intenses.»<sup>3</sup> Lorsque Icíar Bollaín réalise ses deux premiers courts métrages, *Baja corazón* (1992) et *Los amigos del muerto* (1994), elle rend la pareille à son amie Chus Gutiérrez en lui confiant les premiers rôles.

L'autre inspirateur de la cinéaste espagnole est le britannique Ken Loach. Pour *Land and Freedom* (1995), il a engagé Icíar Bollaín pour jouer Maite, combattante espagnole d'une troupe de miliciens qui se battent contre Franco dans l'Espagne de 1936. Pendant le tournage de ce film au casting international, la jeune femme observe les méthodes de Loach sur le plateau: «Ça n'a rien à voir avec la façon dont les autres réalisateurs font des films: c'est un martien.»<sup>4</sup> Quinze jours de préparation militaire et de vie de groupe sont organisés pour les comédiens avant le début du film, les scènes leur sont transmises la veille du tournage, on ne s'encombre pas de maquillage, ils choisissent leurs costumes. Icíar Bollaín suit Ken Loach comme observatrice sur *Carla's Song* (1996), film sur la révolution sandiniste au Nicaragua. Après ce tournage, elle consacre un livre au cinéaste intitulé *Ken Loach: Un observador solidario* (en français: «un observateur solidaire»; 1996), ouvrage dans lequel elle écrit toute son admiration pour la manière dont le réalisateur travaille avec ses comédiens, pour sa simplicité, son engagement social et idéologique. C'est grâce au cinéaste britannique qu'elle rencontre Paul Laverty, sur le tournage de *Land and Freedom*. Le scénariste attitré du réalisateur anglais devient son compagnon et le père de leurs trois enfants.

### ● Du naturel

Forte de ces acquis, Icíar Bollaín passe derrière la caméra à 30 ans. *Coucou, tu es seule? (Hola, ¿estás sola?,* inédit en France; 1995) suit deux adolescentes qui prennent la route entre Madrid et la Costa del Sol. Ces copines débrouillardes et sans le sou sont incarnées par deux jeunes inconnues. La cinéaste privilégie le naturel et les relations avec



Le Sud (1983) © Charlotte Films



Land and Freedom (1995) © Diaphana Films

1 Isabel Santaolalla, *The Cinema of Icíar Bollaín*, Manchester University Press, 2012.

2 Une dolly est un support de caméra sur rails.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

les acteurs, comme dans son film suivant, *Fleurs d'un autre monde* (*Flores de otro mundo*, 1999). Ces « fleurs » sont trois femmes qui arrivent dans un village isolé d'Espagne pour la journée des célibataires. Les choix de la cinéaste s'affirment. À nouveau, elle engage des comédiennes inconnues (notamment une Cubaine et une Dominicaine) et fait participer des habitants du village au tournage pour évoquer la solitude des campagnes, le racisme, les difficultés des migrantes. Le film reçoit le Grand prix de la Semaine de la Critique à Cannes en 1999, remis pour la première fois à une cinéaste espagnole.

La notoriété arrive en 2003 avec *Ne dis rien* (*Te doy mis ojos*). Le sujet de la violence conjugale est rarement évoqué au cinéma à cette époque et pourtant largement d'actualité en Espagne. Laia Marull incarne une femme victime de violences qui tente de quitter son mari. Sans juger ses protagonistes, *Ne dis rien* met en valeur avec finesse la complexité des situations d'emprise. Le sujet était dans l'air en Espagne, où de nombreuses manifestations ont provoqué en 2004 le vote à l'unanimité au Parlement d'une loi de protection contre les violences fondées sur le genre. La même année, *Ne dis rien* remporte sept Goya (équivalents des César français), dont celui de la meilleure réalisatrice. Icíar Bollaín devient la première femme à remporter ce prix en Espagne. Depuis, elle se fait de plus en plus rare comme comédienne pour continuer à se consacrer à la réalisation : elle signe sept longs métrages avant *Yuli*.

Le Mariage de Rosa (2020) © Tandem Films



Les Repentis (2021) © Épicentre Films



### ● Qu'est-ce qu'un(e) cinéaste engagé(e) ?

Une discussion peut être menée avec les élèves sur le sujet de l'engagement des artistes et en particulier des cinéastes. Est-on engagé en privilégiant des récits dénonçant des injustices sociales et politiques ? En choisissant pour héros des perdants, invisibles dans la société ? En réalisant des films en dehors du système commercial et des stars ? On pourra ainsi interroger l'admiration d'Icíar Bollaín pour Ken Loach, figure internationale de cinéaste dit « engagé », longtemps membre du parti travailliste anglais (*Labour*).

Le militantisme de la cinéaste espagnole ne se cantonne pas à ses films. Elle refuse l'étiquette de femme-réalisatrice qu'elle considère comme réductrice, tout en militant collectivement : elle a filmé des femmes engagées de plusieurs continents avec l'association « Femmes pour un monde meilleur » et cofondé en 2007 la CIMA, association espagnole pour promouvoir l'accès des femmes à l'industrie du film.

## « J'aime quand une histoire reflète ce qui se passe dans la société »

Icíar Bollaín

### ● Des films politiques et sociaux

Alors qu'elle prend des responsabilités à la SGAE<sup>5</sup> et à l'Académie du cinéma espagnol, la cinéaste s'attaque à des sujets plus ouvertement politiques, notamment avec le scénariste anglais Paul Laverty. Ainsi en 2010, *Même la pluie* (*También la lluvia*) dénonce à la fois les horreurs passées de la conquête de la Bolivie par les Espagnols et la mainmise actuelle d'une multinationale de l'eau sur la population locale bolivienne. Icíar Bollaín revient régulièrement à des portraits de femmes, qu'elles soient réelles ou inventées. Avec *Le Mariage de Rosa* (*La boda de Rosa*, 2020) elle retrouve l'une des deux actrices de son premier film, Candela Peña, et un sujet à première vue plus anodin. Rosa, femme abordant la cinquantaine débordée par son travail et sa famille, déménage et invite tout le monde à son mariage... avec elle-même. *Les Repentis* (*Maixabel*, 2021), s'attache à l'histoire vraie de Maixabel Lasa, veuve d'un homme politique assassiné par l'ETA qui a accepté de rencontrer l'un des meurtriers de son mari vingt ans plus tard. La filmographie d'Icíar Bollaín navigue ainsi entre la petite et la grande Histoire, les trajectoires individuelles prenant un caractère universel pour devenir des modèles d'émancipation.

Sur le tournage de *Même la pluie* en 2009 © Haut et Court



5 Sociedad General de Autores y Editores, équivalent de la SACD en France, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.



## Genèse et destin

### Le film d'un trio

**Le danseur étoile Carlos Acosta rêvait d'adapter son autobiographie sur grand écran. Il est allé au-devant du scénariste Paul Laverty et de la réalisatrice Icíar Bollaín.**

*No Way Home*<sup>1</sup>, l'autobiographie de Carlos Acosta, se conclut sur la première du ballet *Tocororo: A Cuban Tail* à Londres, en 2008. Après avoir mis en scène ce spectacle inspiré de sa propre vie, le danseur rêvait que son histoire soit adaptée au cinéma. Alors âgé de 45 ans, habitant en partie à Londres, il contacte Paul Laverty, scénariste reconnu en Angleterre. Ces deux hommes, bien que très différents, se trouvent aussitôt des points communs. L'Écossais Paul Laverty, bon connaisseur de l'Amérique du Sud, est conquis par Acosta : «*Quand j'ai pris un café avec Carlos, sa conversation m'a rappelé beaucoup de mes amis à Glasgow. Soudain, on se rend compte que les gens ne sont pas si différents d'un pays à l'autre.*»<sup>2</sup> C'est tout naturellement qu'Icíar Bollaín se joint au projet.

**«L'enfance était la clé. J'ai moi-même quitté la maison de mon enfance à 9 ans. Je n'ai jamais oublié cette boule au ventre. Carlos non plus»**

Paul Laverty

Pour préparer le scénario, Bollaín et Laverty partent à La Havane rencontrer l'entourage de Carlos : Chery, sa professeure de danse – qui, à 80 ans, enseigne encore à Cuba –, sa famille, ses amis, les jeunes membres de sa compagnie Acosta Danza. C'est ainsi que naît l'idée de mettre en valeur dans le film les talents de cette troupe en créant une chorégraphie qui revient sur certains épisodes clés de la vie de Carlos Acosta. Ce dernier accepte de jouer son propre rôle. Son emploi du temps se partageant entre Londres, Cuba et ses tournées à l'étranger, la création de la chorégraphie

du film a été confiée à María Rovira, danseuse catalane qui avait déjà collaboré avec l'étoile cubaine. Le duo réalisatrice-scénariste a gagné la confiance d'Acosta : «*Mes talents sont dans la danse, les vôtres sont dans la réalisation de films. Alors foncez, je ne vais pas interférer.*»<sup>3</sup>

Cependant, réunir le budget n'est pas facile, d'autant qu'un tournage de six semaines à Cuba est coûteux. Comme l'explique Icíar Bollaín, «*Yuli fait partie d'un genre en voie de disparition : un film destiné au grand public, mais avec des histoires liées à nos vies, des personnages vrais et à plusieurs dimensions. Or ce type de film est de plus en plus difficile à financer.*»<sup>4</sup> Heureusement, en Grande-Bretagne, Carlos Acosta et Paul Laverty sont des stars – chacun dans sa catégorie. Le projet porté par Andrea Calderwood, une productrice anglaise reconnue, finit par convaincre des producteurs espagnols et allemands. Le tournage commence en novembre 2017 à Cuba.

### ● Une carrière internationale

L'essentiel de la carrière internationale de *Yuli* s'est déroulée dans trois pays européens : l'Espagne, où il a reçu le prix du scénario au Festival de San Sebastian, l'Angleterre et la France.

Pour toute l'équipe, et particulièrement pour Carlos Acosta, il était essentiel que *Yuli* soit présenté à un public cubain. Une grande avant-première a eu lieu dans le théâtre Karl Marx de La Havane le 11 décembre 2018, en présence de la réalisatrice et de Carlos Acosta, devant 5 000 personnes. Les salles de cinéma, florissantes à une époque (il y en existait plus de 600 sur toute l'île dans les années 1970), sont malheureusement devenues rares. Aujourd'hui, Cuba ne compte plus que vingt salles.

Aux États-Unis, le film est montré dans plusieurs festivals, comme Palm Spring, le Chicago Latino Film Festival ou encore à Miami, où vit une importante communauté cubaine.

1 *No Way Home*, HarperCollins, 2007.

2 Paul Laverty, entretien pour *El Mundo*, 17 décembre 2018.

3 Icíar Bollaín citant Carlos Acosta, entretien pour Eurimages, décembre 2018.

4 *Ibid.*



## Acteur Jouer sa vie

En racontant et en rejouant sa vie, le danseur cubain Carlos Acosta prolonge son désir de transmission.

