



“ HERENCIA ”, une errance sociologique et artistique

Jean-Pascal Fontorbes, Anne-Marie Granié

► To cite this version:

Jean-Pascal Fontorbes, Anne-Marie Granié. “ HERENCIA ”, une errance sociologique et artistique. Entrelacs, 2016, Chercheurs de champs, Hors-série 2, pp.149-160. hal-01996489

HAL Id: hal-01996489

<https://hal.science/hal-01996489>

Submitted on 21 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« HERENCIA »¹, une errance sociologique et artistique

Jean-Pascal Fontorbes MC en audiovisuel, HDR en cinéma LISST/DR UT2J/ENFA

Anne-Marie Granié PR émérite de sociologie LISST/DR UT2J/ENFA

« Le cinéma est défini par Pier Paolo Pasolini comme « la langue écrite de l'action »... la fonction du montage cinématographique considéré comme le sens accompli « mortel » et donc irréversible de ce long plan séquence qu'est la vie » (Spila, 2015).²

Le film « *Herencia* » met en scène l'identité culturelle et familiale transmise à travers cinq générations de Pradal. Nous montrons l'histoire de la famille Pradal, en partant de la génération émigrée de la guerre d'Espagne, jusqu'à la génération d'aujourd'hui. L'esprit et la pratique artistique inscrits dans cette famille qui mêlent engagement, poésie, peinture, musique et voix, sont comme un trait d'union entre les générations et racontent l'histoire d'une filiation. Le film a donc comme fil conducteur les liens entre les différentes expressions artistiques autour des origines et de leur contexte de création. Les Pradal constituent une famille engagée politiquement et artistiquement.

Plusieurs éléments clés participent à la compréhension :

- le mouvement du sud de l'Espagne vers le sud de la France
- le flamenco traité au plus près comme un vecteur de lutte politique
- les morceaux de vie de la famille Pradal choisis comme des indicateurs de la création artistique

La mise en écho des expressions artistiques : poésie, peinture, musique et voix résonnent tout au long du film et montrent que le parti pris esthétique se combine avec la quête sociologique.

Notre propos soulève la question des catégories académiques : la sociologie d'un côté, l'esthétique de l'autre et celle des catégories de perception qui renvoient notamment à « la révolution symbolique » dont parle Pierre Bourdieu à propos des catégories de perceptions des sujets percevant dans son cours du Collège de France sur Manet 1998-2000 (Bourdieu, 2013).³

Un film sociologique peut-il être considéré comme une œuvre dans le sens artistique classique, c'est-à-dire ne pas être déjugé dès lors qu'il comporte des partis pris esthétiques dans sa réalisation ? Dans l'écriture cinématographique il y a des interférences permanentes entre les dires, les formes, les couleurs, les places, les cadres et les hors cadre. Le film sociologique « *Herencia* » comporte des choix esthétiques. De la même manière un écrit sociologique oblige à des choix de mots, d'assemblage, de découpage pour la démonstration. Lorsqu'on écrit en film il s'agit pour nous de trouver la bonne place ; celle qui convient pour rendre compte de l'objet-sujet étudié. On pose le regard sur, à un moment donné et on saisit les interactions sociales avec le dispositif. Le chercheur est sujet regardant, « détricotant » la question étudiée. A l'écriture et au montage les partis pris esthétiques font partie intégrante de la construction. Ainsi on brouille les catégories qui auraient pu rester stables et rassurantes.

¹ « *Herencia* » (2014) Film de Jean-Pascal Fontorbes et Anne-Marie Granié, 52mn.

² Spila Piero (2015) Pier Paolo Pasolini ses films : guide critique pour les nouveaux spectateurs, Rome, GREMESE, p.6.

³ Bourdieu Pierre (2013) Manet Une révolution symbolique, Raisons d'agir, Paris, Seuil.

