



**HAL**  
open science

## ”En construcción de José Luis Guerín ou l’écriture d’un espace urbain en mutation”

Diane Bracco

► **To cite this version:**

Diane Bracco. ”En construcción de José Luis Guerín ou l’écriture d’un espace urbain en mutation”. Journées d’études ”Écritures plurielles de l’espace” organisées par EHIC. Université de Limoges, Nov 2018, LIMOGES, France. hal-02453190

**HAL Id: hal-02453190**

**<https://hal.science/hal-02453190>**

Submitted on 23 Jan 2020

**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.

## ***En construcción* de José Luis Guerín ou l'écriture d'un espace urbain en mutation**

**Diane Bracco**

**Université de Limoges (EA 1087 EHIC - Espaces Humains et Interactions Culturelles)**

**diane.bracco@unilim.fr**

Quatrième long-métrage du metteur en scène barcelonais José Luis Guerín, *En construcción* est l'étendard d'une série de films espagnols produits au cours de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, documentaires d'auteur également dits « de création », selon la terminologie de Guy Gauthier (2008, 214). Primé dans divers festivals prestigieux en Espagne et à l'étranger<sup>1</sup>, il a remporté un important succès commercial et critique, d'autant plus remarquable que le bouche-à-oreille a constitué sa principale stratégie de promotion. Dans le panorama cinématographique espagnol, il inaugure un essor du documentaire, phénomène également observable au même moment dans d'autres pays en Europe et en Amérique, favorisé par le rayonnement international d'œuvres engagées comme *Bowling for Columbine* (2002) et *Fahrenheit 9/11* (2004) du réalisateur étatsunien Michael Moore.

Tourné en dix-huit mois entre 1998 et 2000, *En construcción* rend compte du plan de requalification urbaine qui métamorphose le quartier populaire du Raval, en plein cœur de Barcelone, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle et, en particulier, le légendaire Barrio Chino. Le spectateur assiste à la démolition progressive des anciens logements, vétustes, délabrés, et à l'édification de nouveaux immeubles destinés, dans un élan de gentrification, à une population jouissant d'une situation économique plus confortable que les anciens résidents. Avec le démantèlement du Barrio Chino, c'est tout un monde qui disparaît : celui de citoyens modestes, issus de divers horizons culturels et ancrés dans la marginalité – indigents, migrants, prostituées, drogués, retraités viscéralement attachés au quartier. Ces transformations, qui impliquent tout autant la mutation de l'espace urbain que celle du paysage humain, s'inscrivent dans une dynamique de grands travaux de rénovation et de réhabilitation qui ont redessiné la physionomie du centre de Barcelone à la suite des Jeux Olympiques de 1992. Le film

---

<sup>1</sup> Le film a notamment reçu le Prix FIPRESCI de la Critique Internationale, le Prix Spécial du Jury au Festival de Saint Sébastien, le Prix National de la Cinématographie et le Goya du meilleur documentaire.

constitue plus spécifiquement la chronique du chantier d'un immeuble, synecdoque du quartier dont Guerín nous livre une sorte de vue en coupe. À travers la radiographie de cet espace qui fait converger les temporalités, c'est aussi une véritable fresque humaine que brosse le réalisateur : il sonde l'univers des coffreurs et des maçons tout en révélant comment ceux-ci tissent progressivement des liens avec les habitants du Raval, témoins de ce bouleversement qui motive maintes interrogations existentielles et qui, *in fine*, les contraindra à abandonner leur quartier.