### ● Transmettre un nom

«Un jour, je mourrai, mais je sais maintenant que mes petits-enfants auront le souvenir de leur arrière-arrière-arrière-grand-père», a déclaré Carlos Acosta lors de la projection du film *Yuli* à Cuba<sup>1</sup>. Ce fils de camionneur a toujours souhaité transmettre son parcours de vie. Est-ce par égocentrisme, par fidélité à la mémoire de son père ou par militantisme? Certainement un peu de tout cela. Aujourd'hui, Acosta désigne aussi le nom d'une entreprise prospère. En 2011 a été créé le Centre de danse Acosta à Londres, une école qui accompagne de jeunes danseurs manquant de moyens financiers. En 2016 est née la compagnie Acosta Danza à La Havane, pour accueillir et rémunérer de jeunes danseurs cubains. Keyvin Martínez, qui danse Carlos jeune dans *Yuli*, en est d'ailleurs un des membres. Telle qu'elle a été vécue par l'étoile cubaine, la danse classique apparaît comme un vecteur d'ascension sociale, mais aussi et surtout d'épanouissement personnel: «En tant qu'individu, vous gagnez davantage d'intégrité, de pouvoir de compréhension et probablement de compassion. Voilà le pouvoir des arts»<sup>2</sup>, déclarait Carlos Acosta à un journal britannique.

«Je prends conscience aujourd'hui, avec le recul, qu'il existait une porte close que j'ai réussi à ouvrir»

Carlos Acosta

### ● Créer un personnage

Le *Yuli* d'Icíar Bollain s'éloigne quelque peu du jeune Carlos qu'Acosta décrit dans son autobiographie [*Genèse et destin*]. Sa solitude de jeunesse est accentuée dans le scénario du film alors qu'en réalité, Carlos s'est fait beaucoup d'amis à l'internat et que, jeune homme à Londres, il habitait en colocation avec un couple de Cubains. Autres éléments évincés par la réalisatrice: ses tournées de ballet étaient des moments collectifs forts et il a vécu de nombreuses histoires d'amour. Enfin, l'humour est assez absent du film, alors que le danseur est souvent drôle lorsqu'il se raconte. Il décrit avec une distance amusée ses difficultés à s'intégrer en Angleterre, pays dont il ne parle pas la langue, sa découverte de ce qu'est une

banque ou sa gaucherie devant les personnalités britanniques à qui il est présenté, comme la princesse Lady Di, qu'il admire.

### ● Vivre l'exil

Embrigadé dans la danse classique par son père contre son gré, Carlos Acosta a beaucoup souffert de l'exil et des liens familiaux coupés. «*La famille, c'est le cœur de la vie, ça n'a aucun intérêt d'avoir quelque chose si vous ne pouvez pas le partager avec ceux que vous aimez. Je suis bien plus heureux quand je suis à Cuba*»<sup>3</sup>, affirmait-il déjà quinze ans avant *Yuli*. Après son mariage avec une Anglaise avec qui il a trois filles, l'Angleterre est devenue son pays d'adoption. À 50 ans, il partage son temps entre les tournées, les écoles de danse qu'il a fondées, La Havane et Londres. Carlos Acosta a toujours à cœur de construire un pont entre Cuba et le reste du monde.

### ● Des modèles vivants

Les élèves pourront chercher des exemples d'hommes ou de femmes non-blancs réussissant dans la vieille institution du ballet classique, longtemps réservée aux danseurs blancs. Ainsi en France, ce n'est qu'en mars 2023 qu'un danseur métis, Guillaume Diop, a atteint le grade de danseur étoile à l'Opéra de Paris.

Une discussion peut également s'engager sur la manière dont les médias et les réseaux sociaux peuvent lancer un parcours. En 2020, un jeune Nigérian a été filmé dans un solo de danse classique, pieds nus sous la pluie, dans une ruelle de Lagos. Postée sur le compte Instagram de son école de danse, la vidéo a fait le tour du monde et a valu au jeune Anthony Madu une bourse d'étude de l'American Ballet Theatre<sup>1</sup>.

Les élèves pourront débattre sur ces questions : peut-on voir en Carlos Acosta une figure de conte de fées moderne? Est-ce que le film nous le montre ainsi?

1 [courrierinternational.com/video/video-des-rues-de-lagos-a-birmingham-la-success-story-d-un-jeune-danseur-de-ballet-nigerian?utm\\_source=pocket-newtab-fr-fr](https://courrierinternational.com/video/video-des-rues-de-lagos-a-birmingham-la-success-story-d-un-jeune-danseur-de-ballet-nigerian?utm_source=pocket-newtab-fr-fr)

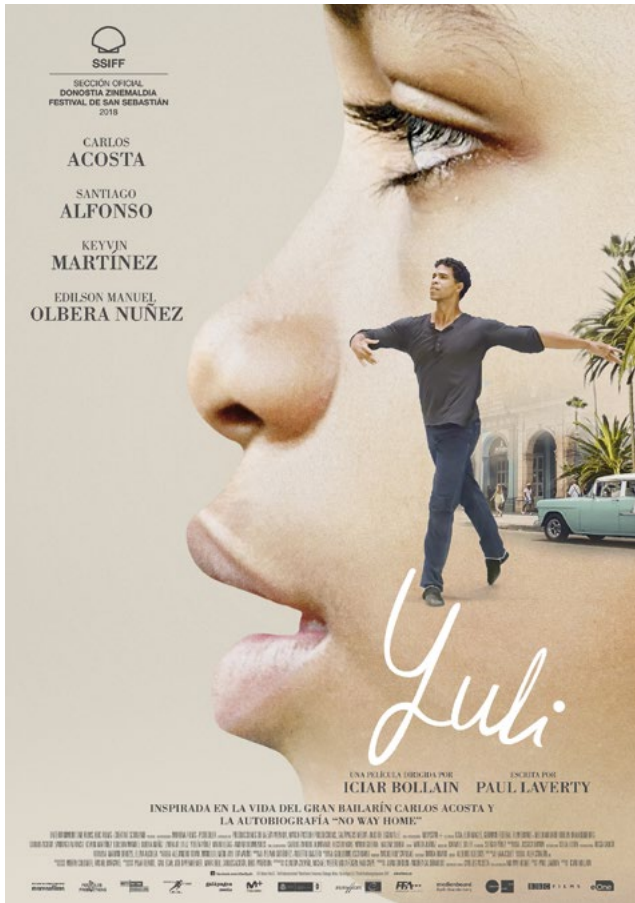


Anthony Madu à Lagos, 2020 © YouTube

1 «Il faut en finir avec le blocus de Cuba», *l'ahora!*, 2 octobre 2018.

2 Entretien avec Carlos Acosta, *The Guardian*, 16 juillet 2023.

3 «Carlos Acosta, une étoile cubaine au firmament», *The Independent*, 1<sup>er</sup> septembre 2004.



Affiche espagnole, 2018 © Cineuropa

## Affiches Enfant ou adulte ?

Si les distributeurs de *Yuli* ont tous conservé le titre international du film, ils ont choisi des affiches très différentes pour sa sortie en salle. En voici trois exemples.

### ● La vie devant soi

En Espagne, où *Yuli* est sorti le 14 décembre 2018, l'affiche met en valeur à la fois l'enfant que fut Carlos Acosta et l'adulte qu'il est devenu. Le visage du jeune garçon en très gros plan, découpé de profil, regarde vers l'avenir. Sur sa joue, à droite de l'affiche, Carlos Acosta adulte esquisse un pas de danse. Ce qui domine dans le choix de cette représentation, c'est la dimension à la fois prospective et introspective de l'histoire proposée : tout son futur de danseur semble déjà en germe dans la tête du jeune garçon. La pose de Carlos Acosta permet de deviner qu'il est danseur de ballet classique, information complétée par un sous-titre en majuscules précisant que cette fiction est inspirée de la vie du danseur légendaire et de son autobiographie. Enfin, une rue et une voiture typiquement cubaines nous donnent un dernier indice sur le décor principal du film, La Havane, capitale de Cuba. La couleur de peau de Carlos Acosta enfant est éclaircie, le présentant davantage comme un jeune métis que comme un danseur noir. Plutôt sobre, avec sa dominante de couleurs douces, l'affiche espagnole donne à imaginer un destin presque facile.

En Angleterre, où Carlos Acosta est célèbre, la sortie du film, le 12 avril 2019, a été accompagnée par une affiche au graphisme semblable à l'espagnole.

### ● Contrainte et libération

L'affiche allemande donne un maximum d'informations au spectateur. Carlos Acosta adulte est représenté dans une

posture de danse. Il occupe une grande partie du visuel, sans que l'on voie son visage, baissé. Son bras droit tendu au-dessus du titre surplombe une scène de son enfance à l'École de ballet de Cuba : son père, Pedro, assis dans un fauteuil, lui tourne le dos ; Yuli regarde par la fenêtre. Cette composition résume l'opposition entre père et fils, ainsi que le refus premier de Yuli de pratiquer la danse classique. Enfin, le lieu est marqué par la présence de ballerines féminines. Cela explique probablement l'attitude du garçon qui semble refuser la danse classique parce qu'elle serait un art associé aux filles.

À l'arrière-plan, en frise en haut de l'affiche, une rue cubaine baignée de soleil – reconnaissable à ses voitures des années 1950 et son architecture – permet au spectateur de situer le pays qui sert de décor au film. Cette ouverture vers l'extérieur s'oppose à l'image d'enfermement dans l'école, marquée par plusieurs surcadrages (des cadres dans le cadre). Les bras ouverts de Carlos Acosta embrassent la totalité de ce tableau, dans un mouvement d'envol et de libération. Ce graphisme, plus détaillé et plus sombre que celui des affiches espagnole et anglaise, met davantage en avant les conflits en jeu. Il fut également retenu pour l'affiche italienne.

### ● La joie de vivre

En France, où ni Carlos Acosta ni Icíar Bollaín n'est célèbre au moment de la sortie du film, le distributeur a fait un choix plus radical [Fiche technique]. *Yuli* en uniforme d'écolier cubain, souriant, ouvre les bras à la vie dans une rue de La Havane. Sur un ciel rouge (la couleur du communisme) se détache en lettres jaunes la phrase slogan : « *L'incroyable destin de Carlos Acosta, danseur étoile des rues de Cuba au Royal Ballet de Londres* ». Cette image renvoie à l'un des rares moments du film où Yuli semble être heureux, lors d'une fugue en bus dans les rues de La Havane. Ici, peu d'indices sur la danse classique (le mot « ballet » est en partie caché par le visage de l'enfant) ou sur les difficultés de parcours de Yuli. L'affiche donne à imaginer le récit d'une enfance joyeuse, sans révéler sa dimension plus sombre.

Rappelons enfin que le nom d'un scénariste est très rarement mis en avant sur une affiche. Les exemples qui précèdent font exception à la règle : en effet, les noms d'Icíar Bollaín et de Paul Laverty y sont présentés côte à côte, à égalité, sous le titre. Ce détail souligne la notoriété du scénariste.



Affiche allemande, 2019 © Filmcoop







## Contexte

### Cuba, pays sacrifié



À travers le destin de Carlos Acosta, le film d'Icíar Bollaín met aussi en lumière un pays, Cuba, marqué par l'esclavage, le règne de Fidel Castro et la pauvreté.

#### ● Une révolution déçue

Icíar Bollaín et Paul Laverty ont une affection toute particulière pour Cuba, dont la révolution a représenté un espoir pour une génération née dans les années 1970 et politisée à gauche. Cette révolution, portée par Fidel Castro en 1959, ouvre la voie à un régime communiste et permet à l'île de s'affranchir de sa dépendance vis-à-vis des États-Unis : dans les années 1950, Cuba était surnommée « le bordel de l'Amérique ». À partir de 1962, les nationalisations permettent l'expropriation de sociétés américaines. Les États-Unis ripostent en instaurant un embargo contre l'île. L'URSS fournit longtemps aux Cubains des produits de première nécessité contre de la canne à sucre, du café et du tabac, mais les inégalités sociales ne diminuent pas, comme en témoigne la pauvreté de la famille Acosta dans les années 1980. Cependant, la santé, la culture et l'éducation sont devenues gratuites, ce qui a permis à Carlos d'intégrer l'École nationale de ballet. Encore aujourd'hui, le taux d'alphabétisation et de scolarisation des Cubains est proche de 100 %, ce qui n'est pas le cas de ses pays voisins en Amérique du Sud.