La sociologie filmique peut être conçue comme un « champ autonome » ; une sociologie libérée des conventions s'appropriant des voies esthétiques. Nous inscrivons notre travail dans cette démarche qui prend en compte cette autonomie. Howard S. Becker dans son ouvrage « Propos sur l'art » s'intéresse notamment à la production des représentations, considérant « qu'un film documentaire (...) est une représentation de la réalité sociale (...) partielle car laissant de côté une partie de l'expérience et du cadre interprétatif qui serait à la disposition de quelqu'un qui se trouverait effectivement dans cette réalité. (...) Mais l'incomplet fait partie intégrante de la représentation » (Becker, 1999)⁴. Ce qui nous conduit à dire que nous sommes en sociologie filmique du côté de la traduction (incomplète) de la réalité ; comme dans d'autres disciplines. Mais la traduction est complexe car elle prend en compte un grand nombre d'éléments dont l'esthétique qui aboutit à une réalité traduite dans un langage associé à une forme particulière. Comme le dit Howard S. Becker (à propos de la photographie) « la sociologie visuelle relève à part entière de l'entreprise sociologique. (...) Pour cela il faudrait que les sociologues montrent que leur travail visuel élargit le champ de l'entreprise sociologique, (...) Douglas Harper, un grand sociologue visuel, suggère quelques possibilités : l'étude des interactions, la présentation des émotions, la production d'informations dans les entretiens, et l'étude de la culture matérielle (Harper, 1988) »⁵.

Nous considérons que la sociologie filmique peut et doit rendre compte de l'impact émotionnel et artistique. En accord avec Howard S. Becker nous pensons qu'il peut y avoir des formes esthétiques dans le travail scientifique. Les manières de filmer, d'agencer les images et les sons produisent des ambiances qui elles-mêmes donnent sens aux faits (il n'y a pas de prose sans poésie, sans rythme). La sociologie filmique élargit le champ des réalités sociales. Les films documentaires de recherche permettent de proposer des réponses à des questions que le chercheur se pose sur les sociétés. Nous utilisons le terme film recherche. « Le vocable film recherche recouvre une double acception : d'une part les sujets objets filmés s'inscrivent dans un questionnement scientifique, c'est-à-dire que la recherche est effectuée avec le film dans tout son processus, et d'autre part la manière de filmer est interpellée dans sa dimension heuristique et renvoie aux gestes du cinéaste et principalement au geste documentaire. Le processus de réalisation du film recherche est une quête en direction d'une élucidation du réel vers une connaissance approfondie de la réalité sur laquelle le chercheur-cinéaste pose un regard particulier. La caméra oblige à singulariser le regard (elle apprend à regarder autrement). Les images prélevées sont organisées sous forme d'écriture filmique. Le film produit de la connaissance ». (Fontorbes, 2013)⁶.

Le film sociologique comme tout film, a toujours un impact émotionnel et artistique. Cet impact peut provenir du sujet–objet filmé lui-même, et de la manière dont il est mis en scène. Tous les éléments qui composent les sons et les images sont des réponses aux questionnements scientifiques que l'on se pose.

Les nombreux entretiens conversationnels, en toute liberté, les moments de spectacles partagés, les matériaux (sortes de preuves) tels des tableaux, des dessins, des poèmes, des lettres, des articles de presse, des photographies ont nourri une structure et constituent les fondements de ce film. Lors de la préparation et du tournage du film « *Herencia* » nous avons assumé un contact fort avec les personnes filmées. Nous étions inscrits dans les interactions sociales entre les Pradal et nous et entre nous chercheur, chercheur cinéaste, et équipe technique. « Cette focalisation implique

⁴ Becker Howard S. (1999), Propos sur l'art, Logiques sociales, Paris, L'Harmattan, pp.156-157.

⁵ Becker Howard S., ibid., p. 181.