Il s'avère que le long-métrage est paradigmatique du regard critique porté par certains cinéastes sur une époque régie par des logiques économiques néolibérales comme celle de la spéculation immobilière et, conséquemment, sur l'absence de considération envers tous ceux qui subissent ces logiques, laissés-pour-compte relégués aux marges de la société. Déployant des ressorts expressifs et narratifs directement empruntés au monde réel, José Luis Guerín met en place une méthodologie fondée sur le brouillage volontaire des frontières entre spontanéité du documentaire direct<sup>2</sup> et mise en scène d'éléments de narration préétablis. Cette recreation « fictionnalisante » du microcosme du Raval repose de fait sur une écriture cinématographique hybride dont nous tâcherons de cerner les mécanismes en nous intéressant tout autant à l'architecture narrative qu'à la construction du dispositif énonciatif. Nous verrons que *En construcción* s'impose, dès le titre, comme une double métaphore que nous filerons, à la manière du réalisateur, tout au long de l'analyse. Il s'agit, d'une part, de celle de la mutation d'un espace urbain multiculturel qui, à l'orée du troisième millénaire, dans un contexte de globalisation, se déconstruit pour se reconstruire, invitant concomitamment le spectateur à une réflexion d'ordre métaphysique sur le temps qui passe et sa sédimentation dans l'espace. D'autre part, c'est la construction du discours filmique lui-même qui est en jeu dans cette œuvre où la caméra saisit l'univers du Raval, le *re-présente* et donc, nécessairement, le réinvente<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Voir la distinction établie par Simon Feldman (1996, 73-74) entre le documentaire direct ou spontané, qui capte le réel en excluant toute préparation ou répétition préalable, et le documentaire basé sur une certaine maniabilité du réel : ce second modèle inclut une phase de repérage sur le terrain destinée à ébaucher une ligne narrative, laquelle autorise la répétition de certains gestes ou actions pour les besoins du tournage.

<sup>3</sup> Pour une réflexion sur le traitement de l'espace dans l'ensemble de la filmographie du cinéaste, voir : López Fernández, José M. « Apuntes sobre un

## **Le chantier du film : les fondations de l'écriture documentaire**

L'analyse des problématiques s'articulant autour de la construction, clé de voûte du texte filmique, permet de mettre au jour une analogie évidente entre le chantier de l'immeuble représenté à l'écran et, au sens figuré, le chantier du documentaire. La genèse du film révèle en effet un contenu métadiscursif qui interroge constamment les mécanismes de la création cinématographique. Le quatrième long-métrage de Guerín présente la particularité d'avoir été intégralement réalisé en collaboration avec les étudiants du *Máster de Documental de Creación* de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelone, où enseigne le cinéaste. À la façon du réalisateur américain Robert Flaherty, qui a partagé pendant neuf ans le quotidien des Esquimaux de la baie d'Hudson avant d'entreprendre durant deux années le tournage de son emblématique *Nanook l'Esquimau* (*Nanook of the North*, 1922), Guerín, assisté d'une équipe technique réduite (à peine cinq personnes), s'est immergé pendant deux ans dans l'univers du Raval, bâtissant la structure séquentielle du film à mesure qu'il tournait dans le quartier. Orienté uniquement par le sujet initial de la construction et les possibilités métaphoriques qu'elle offrait, le projet filmique n'a donc jamais été enserré dans un scénario détaillé et figé : bien qu'ayant travaillé sur des projets antérieurs à partir de textes préétablis, Guerín considère cette stratégie d'écriture comme une entrave à la liberté créative, en partie parce qu'elle est un levier de contrôle de la production pour les sociétés et institutions qui financent le processus cinématographique<sup>4</sup>. Cette fois-ci, le metteur en scène a opté pour une approche évolutive et dynamique de l'œuvre filmique, matière en constante transformation, à l'image des murs du Raval qui s'abattent et s'édifient. Les déclarations du réalisateur sur les origines du projet montrent que celui-ci a germé à partir d'une phase préalable d'observation et d'enquête proche des méthodes de l'anthropologie, et essentiellement basée sur la conversation avec les résidents du quartier :

[S]obre todo la charla es irremplazable como punto de partida [...] El cine que me interesa surge como un gesto de curiosidad por el

---

espacio: el cine de José Luis Guerín ». *El Valor de la Palabra. Hitzaren balioa* (2005): 195-200.

<sup>4</sup> José Luis Guerín dans une conférence inédite donnée le 24 avril 2004 à l'Universitat Jaume I (Castelló de la Plana), citée par Longi Gil Puértolas (2010, 19-20).

mundo, hacia el mundo, de la relación con los otros, como esto que estás haciendo tú, ir hablando con un casete con distintas personas y pensar sobre lo que te dicen<sup>5</sup>.