Sans omettre l'échec économique et démocratique de la révolution, *Yuli* donne à voir la richesse artistique et culturelle de Cuba, comme le souligne Laverty : « Outre la situation politique de l'île, nous avons également voulu montrer dans le film le Cuba moins connu : celui de l'immense talent artistique de danseurs particulièrement brillants. Des jeunes Cubains déterminés et créatifs qui sont frustrés parce qu'ils ne peuvent pas grandir, ne sont pas libres et souffrent d'une forte répression de l'homosexualité et du racisme. »<sup>1</sup>

À la fin des années 1990, le démantèlement de l'URSS qui n'approvisionne plus l'île a accentué la pauvreté et les inégalités, ce que le film illustre clairement. C'est l'époque pendant laquelle Carlos Acosta danse à l'étranger. À son retour, malgré l'ouverture du pays au tourisme, le pouvoir d'achat

des Cubains est en chute libre, avec une pénurie de produits de base encore rationnés. Malgré l'interdiction, de nombreux Cubains choisissent l'exil et quittent l'île sur des radeaux vers Miami [séq. 6]. Aujourd'hui, l'embargo américain toujours en cours, l'épidémie de Covid de 2020 et la crise économique de son voisin vénézuélien ont replongé Cuba dans une pauvreté plus grande encore.

**« Il est incroyable que l'embargo économique, commercial et financier imposé par les États-Unis à Cuba dure depuis soixante ans ; c'est le plus long de l'histoire moderne »**

Paul Laverty

#### ● La pauvreté des descendants d'esclaves

*Yuli* s'ouvre par un travelling fluide le long de la mer, comme si nous étions passagers de la voiture conduite par Carlos Acosta se rendant au Grand Théâtre pour ses répétitions. Nous abordons la ville par ce Grand Théâtre proche du Capitole, sur lequel s'ouvre et se clôt le film avec un plan général filmé par un drone. Se dévoile d'abord La Havane

#### ● L'exil des danseurs classiques cubains

Le « Gran Teatro de La Habana » dans lequel est présenté le spectacle *Yuli* a été fondé en 1948 par Alicia Alonso, danseuse devenue l'une des figures emblématiques de la révolution cubaine. En 1960, lorsque Fidel Castro crée une formation en danse classique financée par l'État, il confie à Alicia Alonso cette discipline qui prendra son envol grâce à sa ténacité. Née en 1920, atteinte de cécité à 20 ans, elle a dirigé le Ballet national de Cuba quasiment jusqu'à sa mort, à 98 ans. Carlos Acosta l'a rencontrée ; il la mentionne d'ailleurs dans son autobiographie.

Influencée par l'école russe, la danse classique cubaine privilégie pour les hommes la puissance, la performance et une constitution physique athlétique. Ses danseurs masculins s'exilent dans des compagnies étrangères qui leur offrent de meilleurs salaires. Lazaro Carreño et Alberto Terrero, que Carlos Acosta a côtoyés, en sont deux exemples récents.

<sup>1</sup> Traduit d'un entretien en italien avec Paul Laverty, PiuCulture, 16 octobre 2019.

## ● Regards de cinéastes sur Cuba

Comment le cinéma a-t-il montré Cuba? Qu'est-ce qui ressort de ses représentations? Un petit tour d'horizon cinématographique pourra permettre de faire mesurer aux élèves la variété des approches et des regards posés sur la plus grande île des Caraïbes.

La révolution cubaine a inspiré de jeunes cinéastes étrangers. Dans *Soy Cuba* (1964), le Russe Mikhaïl Kalatozov met en scène des femmes, des paysans et des étudiants dans un pays en pleine mutation politique. Composé de quatre somptueux volets en noir et blanc, le film tombe dans l'oubli avant d'être redécouvert 30 ans plus tard par les cinéastes américains Martin Scorsese et Francis Ford Coppola et de devenir une référence incontournable dans l'histoire du cinéma.

Invitée sur l'île par l'Institut du cinéma cubain fin 1962/début 1963, la cinéaste Agnès Varda revient conquise avec 2 500 photos qu'elle monte en un court métrage de 30 minutes intitulé *Salut les Cubains*.

Sur les conseils de son compositeur Ry Cooder, Wim Wenders se rend dans l'île filmer l'enregistrement d'un

album de musiciens du Buena Vista Social Club. Le monde entier redécouvre alors la musique traditionnelle de ce groupe de talentueux vieux messieurs reformé en 1996. Le cinéaste allemand filme leurs concerts et leur renaissance dans *Buena Vista Social Club* (1999), documentaire qui fera le tour du monde.

Quant aux réalisateurs cubains, ils ont été freinés jusqu'à la révolution par l'occupation culturelle des films américains dans les salles de cinéma. La création de l'Institut cubain du cinéma en 1959 a accompagné le déploiement de cinéastes, d'abord sur le terrain du documentaire politique et militant, dont Santiago Álvarez sera le chef de file. Dans le domaine de la fiction, Tomás Gutiérrez Alea s'est imposé de film en film jusqu'à connaître la consécration avec *Fraise et Chocolat* (*Fresa y Chocolate*, 1993). Coréalisée avec Juan Carlos Tabío, cette histoire d'amitié entre un intellectuel homosexuel libre penseur et un étudiant communiste a connu un succès international. Le cinéma cubain rencontre ainsi pour la première fois un public mondial avec une ode à la tolérance et à la liberté de penser.

pour touristes, ses voitures américaines des années 1950 et ses immeubles au style rococo marqués par le temps. Puis les images du centre-ville prestigieux cèdent vite la place au décor de la banlieue pauvre dans laquelle a grandi Carlos, Los Pinos. Cinquante ans après la naissance du danseur, le lieu n'a pas changé: l'équipe de tournage de *Yuli* a filmé les rues en terre, la boue, les maisons trop petites dans lesquelles on s'entasse à plusieurs familles. Les habitants de ces quartiers sont majoritairement des descendants d'esclaves, victimes d'une discrimination raciale et sociale. La tante et la grand-mère de Yuli, d'origine espagnole comme sa mère, et à la peau blanche, vivent quant à elle dans un quartier plus aisé. Elles viennent parfois chercher en voiture la grande sœur Berta – seule des trois enfants à la peau blanche – pour une balade en bord de mer. Elles sont les seules de la famille à avoir assez d'argent pour émigrer en avion vers les États-Unis.

## ● Les Écoles nationales d'art de La Havane

Un immense complexe dans une nature éloignée de La Havane est par trois fois le témoin de la vie de Carlos Acosta: les Écoles nationales d'art, construites à la demande de Fidel Castro en 1961 sur le site d'un ancien golf. Imaginé par l'architecte cubain Ricardo Porro assisté des Italiens Vittorio Garatti et Roberto Gottardi, ce projet n'a pu accueillir que très brièvement des écoles de musique, de théâtre, d'arts plastiques et de danse. Le développement de ces écoles a été mis en suspens en 1965, faute de matériaux mais également sur ordre des Soviétiques. Les bâtiments de briques ocre aux multiples entrées et sorties, ouverts sur la lumière à travers leurs toits ronds et leurs coursives, ont été peu à peu repris par la nature.

Quand Yuli enfant fait l'école buissonnière [séq. 2], il découvre le lieu à l'abandon, joue avec la lumière et l'acoustique impressionnante de son théâtre central. Carlos jeune homme présentera ce lieu à sa petite amie. Quand, adulte, il y retourne, seul, c'est un danseur étoile célèbre. Il salue une dernière fois ce lieu symbole de son rêve de gloire.

Remarqué par des architectes internationaux dans les années 1990, le complexe abandonné a été réhabilité en partie en 1999 pour accueillir de nouveaux élèves. Aujourd'hui appelé « Institut supérieur des arts de La Havane » (ISA), il a été déclaré monument national en 2010. Dans plusieurs entretiens, le chorégraphe avoue qu'il a longtemps caressé le rêve de rénover l'un des bâtiments de l'ISA pour y lancer son propre centre de danse.



Soy Cuba (1964) © Polémikine Films



Salut les Cubains (1964) © Ciné Tamaris



Buena Vista Social Club (1999)  
© Les Films du Louange

# Personnages

## Une famille éclatée

La cinéaste peint un tableau de la famille Acosta dominé par la figure d'un père à la fois aimé et haï.



### ● Grandir en solitaire

La joie et l'énergie de Yuli sont bridées par son père. L'apprentissage de la danse classique l'éloigne de ses amis, la dépression de sa mère le prive de son affection, l'internat de province signe un premier exil dans son propre pays. C'est Edilson Manuel Olbera Núñez, jeune inconnu, qui incarne Yuli de ses 9 à ses 11 ans environ. Il donne à son personnage une vitalité et une expressivité fortes, malgré les épreuves que ce dernier traverse.

Carlos jeune homme, appelé par le Ballet de Londres, connaît une solitude encore plus grande que dans l'enfance. Son succès croissant ne guérit pas son manque de confiance en lui et sa peur de l'échec. Il craint encore son père, Pedro, pour lequel il n'est jamais un fils à la hauteur. Acosta jeune, à l'âge de son départ en Angleterre, est joué par Keyvin Martínez, membre de la compagnie Acosta Danza créée par le chorégraphe à La Havane. Comme Núñez puis Acosta, montré à la cinquantaine dans son propre rôle, il impose souvent sa présence dans le silence par l'intensité d'un regard triste, d'une intériorité vibrante.

### ● La virilité, valeur dominante

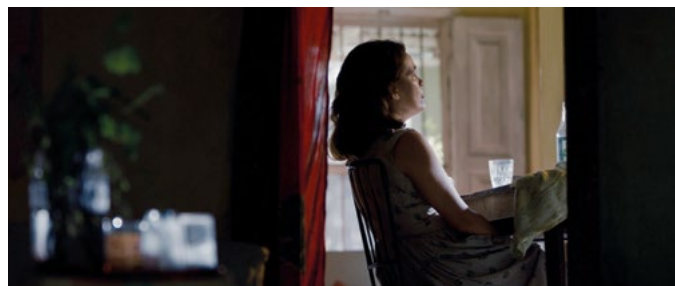
Le personnage du père de Carlos Acosta est un camionneur, bien plus âgé que sa femme, avec laquelle il a presque trente ans d'écart (comme en attestent les dates inscrites sur leurs tombes). Né en 1918, il avait 55 ans à la naissance de son fils. Ses valeurs sont le travail et la virilité. Pour lui, seuls les faibles montrent leur amour et s'abandonnent aux pleurs. Élevé par une mère seule, fille d'esclave au travail dès ses 9 ans, Pedro



perpétue sur son plus jeune fils la violence qui a marqué son enfance et l'histoire de sa famille. L'autorité ambitieuse de Pedro ne concerne d'ailleurs que son fils et pas ses filles, dont il semble peu se préoccuper, comme en témoigne son discours à Soho [séq. 7]. C'est un personnage ambivalent car son ambition pour son fils réside dans la danse classique, un art jugé bien peu masculin. Lorsque Yuli lui dit qu'il va perdre ses copains en faisant de la danse, Pedro lui répond par un argument des plus machistes et homophobes : « Si on te traite de pédé, montre ta grosse bite héritée de ton père et envoie-les se faire foutre. »

Iciar Bollaín a choisi Santiago Alfonso, chorégraphe reconnu à Cuba, pour incarner ce père autoritaire. « Nous ne trouvons personne avec une présence assez forte pour le rôle, nous avons donc ouvert le casting à de vieux musiciens, des danseurs, des hommes âgés au charisme nécessaire pour le rôle. »<sup>1</sup> Âgé de 77 ans pendant le tournage, ce membre fondateur du Cabaret Tropicana, lieu emblématique de la ville de La Havane, célèbre depuis les années 1950, impose une présence naturellement forte.