⁶ Fontorbes Jean-Pascal (2013) La mise en scène des identités. Constructions scientifiques au croisement de mon cinéma et d'une sociologie, HDR UT2, p. 46.

d'atteindre les modes par lesquels les acteurs construisent le sens de leur condition actuelle dans une temporalité qu'ils bâtissent et redéfinissent en permanence (...). Choisir comme objet le champ des échanges dans des relations inter-individuelles, des interactions, des rapports (...) l'inéluctable implication du chercheur dans le groupe dans lequel il s'immerge » (Althabe, 1998)⁷.

Nous avons ainsi navigué entre le près et le loin pour être sûrs de mieux voir et de mieux comprendre. D'une certaine façon les chercheurs-cinéastes sont « affectés » par la situation et c'est pour cela qu'ils sont à l'écoute du moindre mouvement, du menu détail qui rendra compte de la réalité perçue, prélevée et traduite par la caméra et l'enregistrement des sons. Attendre ! Savoir attendre le moment où quelque chose se passe. Il se passe toujours quelque chose pour qui sait regarder. L'observation, l'intérêt, la curiosité, le partage et la co-construction ont animé les temps longs de la rencontre.

L'identité familiale nous est apparue comme « l'épine dorsale » du film que nous voulions faire avec Vicente Pradal. On considère que l'histoire de la famille contribue à la construction de l'identité de l'individu. « On naît dans une famille, on s'inscrit dans une histoire en fonction d'un certain nombre de valeurs, d'expériences, d'attributs sociaux et symboliques qui vous ont été transmis par une histoire familiale lointaine (généalogique) et par celle que l'on a vécue dans son enfance avant d'acquérir son autonomie d'adulte » (Muxel, 1996)⁸. Le temps partagé avec Vicente, avec ses enfants ; le temps des concerts confirment bien le rôle de l'inscription familiale dans leur identité sociale, culturelle et professionnelle du père et des enfants. Les émotions, les sensations, le partage dans la musique et le *cante flamenco* attestent de cette histoire, de leur histoire. Les souvenirs de Vicente sont ravivés au travers des conversations. On y retrouve « la réflexivité » dont parle Anne Muxel, lorsque Vicente se situe par rapport à sa famille, le vécu qu'elle lui transmet par les écrits, les histoires, les peintures de son père. Tout cela a contribué à l'affirmation de sa posture engagée dans le monde. A partir du poète Lorca dont son arrière-grand-père était l'instituteur, en passant par l'exil républicain de son grand-père et de son père, puis par la peinture et la mort prématurée de son père, et enfin sur scène avec ses enfants Paloma et Rafael, Vicente exprime son identité sociale et affective.

Il nous a semblé intéressant de revisiter le « capital culturel » (Bourdieu, 1979)⁹ pour parler des Pradal. Il s'agit d'une sorte d'état incorporé ou de « dispositions culturelles » que Vicente d'abord, puis ses enfants par la suite, ont acquises dans le temps de la socialisation. On remonte ce temps avec le père Carlos, puis le grand-père Gabriel, et l'arrière-grand-père Don Antonio. Les Pradal appartiennent à un milieu culturel d'artistes et de militants ancrés dans la culture flamenca. Le flamenco comme expression pure de musiciens sauvages et pauvres. Nous sommes bien en présence d'un capital culturel accumulé. Mais, chez les Pradal, le capital culturel n'est pas utilisé consciemment dans un souci de domination, il se situe plutôt dans le prolongement de la longue histoire de l'Andalousie, de la famille, et de l'art. Federico García Lorca fait corps avec cette identité familiale dans le temps, dans le berceau culturel, dans l'engagement et dans l'art. Il a une valeur de réalité et de symbole. Sa place est au centre. La présence récurrente de Lorca habite et nourrit la famille Pradal, il a un lien avec les cinq générations des Pradal, et, avec notamment ses poèmes que Vicente a mis en musique et montés en spectacles.