Guerín et son équipe d'étudiants ont ainsi pu gagner la confiance des habitants du Raval tout en cernant les contours d'une idiosyncrasie à la fois individuelle et collective, capturée par la caméra à mesure que se jouait le spectacle de la vie quotidienne. Intrinsèquement vivante, l'écriture du film se fonde ainsi sur un processus original dont la temporalité (deux années de réalisation) a fait coïncider gestation et naissance, grâce à l'alternance entre, d'un côté, les périodes de repérage et de tournage et, de l'autre, les moments de réflexion dans la salle de montage sur les potentialités narratives des matériaux recueillis. Cette seconde étape réorientait par là même constamment le travail en cours en ébauchant de nouvelles lignes scénaristiques. Il convient à cet égard de ne pas perdre de vue l'hybridité d'une méthodologie cinématographique qui floute les limites entre réel et fiction : outre la sophistication formelle de nombreux plans impliquant une réflexion préparatoire – nous y reviendrons –, la spontanéité de certaines séquences peut être nuancée par le travail de mise en scène et de reconstruction de situations mené par l'équipe du tournage, laquelle a nécessairement impacté le réel en provoquant ou en dirigeant une partie des échanges entre les personnes situées dans l'espace profilmique<sup>6</sup>. Certains regards, paroles ou gestes furtivement adressés à la caméra trahissent d'ailleurs à l'écran une conscience de la présence du dispositif cinématographique qui altère inévitablement l'authenticité des attitudes et des conversations.

Au terme de ce long processus créatif, sur la totalité des 120 heures tournées, le cinéaste a conservé 127 minutes, soit environ un dixième de la matière première accumulée, exclusivement constituée de « cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en 'el Chino' »<sup>7</sup>, comme l'indique d'emblée la phrase de contextualisation qui se

---

<sup>5</sup> José Luis Guerín dans Bonadies, A., « Conversación con José Luis Guerín », disponible sur *Eluniversal.com* (consulté le 19/09/2018).

<sup>6</sup> Non professionnels, tous les personnages-acteurs ont été sélectionnés par le biais d'un casting organisé au cours de la phase antérieure de repérage sur le terrain. Néanmoins, malgré un certain conditionnement de leurs rencontres et échanges pour les besoins du tournage, les dialogues n'ont pas été prédéfinis par l'équipe : ils sont le fruit de la capacité de raisonnement des individus qui se mettent eux-mêmes en scène devant la caméra, de leurs valeurs et références, du récit spontané de leur vie. En cela, le film combine direction cinématographique et liberté verbale des personnes filmées.

<sup>7</sup> « des choses vues et entendues durant la construction d'un nouvel immeuble dans le 'Barrio Chino' » (nous traduisons)

superpose à l'image inaugurale de la façade de l'immeuble **(figure 1)**. Le résultat de ce travail de longue haleine est l'enregistrement, puis l'agencement, d'anecdotes et de dialogues, de visages, de voix, d'accents idiomatiques, d'instantanés qui font défiler les types populaires de ce quartier multiculturel. Le film se construit sur l'intercalation d'épisodes animés (conversations diverses, prosaïques ou existentielles ; découverte des vestiges d'une nécropole romaine, qui génère maints commentaires parmi les badauds venus observer les fouilles ; visite des appartements neufs par de futurs résidents économiquement plus aisés) entre des séquences contemplatives (images silencieuses de femmes qui étendent le linge ou encore d'un sans-abri solitaire), voire intimes (relation amoureuse entre les deux jeunes drogués), diurnes et nocturnes. En minutieux analyste de la chose urbaine, Guerin offre par conséquent au regard et à l'ouïe du public un document polyphonique qui rend compte de l'hétérogénéité des points de vue et des témoignages à une période charnière de l'histoire locale. Il brosse une peinture de mœurs où la vie quotidienne des habitants du quartier dialogue avec celle des ouvriers du bâtiment et lui fait face, littéralement. Le montage fait ainsi naviguer le spectateur entre divers groupes de personnages au sein d'une narration chorale qui développe de manière à la fois parallèle et fragmentaire les parcours individuels, seulement unis par le dénominateur commun que constitue le Barrio Chino. Ainsi, Antonio, le vieux marin mythomane, le couple de junkies formé par Iván et la prostituée Juani, Abdel Aziz, le maçon maghrébin marxiste, son apprenti Abdelsalam et le maçon galicien Santiago, le jeune coffreur Juan Manuel et Sonia, la femme qu'il courtise à son balcon, sont quelques-unes des figures marquantes de ce film à l'évidente vocation philanthropique. « El centro es el ser humano » (Benavent, 2001, 99-100), a significativement affirmé Guerin, suggérant la dimension universelle qui sous-tend le témoignage local dans son long-métrage.