L'intérêt du personnage de Pedro réside dans ses contradictions, si bien qu'il peut paraître attachant ; Yuli se conclut d'ailleurs sur une réconciliation avec le père qui peut émouvoir le spectateur. Quand Carlos danse enfin le premier rôle de Roméo, à Londres, Pedro semble lui demander pardon – à demi-mots ; lors du dernier dîner à Soho après la représentation de *Roméo et Juliette*, il reconnaît l'avoir fait souffrir. De même, à la toute fin, la voix off de Carlos Acosta avoue son amour à son père – et à son pays –, tout en pointant ses erreurs : « Merci papa. Mais tu t'es trompé. Londres n'est pas ma maison. Je suis d'ici. J'ai créé une compagnie ici. »



### ● Femmes en retrait

La mère et les sœurs de Carlos sont bien moins présentes que les personnages masculins. Ainsi le prénom de sa mère, María, n'est jamais prononcé ; on le devine seulement sur la tombe familiale. Jouée par Yerlín Pérez, actrice cubaine d'origine espagnole, María est une femme effacée, séparée de Pedro mais vivant encore sous le même toit. Dans le petit appartement, Pedro et Yuli se partagent le salon ; María dort avec ses deux filles.

Elle a refusé de suivre sa sœur et sa mère aux États-Unis avec sa fille aînée pour ne pas laisser Yuli et Marilín seuls avec leur père. Ce choix cornélien l'a plongée dans une profonde dépression. Elle apparaît souvent en retrait, isolée, figurant soit à l'arrière-plan quand Pedro prend la parole, soit seule dans un surcadrage (cadre dans le cadre) qui marque son isolement et sa tristesse. María ne conteste Pedro que lorsqu'il bat son fils, mais ne parvient pas pour autant à stopper sa violence.

Sa fille aînée Berta, jouée par Andrea Doimeadiós, a la peau plus claire que son frère et sa sœur. Dans l'autobiographie d'Acosta<sup>2</sup>, il est dit qu'elle est issue d'un premier mariage, ce qui expliquerait cette différence, mais cela n'est jamais mentionné au cours du film. Diagnostiquée schizophrène à l'adolescence, elle se jette à 20 ans sur les rochers

1 Entretien avec Iciar Bollaín pour Eurimages, décembre 2018.  
2 *No Way Home*, op. cit.



qui bordent le Malecón, la promenade en front de mer de La Havane [séq.7]. Dans l'autobiographie d'Acosta, on apprend que Berta n'est pas morte après sa tentative de suicide : obèse et sous médicaments, elle est restée une charge pour sa mère. Berta serait en quelque sorte le membre de la famille sacrifiée par le destin, dans la vie comme dans le film.

### ● Chery, une seconde mère

Interprétée par la comédienne cubaine Laura de la Uz, Chery, la professeure de l'École de ballet de Cuba, est comme une mère pour Yuli; elle prend la responsabilité et le risque de lui permettre de s'exiler. La chorégraphe accompagnera Acosta toute sa vie, y compris dans certains de ses séjours à l'étranger. Professeure et conseillère, elle assume aussi un rôle d'éducatrice : «*Tu peux devenir un grand danseur. Mais peux-tu aussi devenir un grand artiste? Je parle de ce que tu as à l'intérieur, de ce que tu es, de ce que tu es disposé à aller chercher au fond de toi et de ton courage.*» [séq.5] C'est



aussi Chery qui convainc Carlos de revenir à la danse après sa blessure à la cheville, qui prend le risque politique de favoriser son exil à Londres ou de l'accompagner à l'étranger. Elle sait faire preuve d'autorité comme Pedro, mais dans le dialogue et sans la violence paternelle : «*On t'a tout donné sans rien demander en échange. Tu pourrais avoir un peu de considération pour nous.*» [séq.6]

Malgré la solitude et l'exil, Carlos Acosta a donc réussi à réunir autour de lui une famille élargie, à laquelle on pourrait ajouter ses amis d'enfance de La Havane et ses partenaires de danse.

### ● L'éducation et la vocation

«*La première chose, et la plus évidente qui m'a fascinée chez Carlos Acosta, c'est le fait qu'il n'ait jamais voulu devenir danseur*», souligne Icíar Bollaín dans le dossier de presse anglais du film.

On pourra demander aux élèves comment cette réalité est mise en avant dans le film. En quoi différencie-t-elle le parcours de Carlos d'autres *success stories* racontées au cinéma? Peut-on parler malgré tout de «*vocation*» à son sujet?

Les confrontations incessantes entre Carlos et son père peuvent être l'occasion d'échanges en classe autour de la question de l'éducation : un enfant doué doit-il être poussé malgré lui par ses parents à développer son talent? Dans quelle mesure ses parents peuvent-ils lui imposer sa vie parce qu'ils estiment qu'il bénéficiera ainsi d'un meilleur destin?

Quand, jeune homme, Carlos se dresse pour la première fois contre son père, c'est exactement ce qu'il lui reproche [séq.6] : «*Je déteste danser, j'ai raté ma vie à cause de cette putain de danse. Tu t'es déjà demandé ce que j'aimais? Ce qui me rendait heureux? Le bonheur c'est d'être avec ma famille. Une vie normale, un foyer.*» Ce à quoi Pedro lui répond : «*Ton foyer c'est la danse. C'est l'art.*»

### ● Héritage de la violence

La ténacité de Pedro à convaincre Carlos de devenir danseur étoile est aussi une revanche sur l'esclavage subi par sa famille. Les Cubains noirs comme lui sont les descendants d'esclaves africains «*importés*» dans l'île dès le 16<sup>e</sup> siècle. Lorsque l'esclavage a été aboli en 1886, ils formaient plus de la moitié de la population de l'île.

Comme Pedro le lui raconte en l'emmenant dans la plantation abandonnée [séq.2] : «*Dans tes veines coulent 350 ans d'esclavage. Ça laisse des traces, dans la tête, dans le cœur et même dans le nom : Acosta. Des traces qui aujourd'hui encore nous divisent.*» La violence de l'éducation, le travail dès le plus jeune âge, la force physique obligatoire font partie de l'héritage de Carlos. Les élèves pourront s'interroger sur les différentes manières dont la violence s'exprime. À celle des mots du père s'ajoute celle des coups qu'il donne à son fils.

La réalisatrice choisit de ne pas reconstituer ce moment-là, de ne pas le montrer au spectateur. C'est uniquement par la transposition chorégraphiée de cette scène que la violence est exprimée. Ainsi, Icíar Bollaín préfère laisser la place à la puissance suggestive du geste pour mieux nous faire mesurer la manière dont ces coups ont voyagé dans le temps, c'est-à-dire dans le corps et dans l'esprit du personnage. La violence est transcendée par l'art.





1



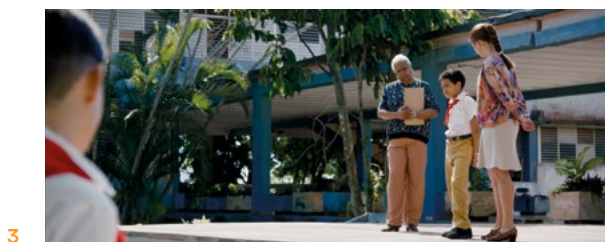
5



2



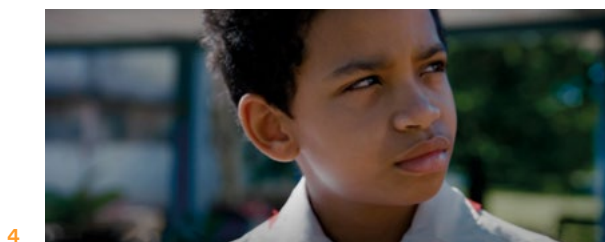
6



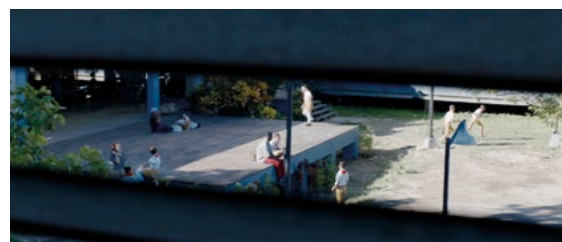
3



7



4



8

## Séquence

### Naissance d'une vocation

[00:47:27 – 00:50:42]

Économe en dialogues, centrée sur un ballet solo porté par une musique orchestrale, cette séquence représente un tournant dans la vie de Yuli : l'enfant porte un nouveau regard fasciné sur l'art auquel on l'a destiné et qu'il avait jusqu'alors refusé.

Yuli a été envoyé par son père dans l'internat Pinar del Río, loin de La Havane, pour continuer l'étude de la danse. Juste avant la séquence analysée ci-après, il a été surpris dans le dortoir fouillant dans un casier, et attrapé par plusieurs garçons.

#### ● Humilié sur scène

Les élèves dispersés, en uniforme – chemise blanche, culotte courte beige et foulard rouge –, se rassemblent à l'extérieur de l'école [1]. C'est un matin lumineux qui contraste avec l'obscurité du dortoir de la scène précédente, dont les notes tonitruantes qui l'accompagnent se poursuivent un temps sur ce début de séquence. Ce débordement musical marque un lien de cause à effet entre le vol et la scène à venir. Un plan large [2] met en avant le grand nombre d'élèves réunis. Ils sont une centaine, garçons et filles mélangés, dont les regards convergent vers un point d'abord hors champ. Quand le silence se fait, la tension est palpable : sur scène se tiennent la directrice de l'école, une professeure et le petit Carlos [3]. La directrice prend la parole et invite l'enfant à s'expliquer. Les sourcils froncés, celui-ci la défie par son silence [4] : objet

du regard des autres, il reste un rebelle. La foule des élèves répond à sa place en l'insultant, en commençant par un garçon au premier rang qui le traite de voleur [5]. Les angles de prise de vue alternent entre les enfants devant lui [5], l'accusé mutique [4], et des vues extérieures sur la scène d'humiliation qui se joue là [3, 6]. L'alternance de cadres serrés et de cadres plus larges renforcent l'effet de pression exercé par le groupe sur Yuli. La foule des adolescents va plus loin dans les insultes («boule puante», «indiscipliné», «glandeur») et rit de lui. Les dénonciations ne concernent plus l'incident, mais l'enfant pauvre, à la couleur de peau sombre, dernier arrivé dans l'internat.

Peu après, à nouveau isolé dans une salle de classe vide, Carlos pensif regarde à travers une fenêtre [7]. Entre les lattes horizontales de la persienne, qui ressemblent aux barreaux d'une prison, il observe les autres élèves qui jouent et rient. Certains sont assis sur la scène où il a été humilié le matin même [8]. Son exclusion passe désormais par le retrait : puni, l'enfant est condamné à rester dans l'ombre, en position de lointain spectateur.