Le prologue est une synecdoque du film, dans le sens où il donne à comprendre tous les ingrédients du film. Il a pour but de poser une situation. Des corps sont filmés, des paroles et des notes de

⁷ Althabe Gérard (1998) « L'ethnologie comme méthode », entretien de Monique Sélim, in Démarches ethnologiques au présent, Paris L'Harmattan, « Anthropologie critique », pp. 83-84.

⁸ Muxel Anne (1996) « La mémoire familiale », in L'identité. L'individu, Le groupe, La société, Paris, Sciences Humaines Éditions, pp. 177-178.

⁹ Bourdieu Pierre (1979) La Distinction : critique sociale du jugement, Paris, Minuit.

musique sont échangées. Il dure sept minutes avant que le générique n'apparaisse, interrompant ce qui le précède et ménageant une plage de suspens avant que le récit de l'histoire des Pradal commence. Il s'agit de « compliquer l'énigme qu'est tout film à son début » (Comolli, Sorrel, 2015)¹⁰. Dans ce prologue (et plus largement dans le film), le parti pris est de montrer :

- L'histoire familiale qui rencontre l'histoire des lieux et de l'art : paysages, peintures, poésie et chants se répercutent d'écho en écho. Le style Pradal est une histoire d'entrelacs.
- La transmission sur cinq générations, est évoquée à travers un dénominateur commun : Federico Garcia Lorca. L'esprit des lieux, l'Andalousie ; la force de la mémoire : les écrits, les peintures, les photos, les films, constituent le capital culturel commun qui s'exprime dans l'art et au travers d'une identité commune: la culture andalouse et la musique *flamenca*.

L'art tauromachique est considéré ici comme un élément liant les origines à la création. Lorca, grand ami du torero Sánchez Mejías, écrit « *Llanto* » sur la mort de son ami proche et sur son attitude face à la mort. Vicente Pradal met en musique et en scène le poème de Federico Lorca dans son spectacle « *Llanto por Sánchez Mejías* ». Carlos Pradal peint une série de tableaux sur la tauromachie et réalise des dessins sur l'histoire de la corrida.



Photogramme 1

Le prologue est ce moment où le chant du poème de Lorca interprété par les Pradal, passe du *in* au « *on* », c'est à dire de la répétition filmée, à la bande son du spectacle non filmé. Ce chant et cette musique sont greffés sur la représentation de la mort de Sánchez Mejías, « moment poétique au sens où une égale indépendance, une même liberté permet d'associer ou d'écarter la bande image et la bande son, ne trouvant la nécessité d'un accord ou d'un discord que dans la justesse du geste cinématographique qui les réunit » (Comolli, Sorrel, 2015)¹¹.

Pour le prologue, la construction intellectuelle nous a conduit à jouer avec l'ombre et la lumière dans un espace où deux univers se répondent : celui du soleil éternel, celui de l'arène où rode la mort. Le *ruedo* est filmé écrasé par une énorme vue plongeante accentuant la sensation d'enfermement, où la lumière du soleil « pleut » comme un projecteur sur la scène (**photogramme 1**). Les protagonistes, notamment le *toro* et le torero, sont isolés, séparés des spectateurs pour suggérer qu'ils sont seuls face à la mort. Le travail sur la couleur dans un contraste très sombre a été effectué autour du blanc, du jaune, du noir et du rouge. L'espace est travaillé de façon à mettre en relief sur le plan esthétique et symbolique une dimension essentielle de la corrida : le jeu de l'obscurité et de la lumière, du soleil et de l'ombre, de la vie et de la mort.

¹⁰ Comolli Jean Louis, Sorrel Vincent (2015), Cinéma, mode d'emploi, Lagrasse, Verdier, p 406.

¹¹ Comolli Jean Louis, Sorrel Vincent, *ibid.*, p. 311.