Au sein de ce retable humain, les duos ou trios d'individus, protagonistes de différentes unités séquentielles, interagissent pour ainsi dire très peu lorsqu'ils se croisent : c'est fondamentalement l'inscription dans un même lieu, le Barrio Chino, saisi comme territoire de marginalité sociale, qui confère sa cohésion à cette galerie bigarrée (Aranes et Quitana, 2005, 167-188). Le défaut de lien entre ces groupes humains justifie d'ailleurs l'absence de relation de cause à effet entre la majeure partie des séquences qui composent l'architecture du texte filmique. La juxtaposition simple de scènes sans articulation logique, et donc potentiellement interchangeables sur le plan

narratif, suggère de ce fait la pluralité et la simultanéité de bribes d'existence, lesquelles font au passage coexister deux structures temporelles. On distingue alors, d'une part, celle, linéaire, appelée à se conclure, du chantier dans un quartier populaire de Barcelone que « *nace y muere con el siglo* »<sup>8</sup> ; d'autre part, la temporalité circulaire, sans fin, des êtres à la condition précaire qui déambulent dans l'espace urbain, en quête d'un endroit où (sur)vivre. C'est cette errance que figure le plan-séquence final de Juani portant Iván sur ses épaules et marchant laborieusement vers un futur incertain, incarnation d'une histoire humaine qui continuera de s'écrire une fois le tournage achevé **(figure 2)**.

En somme, du repérage préalable au montage, l'écriture cinématographique forgée par José Luis Guerín met en jeu une construction discursive fondée sur des « fragments d'énergie réelle », pour reprendre les mots du réalisateur russe Dziga Vertov – référence du metteur en scène espagnol (Gil Puértolas, 2010, 95). Ces fragments renvoient tant aux éclats d'humanité que sont les images et émanations sonores du Raval, qu'aux décombres des murs détruits et autres matériaux brassés sur un chantier qui se livre dans toute sa matérialité à l'objectif de la caméra.

### **Fragmentation et matérialité : construction d'un regard cinématographique**

L'écriture du morcellement qui caractérise *En construcción* se double d'une appréhension plastique de la matière, que l'on se réfère aux matériaux de construction ou à la matière filmique. Une correspondance s'établit particulièrement entre le minéral et l'humain à travers les artisans du chantier qui occupent temporairement les lieux, travaillent, discutent, écorchent, éboulent ou rebâtissent les murs, manipulent outils, brouettes, grues... Ces activités se déclinent en un large spectre de plans moyens montrant les corps en action, combinés à divers gros plans des mains au travail **(figure 3)**. Tout en manipulant la glaise documentaire que constituent les morceaux de vie captés par sa caméra, Guerín propose ainsi une esthétisation minutieuse de l'opération de construction, dont les étapes sont mises en lumière par le montage : le ciment, le béton, le plâtre se substituent aux gravats, coulent, irriguent le texte filmique, métaphorisant tout autant les relations humaines, qui se font et

---

<sup>8</sup>

« naît et meurt avec le siècle » (nous traduisons)