#### ● Rencontre avec le Corsaire

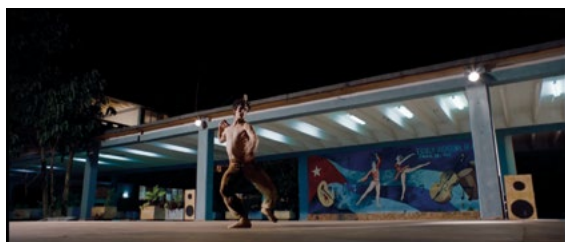
Le soir venu, les élèves sont à nouveau regroupés dans la cour. Assis par terre, ils applaudissent devant la scène, d'abord hors champ. Leur joie désordonnée contraste avec l'ambiance militaire matinale. Un travelling horizontal suit Carlos arrivant en dernier, ce qui le distingue à nouveau des autres élèves, tout en mettant en évidence son retour dans le groupe. Il traverse l'assemblée de spectateurs en sautant comme un petit danseur, s'appuyant sur les épaules des autres élèves [9], et gagne le premier rang. Un danseur traverse la scène en courant devant une grande fresque



9



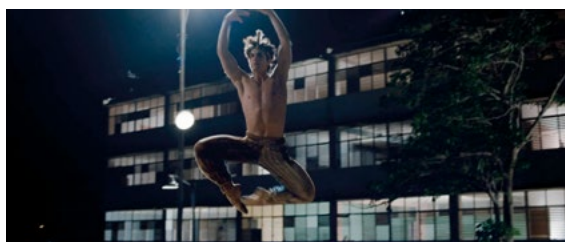
13



10



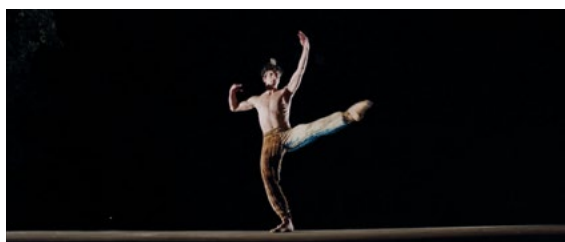
14



11



15



12



16

entrevue le matin de l'humiliation [6]: sur le mur du fond, la peinture d'un couple de danseurs classiques jouxte le nom de l'école, «Escuela vocacional de arte, Pinar del Río» [10]. La musique classique de la chorégraphie du *Corsaire*<sup>1</sup> démarre. Le danseur incarne Conrad le Corsaire. Il est interprété par Javier Rojas, qui ressemble à Rudolf Noureev, star russe de la danse vénéré des Cubains. Il s'agit de la scène 4 de l'acte II, dite «du Grand Pas», une chorégraphie puissante, à la fois athlétique et aérienne.

La performance de l'interprète est marquée par la force de ses sauts; son costume le fait ressembler à un faune, divinité sauvage de la nature [11]. Si au début les fenêtres de l'école offrent un arrière-plan lumineux à ce spectacle [11], régulièrement ce décor disparaît au profit de la nuit [12, 14], isolant le Corsaire triomphant dans le regard de Carlos, spectateur de plus en plus admiratif, isolé par la mise en scène [13]. Peu nombreux sont les plans rapprochés, la caméra préférant s'éloigner pour saisir plusieurs figures dansées, dont un bond athlétique que le ralenti sublime, telle la retranscription d'une vision subjective, nous permettant de l'apprécier dans tous ses détails [14]. Jeune homme, Carlos excellera d'ailleurs dans ses propres sauts au point d'être surnommé «Air Acosta» par les Américains. Ce morceau de bravoure, associé à un personnage de corsaire qui défie l'autorité, ouvre une porte pour Carlos qui semble pour la première fois en adhésion avec un spectacle de danse classique. Après avoir subi une humiliation sur la scène de l'école, l'enfant peut maintenant s'appropriier ce lieu public.

1 *Le Corsaire* est un ballet dont le livret a été écrit au XIX<sup>e</sup> siècle par Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, sur une musique d'Adolphe Adam.

### ● *Dancing in the Rain*

Le spectacle terminé, seul dans la nuit et sous la pluie, accompagné par les notes d'un piano enfantin qui reprend le thème de l'orchestre, Carlos tente de reproduire les pas du Corsaire sur scène [15]. Ses gestes s'affirment malgré la pluie. Le piano est peu à peu accompagné par les nombreux instruments à vent d'un orchestre. Cette musique extradiégétique<sup>2</sup> donne une intensité lyrique à ce moment de révélation intime, qu'elle transforme en un rêve joyeux. L'eau rend cette dernière scène spectaculaire et magique, tout en ombres chinoises et gouttes volantes. Carlos tente et retente les mêmes mouvements, tombe parfois avant de saluer un public invisible [16], de quoi suggérer les difficultés à venir mais aussi la détermination de la future étoile qui a fait sienne cette scène d'abord associée à la honte.

Dans la réalité, le danseur cubain qui a fait l'admiration de Carlos enfant se nommait Alberto Terrero. Des années plus tard, âgé de 20 ans, Carlos a dansé dans la même troupe que lui et lui a avoué qu'il avait été son modèle<sup>3</sup>.

Cette séquence introduit en beauté la suivante: l'extrait d'une archive présentant le véritable Carlos, alors âgé de 17 ans, au moment où il remporte la médaille d'or au concours mondial de danse de Lausanne [séqu. 5]<sup>4</sup>. Le Grand Pas de la chorégraphie du *Corsaire* amorce ainsi un autre grand saut dans le temps et dans la renommée: il signe symboliquement le départ de la carrière de Carlos Acosta.

2 Une musique extérieure aux plans qui composent la séquence.

3 Carlos Acosta, *No Way home*, op. cit.

4 Finale du 18<sup>e</sup> prix de Lausanne, RTS Radio Télévision Suisse, 1990.

# Récit et montage

## Voyages dans le temps

VIDÉO  
EN  
LIGNE

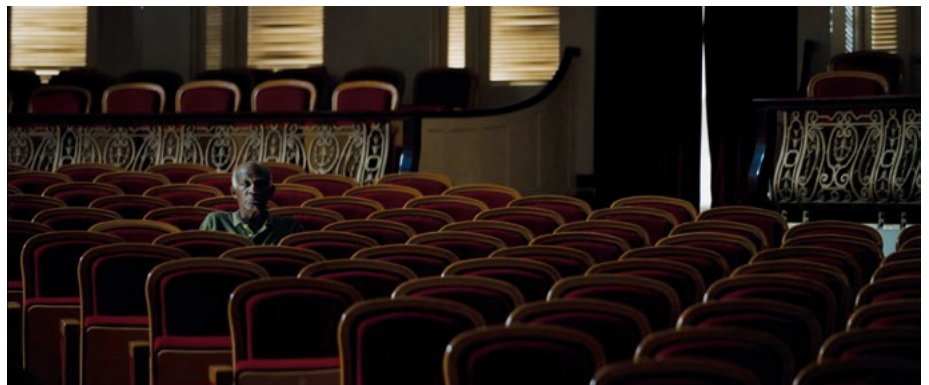
Les circulations entre le passé et le présent, la vie et les chorégraphies forment un puzzle temporel subtil et éloquent.

Carlos Acosta a adhéré aux choix narratifs du scénariste: «*Paul Laverty m'a dit vouloir raconter l'histoire d'un gamin qui a réussi à faire de sa souffrance une force. Un gamin qui aurait pu être footballeur, ou même une fille. Un message très fort dans le contexte actuel. C'était exactement ce que j'avais voulu dire dans ma biographie No Way Home que je cherchais à adapter au cinéma depuis plusieurs années.*» Le récit de *Yuli* se concentre donc sur l'enfance de Carlos Acosta. Cependant, sa grande originalité réside dans ses allers et retours temporels entre les flash-backs sur le passé du garçon et les scènes du présent chorégraphiées, traitant d'épisodes importants de ce même passé. Pour cela, le spectateur doit se laisser guider par la mise en scène et le montage de Icíar Bollain.

### ● Irruption d'un fantôme

Le premier glissement dans le passé arrive au tout début du film. Carlos Acosta adulte a rejoint sa troupe dans une salle de répétitions. Les danseurs se lancent sur un morceau de hip-hop, «*Beat Don't Stop*». Après s'être échauffé au milieu de ses danseurs, le chorégraphe s'installe à une table, toujours dans la salle de répétitions, et sort un gros album. Alors qu'il pose les mains sur sa couverture rouge portant le titre «*Yuli*» monte une ambiance sonore venue d'ailleurs: le brouhaha d'enfants dans la rue que nous ne tarderons pas à découvrir. Le prénom *Yuli* ressort de cette rumeur, tandis que le chorégraphe pose ses mains d'abord sur la couverture de l'album, puis sur la première page, où figure une photo de lui enfant. Ce bourdonnement enfantin, première amorce du saut dans le passé, s'interrompt quand l'un de ses collaborateurs le sollicite pour lui montrer la «*scène dans la rue*» du spectacle.

Troublé, Acosta lève la tête et ne tarde pas à voir apparaître son père, Pedro, venu du fond de la salle. L'homme marche au milieu des jeunes danseurs et se dirige droit vers lui, l'air fermé. Il l'appelle par le surnom qu'il lui a donné, *Yuli*. Ce bond plus d'une trentaine d'années en arrière est à nouveau souligné par un effet sonore: le volume du morceau de *breakdance* diminue puis remonte à l'apparition du visage de l'enfant interpellé, situé au milieu d'un groupe de gamins dansant dans la rue. L'enfant nous a été présenté, ainsi que son père, qui vient l'extirper du groupe. Pas besoin de dialogue pour comprendre la relation qui les lie. Ce premier retour en arrière se fait ainsi progressivement, par couches de sons et d'images, comme ressurgi des profondeurs de la mémoire sous l'effet de l'album feuilleté, de la danse et de la musique. La mise en scène s'appuie ainsi sur une animation subjective et progressive d'un temps révolu auquel elle donne une dimension tactile, sensorielle, et introspective.



Surgissant littéralement du passé de manière incongrue, le père est d'emblée présenté dans toute sa dimension intrusive et autoritaire: il semble dicter sa loi à l'intérieur même d'une scène dont son fils chorégraphe est l'auteur.

La seconde apparition du fantôme de Pedro est située à la toute fin du film. Sur l'un des fauteuils de la salle vide du Grand Théâtre de La Havane, le père contemple son fils adulte assis seul sur la scène. Cette fois, l'apparition de Pedro n'a pas la dimension intrusive de sa première entrée: il n'est pas en mouvement et figure d'emblée dans le champ, sans avoir besoin d'y pénétrer avec autorité. De plus, cette nouvelle manifestation suit naturellement une scène de visite de Carlos Acosta au complexe des Écoles d'art à l'abandon. Le lieu a ravivé brièvement un souvenir d'enfance: Acosta se revoit plus jeune rêvant sur cette scène fantôme, la tête levée vers la lumière. Les courbes dessinées par l'architecture renvoient à la dimension de cet instant précis monté de manière à faire dialoguer Carlos avec lui-même enfant. Comparée à la première apparition de Pedro, la configuration a changé et paraît même inversée quant aux placements du père et du fils: c'est Carlos qui est sur la scène et Pedro qui prend la place du spectateur, comme si les retours en arrière opérés par le film avaient finalement porté leurs fruits et permis un réajustement des rôles de l'un et de l'autre selon un ordre plus apaisé.