Photogramme 2



Photogramme 3



Photogramme 4



Photogramme 5

Le montage joue sur l'immobilité et le mouvement et sur le rythme du poème de Lorca « *Llanto por Sánchez Mejías* » mis en musique et chanté en « on » par Vicente Pradal et ses enfants. « Autre chose est une parole on : elle ne vient pas de la scène mais de la seule bande son, elle n'a pas été filmée, elle ne le sera pas : c'est donc une parole ajoutée, greffée sur la situation, mais n'en procédant pas. » (Comolli, Sorrel, 2015)¹².

Deux paseos fictifs sont montés en intervalles au cours desquels la caméra traverse le *ruedo* : le premier illustrant le paseo avant la course, et le second symbolisant la marche vers la mort.

Le montage joue sur les raccords des peintures de Carlos Pradal et des images réelles de la corrida en insistant sur le rapport ombre et lumière (photogrammes 2, 3, 4 et 5). Le mouvement est impulsé par deux plans montés en raccord : celui d'un torero sortant du *burladero* qui s'élance pour aller secourir un comparse et le suivi caméra de la charge du *toro* sur le torero dans le lavis de Carlos Pradal « *la cogida* » (ce dessin est nettement inspiré de la photo de *la cogida* de Sánchez Mejías) (photogramme 6).



Photogramme 6

¹² Comolli Jean Louis, Sorrel Vincent, *ibid.*, p. 311.

L'immobilité surgit. La caméra détaille en plan fixe la scène de recueillement du tableau de José Villegas « *La muerte del maestro* ». Chaque personnage occupe l'espace selon les codes religieux et hiérarchiques (photogramme7). Au premier plan un valet ramasse les affaires du torero mort, les gens du peuple pointent leurs yeux par la lucarne. Du mouvement du drame on passe à l'immobilité du recueillement. Puis on sort du tableau par la lucarne. On passe au mouvement du peuple portant le cercueil du torero avec les plans détaillés du mausolée et de la tombe de Sánchez Mejías au cimetière de Séville (photogrammes 8 et 9). Un panoramique du torero mort dans son cercueil nous conduit jusqu'à sa tombe, qui par un fondu-enchaîné est recouverte du sable du *ruedo*. Dans le mouvement, un travelling traverse le *ruedo* jusqu'à un trou noir de la Porte du Prince des arènes de Séville (la 3^{ème} partie du poème de Lorca s'intitule « *Príncipe en Sevilla* », surnom donné à Sánchez Mejías), puis la caméra s'élève vers le ciel, le soleil pleure sur le *ruedo*. Deux fondus enchaînés en surimpression soulignent le rapport entre le sable des arènes, lieu et temps de la blessure, marqué à jamais, et la tombe où le torero deviendra poussière.

Cette séquence comporte des peintures, une sculpture sur la mort du torero à des moments différents, des raccords sur les trois temps, sur les trois lieux et les trois scènes de la mort : le torero dans le *ruedo* avec la mort qui le guette ; le torero mort à l'infirmerie des arènes veillé par les siens, ceux du *ruedo* ; enfin le torero mort porté par le peuple dans sa tombe ; ce qui fonctionne comme un continuum de gestes qui inscrivent le deuil.

Le montage joue sur les différents espaces, les différents cadres, le rapport prémonitoire de la mort, le rapport immobilité/mouvement et le rythme du poème et de la musique.

Photogramme 7



Photogramme 8



Photogramme 9



La prémonition et la filiation sont montrées dans les relations franches entre la peinture de Carlos Pradal, la musique et la voix de Vicente. Par le montage la peinture passe du registre tactile au registre sonore par l'inversion des sons. Quand Carlos Pradal peint en 1982 la série des « *cantaor* », Vicente a une vingtaine d'années (l'âge de Rafael et Paloma aujourd'hui). Il n'est à cette époque « que guitariste ». Le peintre ne sait pas que ses peintures vont « devenir réalité » trente ans plus tard : comme le dit Didi Huberman « il a senti le grisou » (Didi-Huberman 2014). On saisit une même expression, une même attitude entre « *le cantaor* » des tableaux et Vicente sur scène (photogrammes 10 et 11). On met en scène le surgissement du chant et du corps dans le tableau. Vicente met en vie les tableaux de son père. Nous utilisons le même procédé pour le tableau « *los botijos* ». Claire, la femme de Carlos et la mère de Vicente, reconstruit devant nous ce tableau avec les objets réels et nous en donne son interprétation (photogrammes 12 et 13).