se défont, que le processus de création cinématographique. La rhétorique de la segmentation et de la pluralité qui caractérise la structure narrative imprègne également le regard porté sur le chantier, façonné par le truchement de multiples gros plans, voire très gros plans et inserts sur ces matériaux qui envahissent le champ. L'abolition de toute distance entre l'œil du spectateur et l'objet filmé altère même dans certains cas le caractère figuratif du plan, au point de rendre sa composition abstraite (**figure 4**). Ce type de cadrage resserré confère ainsi densité et texture à l'image cinématographique, qui se charge d'une dimension haptique (relative au toucher), selon le concept théorisé par Gilles Deleuze (1981, 146), à la suite de l'historien de l'art Aloïs Riegl (1978). Sensorielles, tangibles, ces représentations renvoient à la métaphore deleuzienne du toucher visuel et érigent la matière en protagoniste du spectacle filmique. Les matières qui coexistent à l'écran, soit travaillées par la main de l'homme (la brique, le béton, le ciment, le plâtre), soit naturelles (la terre, la pierre et même les ossements), participent du caractère composite du texte filmique : elles dialoguent avec l'hétérogénéité des décombres, les marques laissées par les tableaux retirés des murs, l'épaisseur des papiers peints peu à peu arrachés, le tracé du crayon sur le plâtre, les dessins à la craie des enfants sur la brique. Elles suggèrent ainsi à l'œil la diversité des textures dans des plans pourvus d'une indéniable plasticité.

Il s'avère que cette primauté de la matière livrée au regard est posée dès les premières minutes par le plan emblématique, évoqué précédemment, du graffiti peint sur la façade de l'immeuble, lequel se retrouve assimilé à un organisme vivant, et même anthropomorphisé<sup>9</sup> : doté de neuf yeux disposés en trois rangées de trois, le bâtiment – réminiscence de l'Argos mythologique ? – s'impose comme la métonymie d'un quartier qui nous observe et se laisse observer. En même temps, il s'agit d'un plan éminemment métadiscursif, avertissement au spectateur résonnant avec la phrase liminaire qui se surimprime à l'écran : ce texte constitue un marqueur énonciatif à travers lequel se manifeste la voix omnisciente du « grand imagier » ou méga-narrateur, entité démiurgique responsable du récit filmique selon le sémiologue Christian Metz (1968, 28-29), qui la définit comme « une sorte de foyer linguistique virtuel situé

---

<sup>9</sup> Il est ausculté, mis à nu, doté d'un squelette (la charpente, mais aussi les vestiges et ossements exhumés), d'entrailles (les logements que la caméra explore), d'une peau tatouée (les murs recouverts de graffitis et de dessins), voire blessée (ces mêmes murs écorchés puis abattus) ; il est aussi parcouru de fluides (les matériaux qui s'écoulent).

quelque part derrière le film »<sup>10</sup>. Le resserrement du cadre autour de la représentation des yeux invite à interroger le sens de la vue, essentiel dans le système énonciatif de l'art visuel qu'est le cinéma, et le regard – dans sa double acception optique et narrative – construit à partir de ces « cosas vistas y oídas » mentionnées par le méganarrateur. La voix narrative entend montrer et raconter l'inframonde du « Chino, un barrio popular de Barcelona »<sup>11</sup>, exprimant par l'utilisation de ce toponyme non officiel une volonté de s'écarter de la propagande institutionnelle des projets de réhabilitation urbanistique – représentée par les affiches promotionnelles disséminées dans l'espace filmique – afin de privilégier la perspective de la lisière sociale et humaine.

La vue est ainsi essentielle dans la captation filmique de l'identité de ce quartier marginal, saisie depuis ses propres entrailles, car elle place en quelque sorte le spectateur dans une position de voyeur. En témoigne le vaste spectre de plans à la composition minutieuse révélant une volonté de construction visuelle et de mise en scène des éléments profilmiques – nombreux surcadrages, plans des habitations filmées de l'extérieur, images tournées depuis l'intimité des logements **(figure 5)**. Ces dernières, précisément, font des résidents du quartier les acteurs de séquences contemplatives, témoins de l'évolution des travaux et du quotidien des ouvriers. Guérin établit par conséquent un système énonciatif assez complexe qui, d'une part, érige la population locale en une composante essentielle du spectacle cinématographique que nous visionnons. D'autre part, ce spectacle enchâsse celui que le chantier offre dans la diégèse aux résidents du Raval, spectateurs *in situ* d'une transformation urbaine doublement observée, à la fois par les personnes filmées et par nous-mêmes, spectateurs extradiégétiques.