## ● Échos

Pour relier les différentes temporalités du film, Iciar Bollaín et son monteur Nacho Ruiz Capillas utilisent parfois des images «jumelles» qui se jouxtent et se répondent dans le temps. Ainsi, l'un des rares souvenirs de complicité de Carlos enfant avec son père – la visite de la plantation en ruines où ont vécu ses ancêtres esclaves – se termine par une accolade entre Pedro et Yuli sur son genou. Cette accolade est reprise dans le présent chorégraphié entre Carlos incarnant son propre père et un jeune danseur de sa troupe jouant Yuli. Ici, le passé provoque l'action présente.

Des objets transitionnels constituent aussi des portes de glissements temporels. Il y a l'album de souvenirs mentionné plus haut ; il y a aussi une simple ceinture dont Carlos a dû hériter à la mort de Pedro. Celle-ci réveille un violent traumatisme d'enfance. Après que Yuli a menti à son père en prison en se vantant d'être un excellent élève, ses sœurs lui font comprendre que, quand Pedro découvrira la vérité, il punira violemment son fils. Carlos Acosta adulte touche cette vieille ceinture, réveillant sa mémoire corporelle par le bruit de son claquement, avant d'incarner son père dans une sorte de «danse de la punition». Cette fois, contrairement à la scène de la plantation, la chorégraphie précède le flash-back : la correction à la ceinture de Pedro contre Yuli est dévoilée plus tard, hors champ, dans une pièce fermée. La violence est sonore, María et Berta hurlant contre Pedro (c'est le son de leurs voix sur les images dansées qui amorce cette scène) qui pourrait aller jusqu'à tuer Yuli par la force de ses coups. La violence paternelle est dès lors à la fois dénoncée et mise à distance. Ainsi chorégraphiée, elle prend une résonance presque historique, le claquement de la ceinture sur le sol évoquant les coups de fouets donnés aux esclaves.

## ● Dépassement artistique

Carlos termine la scène en sanglots, embrassant le danseur qui le représente enfant. La caméra filme au plus près cette réconciliation entre père et fils qui n'a jamais eu lieu. Pourtant, un gros plan sur Pedro de dos après la punition nous donne à comprendre qu'il pourrait regretter sa cruauté envers son fils.

Danser son passé est une forme de catharsis. L'adulte se confie par bribes aux jeunes danseurs de sa troupe sur l'héritage de la violence, de l'esclavage, du racisme. Comme le résume avec philosophie un membre de sa troupe [séq. 2] : «Si tu veux raconter ta vie, tu dois te donner entièrement. Aller jusqu'au fond. C'est là que se trouvent les gros poissons.»

Ces «gros poissons», ce sont les blessures de l'enfance qui remontent à la surface. Carlos Acosta peut ainsi tendre vers la sérénité.

D'autres transitions temporelles de *Yuli* reposent sur des correspondances de lumières : les barreaux d'une persienne à la fenêtre de l'internat [00:44:16] sont repris par l'éclairage rayé d'un projecteur emprisonnant un jeune danseur [00:44:20], les lits superposés des dortoirs de l'internat [00:46:50] deviennent des cubes stylisés en ombres chinoises [00:46:52]. À la fin de ce premier tiers du film, les allers et retours temporels se font désormais en un montage alterné entre le passé et le présent plus serré, jusqu'à les faire se rejoindre dans les vingt dernières minutes du film.

## ● Biopic et réécriture

Une discussion peut être menée avec les élèves sur le thème de la biographie filmée (ou «biopic», contraction de «*biographical motion picture*»). Qu'est-ce que la fiction apporte au récit d'une vie par rapport au documentaire ?

Le cas d'un biopic comme *Yuli* est rare au cinéma, car Carlos Acosta incarne son propre rôle adulte dans le film. Il a également participé au projet comme co-producteur et relu le scénario adapté de son autobiographie écrite dix ans auparavant. Il a donc souscrit aux inévitables infidélités factuelles initiées par cette reconstitution de son histoire. Assumant pleinement cette réécriture romanesque, le film délivre son point de vue sur la question à un moment précis du film. En effet, Carlos adulte raconte aux danseurs que son père l'a emmené dans la plantation pour lui raconter le passé de sa famille d'esclaves. Puis il avoue que cette scène est inventée : «*Mon père ne m'a jamais emmené là-bas. [...] Même si ce n'est pas arrivé, peut-on dire que ce n'est pas vrai ?*» Ainsi, la fiction même émancipée de la réalité peut être porteuse d'une vérité, en l'occurrence historique.

## Figure

### Chorégraphies libératrices

Filmer des chorégraphies est un véritable enjeu de cinéma : comment la mise en scène d'Icíar Bollaín accompagne-t-elle les danseurs et la musique dans *Yuli* ?

Icíar Bollaín a pris soin de choisir une mise en scène spécifique pour les nombreuses séquences de danse de *Yuli*. On peut les séparer en trois catégories. Tout d'abord, les chorégraphies de la troupe Acosta Danza, spectacle qui se construit tout au long du film et qui est entièrement dédié à la transposition de la vie de Carlos. D'autres scènes dansées appartiennent quant à elles aux séquences de flash-backs, donc au passé du personnage. Sont également utilisées, en minorité, de simples images d'archives témoignant de la carrière professionnelle de Carlos Acosta lorsqu'il interprète les œuvres des autres.



#### ● Deux archives dans la fiction

La première vidéo d'archives intégrée à la fiction montre, à la Radio Télévision Suisse, la finale du prix de Lausanne à laquelle participe le jeune Carlos, 17 ans [Séquence]. Ces images sont diffusées sur un écran de télévision que la famille Acosta regarde en direct de Cuba. Elles donnent à voir une courte partie du solo de Carlos, son attente du verdict dans les coulisses, et permettent de partager le suspense que vivent également les membres de sa famille. À Cuba, l'explosion de joie à l'annonce de la victoire est partagée par tous, à l'exception de sa sœur Berta, assise près de la fenêtre et comme déjà anesthésiée par la maladie mentale.

La seconde archive est elle aussi intégrée à la fiction : il s'agit d'un extrait filmé d'un duo de *Roméo et Juliette* interprété par Carlos Acosta adulte [01:36:27]. Le chorégraphe assis dans une salle vide contemple sa consécration, cette fois projetée sur scène. En parallèle, son père Pedro, seul à Cuba, enrichit son cahier rouge d'articles de presse, inscrivant d'une écriture maladroite sous une photo de famille à Londres : « *El primer Romeo Negro en el Royal Ballet, mi hijo Yuli* ». Rejoint dans la salle par sa professeure Chery, désormais âgée, Carlos Acosta se souvient de la fierté de son père venu jusqu'à Soho le découvrir dans ce rôle.

Les seules archives choisies par la réalisatrice correspondent ainsi aux deux moments forts de la carrière d'Acosta. Elles attestent d'une évolution aussi bien historique qu'intime et biographique. Elles mettent également en lumière la nature hybride du film partagé entre la fiction – en raison de la transposition romanesque de la matière autobiographique – et la part documentaire liée à ces traces du succès d'Acosta et à sa présence même dans le film.

#### ● Mouvement des émotions, voyage du souvenir

Le spectacle *Yuli* marque la consécration de Carlos Acosta comme chorégraphe et comme homme : il y rejoue des scènes marquantes de son enfance dans un effet de reprise, d'écho et de relecture. Un fil invisible se tend tout au long du film entre les faits passés et le corps dansant, vecteur d'une mémoire, d'une écriture du souvenir et des émotions. L'histoire portée par les acteurs et les dialogues se voit ainsi

reconstituée par les danseurs d'Acosta Danza et la musique sur laquelle ils évoluent. La réalisatrice a été accompagnée par la chorégraphe María Rovira pour cette partie cubaine. « *Nous avons vraiment misé sur l'idée de montrer des numéros de danse complets, souligne Icíar Bollaín. Ainsi, nous avons fait un casting pour trouver des danseurs qui sachent jouer. La caméra danse avec eux, parce qu'il n'y a pas de coupe ni de tricherie.* »<sup>2</sup>

La chorégraphie se découvre à travers plusieurs points de vue grâce à une caméra sur steadicam<sup>3</sup> qui enrichit les plans fixes. « *Je me suis rendu compte à quel point il était difficile de filmer la danse, de rendre le mouvement dans son intégralité dans le cadre sans trop s'éloigner et devenir théâtral. Nous avons veillé à être assez proches des danseurs pour capturer leur respiration, leur sueur, l'effort, le son de leurs pieds sur le sol* »<sup>4</sup>, explique Icíar Bollaín. La cinéaste brise ainsi ce que l'on appelle le « quatrième mur », celui qui sépare les spectateurs des danseurs, pour relayer au plus près, au plus juste, cette expression corporelle.

#### ● Spectacle en cours

Il s'agit aussi de filmer un spectacle en train de se créer, de ses débuts au finale sur scène. Les tableaux qui nous transportent de l'enfance de Yuli à ses triomphes à l'étranger évoluent de l'ombre à la lumière. Le dispositif d'éclairage du chef opérateur Alex Catalán est d'abord discret pour les premières scènes d'enfance rejouées à deux danseurs, dans une salle de répétitions. Les tons sont bleutés, la lumière naturelle, les rares spectateurs sont des membres de la troupe.

La caméra est proche des danseurs qui rejouent des scènes intimes entre Carlos Acosta dans le rôle de son père et Mario Sergio Elías dans celui de Yuli. Dans les séquences suivantes du spectacle *Yuli* se déploieront des dispositifs lumineux théâtraux, des projecteurs mobiles, un mur d'ampoules,

1 En français : « Le premier Roméo noir au Royal Ballet, mon fils Yuli. »

2 Entretien avec Icíar Bollaín pour Cineuropa, 28 septembre 2018.

3 Système de stabilisation de prises de vues porté par un opérateur avec un harnais et un bras articulé.

4 Entretien avec Icíar Bollaín pour Eurimages, décembre 2018.



son corps, la rue est la première scène. N'oublions pas que notre jeune héros est d'abord un champion de *breakdance*, un art né dans la rue. Au son d'un *beat* occidental, l'enfant copie les pas de Mickael Jackson et pirouette sur le dos sous les acclamations des autres gosses. Plus tard, Yuli fugue de l'École de ballet en courant [séq. 2]. Enfin libre, il attrape un bus, s'accroche à la porte arrière, esquissant des mouvements gracieux, riant devant l'inquiétude d'une passagère. L'enfant semble apporter un peu de la grâce du ballet classique dans la rue. Le hasard le conduit dans le chantier inachevé des Écoles nationales d'art, dans une grande salle de théâtre vide qui ne demande qu'à accueillir de futures chorégraphies [Contexte]. Les rues et les bars de Cuba accueillent aussi le mambo, le cha-cha-cha, la salsa, des musiques mélangeant rythmes européens et africains. Dans les cours d'immeubles bourgeois récupérés par plusieurs familles et habités collectivement, on danse librement, toutes générations confondues. À son retour au pays, jeune adulte, Carlos renonce au ballet mais pas à danser avec ses amis d'enfance [séq. 6]. Quand les bars des hôtels sont interdits aux Noirs, les cours sont accueillantes... jusqu'à la coupure d'électricité.

Quel que soit son mode d'expression, la danse dans *Yuli* est un moyen de tendre vers une forme de libération d'un corps, d'un récit, d'un passé marqués par la contrainte.