Photogramme 10



Photogramme 11



Photogramme 12



Photogramme 13

Tout au long des séquences on passe de l'histoire d'hier à celle d'aujourd'hui, de l'absence à la présence par le biais de l'art, du figé au mouvement. Le montage est à la recherche du style Pradal. Le tissage se fait par un mélange de documents avec un parti pris de récit sans simulation du rapport au vrai, qui met en relation des moments de chaos par l'exubérance des images et des sons. Le montage joue entre le cadre des tableaux de Carlos Pradal et le hors cadre historique et familial, la recherche du *duende* dans l'art pictural de Carlos Pradal et dans l'art musical de Vicente Pradal : tension-relâchement-tension, un art d'être ensemble.

Le choix a été de respecter la durée des plans du concert au montage, pour amener le film à ce rythme lent, nécessaire à l'émotion. Le plus important n'est pas dans la durée du plan mais dans la durée de ce qui se joue à l'intérieur du plan.

Nous concluons aussi sans aucune prétention que le *duende*, (au sens où en parle Federico García Lorca est au sens où nous le comprenons, c'est à dire l'émotion au plus profond de chacun, la communion de soi à soi et avec le public, la recherche de l'en-dedans... la mort à la porte de la vie. « *Le duende est dans ce que l'on peut et non dans ce que l'on fait, c'est une lutte et non une pensée. J'ai entendu un vieux maître guitariste dire : « le duende n'est pas dans la gorge ; le duende remonte par dedans, depuis la plante des pieds»* (García Lorca : 2010)¹³. C'est un terme commun de deux expressions artistiques andalouses : le flamenco et la tauromachie. Seul le poète Federico García Lorca a réussi à nous en définir les contextes dans sa conférence « *Jeu et théorie du duende* » de Buenos Aires et Montevideo en 1933 et 1934, que traduira Carlos Pradal)

Le *duende* se trouve dans la création, dans l'émotion enthousiaste partagée, dans une forme de don contre don (donner-recevoir-rendre) entre l'artiste et le public, entre le torero et le *toro* ; une sorte de communion ; une intention de vérité de soi (photogramme 14).

Photogramme 14



Bibliographie

Althabe Gérard (1998) « L'ethnologie comme méthode », entretien de Monique Sélim, in Démarches ethnologiques au présent, Paris L'Harmattan, « Anthropologie critique », pp. 83-84.

Becker Howard S. (1999), Propos sur l'art, Logiques sociales, Paris, L'Harmattan, pp.156-157.

Bourdieu Pierre (2013) Manet Une révolution symbolique, Raisons d'agir, Paris, Seuil.

Didi Huberman Georges (2014), Sentir le grisou, Paris, Minuit.

Comolli Jean Louis, Sorrel Vincent (2015), Cinéma, mode d'emploi, Lagrasse, Verdier.

Fontorbes Jean-Pascal (2013) La mise en scène des identités. Constructions scientifiques au croisement de mon cinéma et d'une sociologie, HDR Tome1, UT2, p. 46

García Lorca Federico (2010) Jeu et théorie du duende, Allia, Paris, pp. 13-15.

¹³ García Lorca Federico (2010) Jeu et théorie du duende, Allia, Paris, pp. 13-15.

Muxel Anne (1996) « La mémoire familiale », in L'identité. L'individu, Le groupe, La société, Paris, Sciences Humaines Éditions, pp. 177-178.

Spila Piero (2015) Pier Paolo Pasolini ses films : guide critique pour les nouveaux spectateurs, Rome, GREMESE, p.6.