## « Nous voulions raconter les émotions de Carlos à travers les danseurs de façon à nourrir le récit et le faire avancer »

Icía Bollaín

des ombres chinoises. Le spectacle se met en place et les répétitions se tiennent cette fois sur la grande scène du théâtre. Ce changement de décor et d'éclairage renforce le passage de l'intimité à la célébrité. La dernière chorégraphie concluant le film [séq. 7] revient vers davantage de simplicité. Seul sur scène en jean et tee-shirt, Carlos Acosta évolue dans le noir devant une salle vide. Ses gestes, tels les mouvements d'un chef d'orchestre, décident de l'ouverture des rideaux par les techniciens des coulisses, de l'allumage de la lumière de la salle, puis de la scène. La forme est alors tout entière au profit de la conclusion du film : illustrer la sérénité d'un homme qui a enfin accepté son destin et est devenu le metteur en scène de sa propre vie.

### ● Danses de rue

Guidé par la voiture et le regard de Carlos Acosta, le spectateur découvre les habitants de La Havane par une succession de travellings dans les rues de la capitale. Parmi ceux qui marchent sous le soleil du matin, des jeunes gens souriants et dynamiques se retrouvent par deux. Les vêtements sont courts, larges, ouverts et colorés. Ce sont les danseurs de la troupe d'Acosta, et leur course joyeuse vers le Grand Théâtre de La Havane est comme une première chorégraphie. Nul besoin de salles ou de cours pour laisser s'exprimer



### ● La danse en grand (format)

Il peut être intéressant de s'attarder sur le format d'image de *Yuli*. La réalisatrice a en effet choisi le cinémascope, format panoramique rectangulaire longtemps réservé aux westerns ou aux films tournés majoritairement en extérieur. Ce procédé ambitieux et coûteux prend toute son ampleur pour des films à grand spectacle destinés à des projections collectives en salles de cinéma. Ici, le cinémascope met bien sûr en valeur les paysages filmés au drone du Grand Théâtre de La Havane ou des Écoles d'art perdues dans la nature. Pourtant, *Yuli* n'a rien d'une publicité touristique sur Cuba. Le cinémascope est surtout destiné à magnifier les nombreuses scènes de ballets du film, classiques ou contemporains : il offre de l'espace aux mouvements des danseurs, de l'attention à chaque détail de leur visage, de leur corps et de la chorégraphie. *West Side Story* de Robert Wise et Jerome Robbins (1961) et plus récemment *La La Land* de Damien Chazelle (2016) sont deux autres exemples de films de danse – américains – ayant fait le pari du cinémascope. Deux films qui interrogent la relation des corps à un territoire : Brooklyn pour le premier, Los Angeles, la Cité des Anges, pour le second.

La La Land (2016) © SND





## Genre

### La danse en prise avec le monde

**Yuli fait entendre une voix politique en racontant le racisme qui perdure à Cuba et le monde de la danse que Carlos Acosta fait évoluer.**

#### ● Porter l'ambition d'un père

Une conversation complice entre Pedro et Carlos enfant se déroule dans l'École de ballet [séq. 4]. Ils attendent la décision de la directrice pour savoir si Carlos sera expulsé de l'établissement. Pendant que de petites ballerines s'entraînent à la barre, Pedro révèle à son fils l'origine de son rêve de destin pour son fils. Dans un cinéma, à 25 ans, il a découvert sur l'écran des ballerines sautillantes. «*J'ignorais ce que c'était. J'en ai oublié mon travail et ma vie de merde. Ça m'a touché ici, à la poitrine, comme si ça faisait partie de moi. La police a débarqué, on m'a foutu dehors à coups de bâton. C'était un cinéma interdit aux Noirs. J'ai protesté et ils m'ont tabassé. Je préférerais me faire tabasser comme ça tous les jours plutôt que de te voir gâcher ton talent.*» Cette confession contient à la fois la découverte de l'émotion artistique et la revanche sociale d'un homme qui rentrera grâce à son fils dans des lieux autrefois interdits aux Noirs.

**«La plupart de mes amis de Los Pinos où je suis né ont quitté Cuba sur un radeau, les autres sont en prison. Voilà à quoi j'étais destiné»**

Carlos Acosta

#### ● Le premier Roméo noir

Pedro ne cherche pas seulement à sauver son fils de la misère, il veut qu'il soit le premier dans son domaine. Préoccupé par ses doutes et la douleur de l'exil, Carlos ne comprend que tardivement cet aspect de la volonté de revanche paternelle. Quand, à Londres, on lui offre une place de premier danseur et qu'il fait part au téléphone de ses doutes à ses parents, Pedro lui répond avec la franchise brutale qui le caractérise [séq. 5]: «*Au cas où tu ne te regardes pas dans la glace, tu es noir. C'est la chance de ta vie. Quand on offre une telle occasion à un Noir, il la prend et ne la lâche plus.*» Quelques années plus tard, Carlos n'hésitera plus: il incarnera le héros

du ballet *Roméo et Juliette*. L'amour impossible entre deux adolescents issus de familles qui se haïssent (Capulet et Montaigu) devient une union contrariée entre une Juliette blanche et un Roméo noir. Ce geste politique du chorégraphe du Royal Ballet, Sir Kenneth MacMillan, est relayé dans le film et entièrement porté par Carlos Acosta dans les choix artistiques qu'il fait tout au long de son parcours.

#### ● Une chorégraphie politique

Au cœur de la chorégraphie de Carlos Acosta créée pour *Yuli* et développée en cinq séquences tout au long du film, un tableau diffère des autres [séq. 6]. Sur un morceau composé par Alberto Iglesias, la troupe de danseurs encadre un homme en costume-cravate devant une immense photo du général Smedley D. Butler. C'est le seul morceau musical qui intègre des paroles, une voix off répétant le nom de Butler et ses exactions. «*J'ai fait de Haïti et de Cuba des îles convenables pour la National City Bank. J'ai violé l'Amérique centrale pour Wall Street*», «*Racketteur, gangster, escroc*». La tonalité musicale dénote par rapport aux autres compositions d'Iglesias pour le film: piano et tambours scandés, la mélodie se fait brutale. Butler, général américain du corps des Marines, personnifie ici les États-Unis pillant les ressources de leurs voisins d'Amérique Latine: Mexique, Cuba et Nicaragua. Pour rappel, de 1952 jusqu'en 1959, la dictature de Cuba était soutenue par les Américains que la révolution a chassés du pays [Contexte]. Le blocus économique qui s'en est suivi a terriblement appauvri Cuba. Dans son autobiographie, Carlos Acosta souligne aussi son dégoût des dépenses des occidentaux, des caprices des danseurs parfois enfants gâtés, ainsi que le mépris de classe. Ses années d'exil ont donc également construit une pensée politique. De la même façon qu'en dansant un rôle réservé aux Blancs, Carlos Acosta dénonce le racisme en général. Le tableau «Butler» de sa chorégraphie ouvre une réflexion politique sur le sort du pays tout entier.

#### ● Lutte et danse des classes

Au-delà de la couleur de peau, la danse comme ascenseur social est un thème que l'on croise dans deux films cultes. Le jeune Billy du *Billy Elliot* de Stephen Daldry (2000) grandit dans une famille de mineurs au nord de l'Angleterre. Pendant que son père et son frère aîné entament une grève, Billy sèche ses cours de boxe pour tenter des entrechats de danse classique. Le père de Billy s'oppose à cette carrière pour des raisons culturelles, mais surtout financières: l'école est bien trop chère pour une famille de mineurs, appauvrie de surcroît par les jours sans solde de la grève. On retrouve en

miroir inversé dans *Billy Elliot* les relations père-fils de *Yuli* : Billy a trouvé sa vocation, mais elle est refusée par son milieu. Le père cède face à la ténacité de l'adolescent et finit par accepter et respecter son choix.

Dans *Flashdance* d'Adrian Lyne (1983), Alexandra (Jennifer Beals) est orpheline, sans famille pour contrer ou porter son amour de la danse classique. La société se charge de l'en maintenir éloignée puisqu'elle gagne sa vie comme soudeuse dans une usine de Pittsburg, performant le soir dans un cabaret. Or ses chorégraphies dépassent de loin le simple numéro de séduction d'une *strip-teaseuse*. Quand Alexandra trouve la force de troquer ses talons hauts contre des chaussons de danse pour passer l'audition de l'école de ballet, c'est justement sa condition sociale, son inventivité et la modernité de sa chorégraphie qui emportent le morceau. À travers sa danse s'exprime une réalité sociale que la jeune fille transcende. *Flashdance* se conclut sur son audition réussie, sans que l'on sache si elle débouchera sur une carrière de ballerine. C'est le premier pas qui compte.

En mettant en jeu une certaine mécanique corporelle, la danse peut révéler la condition d'un personnage et raconter une forme d'aliénation sociale. Dans *La Fièvre du samedi soir* de John Badham (1977), le disco sauve Tony Manero en même temps qu'il raconte l'enchaînement de son corps à des mouvements répétitifs qui rappellent étrangement ceux des ouvriers. Incarné par John Travolta, ce jeune danseur italo-américain est le roi de la boîte de nuit de son quartier. Employé chez un quincaillier le jour, considéré comme un moins que rien dans sa famille, et notamment par son père, le jeune homme de 19 ans n'est réellement lui-même que sur la piste du club «2001 Odysseï». La foule s'écarte pour le laisser passer «comme la mer devant Moïse», les danseurs lui laissent la scène lumineuse et deviennent spectateurs. Ces triomphes nocturnes et la rencontre avec une partenaire de danse qui travaille à Manhattan ouvrent

*Billy Elliot* (2000) © Tamasa Distribution



*Flashdance* (1983) © Park Circus

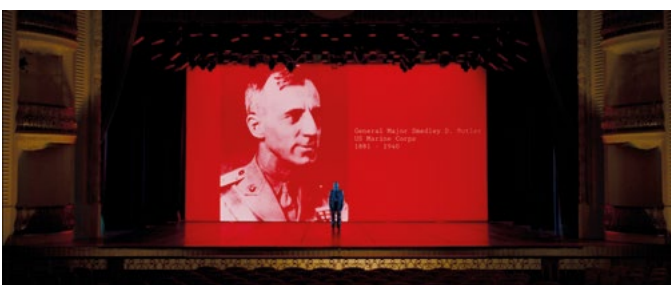


les yeux de Tony sur le vide de sa vie et la violence de son milieu, notamment envers les femmes. La danse et des événements tragiques lui donnent la force de quitter ses parents et Brooklyn pour échapper à l'impasse sociale dans laquelle il se trouve.

## ● La musique

Les élèves pourront s'attarder sur la question de la place de la musique dans un film évoquant l'univers de la danse. Dans ce cas précis, la partition de *Yuli* mélange des compositions classiques accompagnant les ballets à une dizaine de morceaux créés par Alberto Iglesias pour l'occasion. Ce compositeur célèbre et multi-récompensé est notamment le partenaire du réalisateur espagnol Pedro Almodóvar depuis le film *La Fleur de mon secret* en 1995. De formation piano classique, il a beaucoup utilisé cet instrument comme base de la partition de *Yuli*, notamment lors des cours de ballet de l'enfant à l'école et de sa découverte des Écoles nationales d'art dans la campagne [séq. 3].

Son inventivité musicale se déploie dans les chorégraphies de la troupe d'Acosta comme le tableau «Butler» [séq. 6] et surtout dans la longue séquence dansée de l'ascension professionnelle de Carlos jeune [séq. 7]. Pendant sept minutes, sans dialogue, la partition accompagne les succès du jeune Acosta sur scène, ses promenades solitaires dans Londres, jusqu'au suicide de sa sœur Berta à Cuba. Un morceau de bravoure qui peut rappeler un célèbre épisode de *Chantons sous la pluie* (1952) de Stanley Donen et Gene Kelly, consacré lui aussi au récit dansé (et, ici, également chanté) de l'ascension du personnage principal.



# Document

## Guerriers

Un des tableaux les plus célèbres du peintre Jean-Michel Basquiat s'intitule *Warrior*, en français «guerrier». C'est aussi la signification du surnom Yuli que Pedro Acosta a donné à son fils.

Les correspondances sont multiples entre le danseur Carlos Acosta et Jean-Michel Basquiat, peintre à la carrière courte mais fulgurante dans le New York des années 1980. Deux artistes que l'on pourrait qualifier de «guerriers de l'art».

### ● Changer les représentations

Le peintre et le chorégraphe sont l'un et l'autre métis, nés d'une mère blanche et d'un père noir. Celui de Jean-Michel Basquiat est d'origine haïtienne et sa mère hispanique de Porto-Rico (une île des Antilles proche de Cuba). Comme Acosta, Basquiat avait deux sœurs. Sa mère souffrait de problèmes psychiatriques et a été internée, le laissant seul avec son père et ses sœurs. Comme Acosta qui a dansé le premier le rôle de Roméo noir, Basquiat est le premier artiste noir vraiment reconnu dans le monde de l'art – moderne en ce qui le concerne. Il a quitté sa famille très tôt pour peindre, vivant dans la rue et dans des squats, devenant mondialement célèbre après sa mort, à 27 ans; ici s'arrête la comparaison avec Acosta.

L'injustice sociale et le racisme sont une source de réflexion fréquente chez Basquiat, qui condamne l'oppression de la communauté noire américaine, défend la couleur de son père et la culture africaine. Son art fait voler en éclats les codes de représentation de la société en rendant visibles des personnes sous-représentées.

### ● Force nouvelle, mélange des genres

Pendant sa courte carrière (dix ans), Jean-Michel Basquiat a représenté de nombreuses figures noires historiques comme le boxeur Cassius Clay ou l'homme politique Malcom X, qui sont des guerriers modernes. Ci-contre, ce tableau de 1982, *Warrior*, peut être considéré quant à lui comme un autoportrait politique. Entouré d'objets symboliques comme la couronne et l'épée, le sujet du tableau évoque la force et la protection universelles, mais également la volonté de l'artiste de se battre pour ses croyances en tant que jeune Noir du New York des années 1980.

L'artiste qui marque son époque est souvent celui qui apporte quelque chose de nouveau dans son art, et fait ainsi école. Acosta est célèbre par sa puissance, ses sauts, sa force guerrière transcendée par la danse. Adulte, il a également su mélanger les danses contemporaine et classique, comme l'annonçait la scène de son audition enfant à l'École de ballet où il esquissait des pas de *breakdance* sur un morceau de piano classique [séq. 1]. Basquiat a initié un mouvement artistique; il fut le premier à mêler *street art*, graffiti et hip-hop. Sa récupération par le marché de l'art mondial interroge: *Warrior* est devenu l'œuvre occidentale la plus chère vendue en Asie par Christie's en 2021, 30 ans après la mort de son auteur. Si Carlos Acosta a pu construire une famille, des écoles de danse, Jean-Michel Basquiat n'aura quant à lui jamais profité de sa célébrité.



Warrior de Jean-Michel Basquiat, 1982 © Christie's

### ● Qui est le guerrier Yuli ?

La Santería, religion de Pedro, est un culte que les esclaves exilés d'Afrique vers les Antilles ont réussi à conserver. Les ancêtres de Carlos honoraient des divinités africaines, tout particulièrement celles issues de la religion des Yorubas au Nigeria. Interdit pendant les siècles d'esclavage, ce culte est resté illégal – comme toute religion – sous le régime de Fidel Castro. Pourtant, Pedro fait des offrandes et des prières à ses dieux tous les jours. Indiqué dans le film comme étant un prénom indien, Yuli signifie «guerrier»; il est le fils d'Ogún, le dieu africain du feu et de la guerre. Ce dernier a comme attribut le fer; c'est aussi un grand chasseur.

Quand Pedro raconte à son fils son passé d'esclave [séq. 2], c'est pour mieux insister sur la force des générations suivantes: «On a survécu. Même dans un endroit comme ça, on chantait, on dansait, on résistait. On a préservé nos dieux. On est des guerriers.» Cela met également en lumière la faculté de l'art à insuffler du courage, de l'énergie pour survivre au pire. La leçon sera profitable et conduira Carlos à poursuivre cette transmission par la danse.

## FILMOGRAPHIE

### Édition du film

*Yulí*, DVD, ARP Sélection.

### Autres films d'Icíar Bollaín

*Même la pluie* (2010), DVD, M6 Vidéo.

*L'Olivier* (2016), DVD, Blaq Out.

*Les Repentis* (2021), DVD, Épicentre Films.

### Autres films cités

*La Fièvre du samedi soir* (1977) de John Badham, DVD et Blu-ray, Paramount Pictures France.

*Flashdance* (1983) d'Adrian Lyne, DVD et Blu-ray, Paramount Pictures France.

*Billy Elliot* (2000) de Stephen Daldry, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

## BIBLIOGRAPHIE

- Carlos Acosta, *No Way Home*, HarperCollins, 2007. Autobiographie en anglais.
- Isabel Santaolalla, *The Cinema of Icíar Bollaín*, dans la série «*Spanish and Latin American Filmmakers*», Manchester University Press, 2012. Livre en anglais.

## SITES INTERNET

Dossier de presse français de *Yulí*, ARP Sélection :  
↳ [arpselection.com/film/yuli](http://arpselection.com/film/yuli)

### Entretiens en ligne

Alfonso Rivera, entretien avec Icíar Bollaín, Cineuropa, 28 septembre 2018 :  
↳ [cineuropa.org/fr/interview/360902](http://cineuropa.org/fr/interview/360902)

Karin Schiefer, entretien en anglais avec Icíar Bollaín pour Eurimages, décembre 2018 :

↳ [rm.coe.int/interview-with-icciar-bollain/1680943271](http://rm.coe.int/interview-with-icciar-bollain/1680943271)

Luis Martínez, entretien en espagnol avec Paul Laverty, *El Mundo*, 17 décembre 2018 :

↳ [elmundo.es/cultura/cine/2018/12/17/5c169777fc6c8306198b4615.html](http://elmundo.es/cultura/cine/2018/12/17/5c169777fc6c8306198b4615.html)

Cristina Diaz, entretien en italien avec Paul Laverty, PiuCulture, 16 octobre 2019 :

↳ [piuculture.it/2019/10/paul-laverty-sceneggiatore-di-yuli-nel-film-la-cubameno-conosciuta-quelladellimmenso-talento-artistico](http://piuculture.it/2019/10/paul-laverty-sceneggiatore-di-yuli-nel-film-la-cubameno-conosciuta-quelladellimmenso-talento-artistico)

Sarah Crompton, entretien en anglais avec Carlos Acosta, *The Guardian*, 16 juillet 2023 :

↳ [theguardian.com/stage/2023/jul/16/carlos-acosta-at-50-royal-opera-house-interview](http://theguardian.com/stage/2023/jul/16/carlos-acosta-at-50-royal-opera-house-interview)

### Articles et critiques en ligne

Diana Evans, « Carlos Acosta, une étoile cubaine au firmament », *The Independent*, 1<sup>er</sup> septembre 2004 :

↳ [courrierinternational.com/article/2004/09/02/une-etoile-cubaine-au-firmament](http://courrierinternational.com/article/2004/09/02/une-etoile-cubaine-au-firmament)

Michel Hernandez, « Il faut en finir avec le blocus de Cuba », *¡ahora!*, 2 octobre 2018 :

↳ [ahora.cu/fr/fidel-parmi-nous/28-rubriques/avis/3012-il-faut-en-finir-avec-le-blocus-de-cuba](http://ahora.cu/fr/fidel-parmi-nous/28-rubriques/avis/3012-il-faut-en-finir-avec-le-blocus-de-cuba)

Jessica Saval, « *Yulí* envoie valser les codes du biopic », *Rolling Stones*, 18 juillet 2019 :

↳ [rollingstone.fr/yuli-envoie-valser-les-codes-du-biopic](http://rollingstone.fr/yuli-envoie-valser-les-codes-du-biopic)

### Entretiens vidéo en ligne

Entretien en anglais avec Carlos Acosta, « *Ballet Dancer Carlos Acosta Says It Was “Traumatic” Reliving His Life in New Film “Yulí”* », chaîne Youtube Lorraine, 3 avril 2019 :

↳ [youtube.com/watch?v=C7rhFFU64Tk](http://youtube.com/watch?v=C7rhFFU64Tk)

Scott Davis, entretien en anglais avec Carlos Acosta, Paul Laverty et Icíar Bollaín, Heyuguys, 11 avril 2019 :

↳ [heyuguys.com/yuli-interviews](http://heyuguys.com/yuli-interviews)

### En savoir plus sur les Écoles nationales d'art de La Havane

↳ [fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89coles\\_nationales\\_d%27art](http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89coles_nationales_d%27art)

↳ [youtube.com/watch?v=JpPqbP-RdY4](http://youtube.com/watch?v=JpPqbP-RdY4)

### La bande originale de *Yulí* composée par Alberto Iglesias

Sur Spotify :

↳ [open.spotify.com/intl-fr/album/6PfTymj8oVxa6JXglanEhr](http://open.spotify.com/intl-fr/album/6PfTymj8oVxa6JXglanEhr)

Sur Cinezik :

↳ [cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=yuli](http://cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=yuli)

## CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :

↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre)

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :

↳ [cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos](http://cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos)

## LE DANSEUR QUI NE VOULAIT PAS DANSER

Icíar Bollaín est déjà une réalisatrice espagnole reconnue en Europe quand elle se lance dans son huitième long métrage, *Yuli*, tourné en majeure partie à Cuba. Ce film biographique retrace le parcours du danseur classique noir Carlos Acosta, qui quitta les faubourgs pauvres de La Havane pour les scènes de ballet du monde entier. L'étoile cubaine a amplement participé au film, inspiré de son autobiographie *No Way Home*. Il joue son propre rôle adulte, avec les danseurs de sa troupe Acosta Danza. Une chorégraphie autobiographique ponctue les grandes étapes de la vie de celui qu'enfant on surnommait «Yuli» («guerrier»). Forcé d'apprendre le ballet classique alors qu'il se rêvait footballeur, Acosta a finalement embrassé ce destin qui lui a été imposé par son père, un camionneur autoritaire. Il incarnera le premier Roméo noir de la danse classique, ouvrant ainsi la porte d'un art réservé aux élites blanches. Le film ne s'inscrit pas pour autant dans une logique de *success story*. Il invite plutôt à une réflexion sur l'exil, la notion de destin et le pouvoir de l'art. À travers ce parcours hors du commun, *Yuli* documente aussi les transformations de Cuba, pays sacrifié à la pauvreté alarmante, sur plus de 40 ans.



AVEC LE SOUTIEN  
DE VOTRE  
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS  
DU CINÉMA