Ces jeux de voyeurisme et d'emboîtement des points de vue trouvent une illustration particulièrement significative dans la longue séquence de l'exhumation de la nécropole romaine,

---

<sup>10</sup> Christian Metz s'appuie sur l'ouvrage d'Albert Laffay, *Logique du cinéma* (1964), auquel il emprunte l'expression. Il définit le film narratif comme un « discours [...] nécessairement tenu par quelqu'un » et s'opposant au monde « réel », qui n'est proféré par personne. Ce sujet d'énonciation, qu'il distingue de l'auteur, choisit et agence les images qui défilent à l'écran : le spectateur « feuillette en quelque sorte un album d'images imposées, et ce n'est pas lui qui en tourne les pages, mais forcément quelque 'maître de cérémonies', quelque 'grand imagier' qui [...] est toujours d'abord le film lui-même en tant qu'objet langagier [...], ou plus exactement une sorte de 'foyer linguistique virtuel' situé quelque part derrière le film ».

<sup>11</sup> « Chino, un quartier populaire de Barcelone » (nous traduisons)

fondamentale sur le plan narratif car elle réunit exceptionnellement le paysage multiculturel et multigénérationnel du quartier autour d'un *memento mori* collectif. L'épisode se compose d'une juxtaposition de plans des habitants qui observent les fouilles tout en produisant pléthore de commentaires savoureux face aux fragments de squelettes retrouvés sur le chantier – autre spectacle dont la télévision locale est également venue s'emparer<sup>12</sup>. Reliques d'une époque lointaine, ces ossements s'apparentent à un miroir dans lequel chacun se contemple, tout en dissertant de façon plus ou moins terre-à-terre sur la vulnérabilité d'une humanité soumise aux affres du temps qui passe, inexorablement condamnée à disparaître : deux voisines, l'une catholique, l'autre musulmane, constatent que tous les êtres humains finissent dans le même trou (« todos cabemos en el mismo agujero ») ; un autre résident s'étonne de vivre sur des cadavres sans le savoir (« vivimos sobre cadáveres y no lo sabemos »). Ces vanités exhumées (Terrasa, 2005, 145-164) chargent ainsi l'écriture de Guerín d'une dimension métaphysique qui, au-delà des mutations urbanistiques du présent, interroge aussi la mémoire de la matière sur un chantier qui renferme les sédiments du passé.

### **Le Barrio Chino : l'espace-palimpseste**

José Luis Guerín dépeint la fin d'un monde dont l'identité se métamorphose au fil des siècles, à l'image des édifices du Raval. Sa radiographie révèle comment les processus de démolition et de construction donnent corps, sur le territoire urbain, aux dialectiques du passé et du présent, de l'ancien et du nouveau, dialectiques déjà prégnantes dans ses précédents films (en particulier *Innisfree* et *Tren de sombras*<sup>13</sup>, qui explorent la figure polysémique du spectre). Le béton coule, le temps s'écoule dans une œuvre qui capte l'éphémère tout en exhumant l'immuable, et met au jour les différentes strates de la mémoire. Le Barcelone représenté dans *En construcció*n montre comment les temporalités se déposent, se superposent et sédimentent au cœur d'un même site. Les époques qui se succèdent s'inscrivent sur un chantier que le déchiffrement filmique nous invite à

---

<sup>12</sup> L'inscription du dispositif de tournage télévisuel dans le dispositif cinématographique mis en place par Guerín mériterait de faire l'objet d'une étude à part entière, basée sur la confrontation entre les discours et représentations du réel produits par ces deux médias, respectivement incarnés par les deux équipes en co-présence.

<sup>13</sup> Le premier date de 1990 et le second de 1997.

appréhender comme un vaste palimpseste spatial dont le réalisateur sonde délicatement les couches, une par une. Avec leur bichromie noir et blanc et leur texture granuleuse, les images d'archive inaugurales constituent ainsi un prologue qui nous projette vers les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle pour nous rappeler le passé commercial de Barcelone, ville industrielle forte d'une importante activité portuaire. Le Raval est historiquement posé comme un quartier effervescent dont certains archétypes humains tendent des ponts entre les époques : le marin que l'on voit à l'écran ne manque pas d'évoquer le vieux Antonio, tandis que Juani et ses collègues actualisent, au seuil des années 2000, les figures de prostituées qui, soixante ans plus tôt, grouillaient déjà dans le Barrio Chino, zone de divertissement nocturne et marginal.

Au niveau architectural, les trois cheminées de la Avenida del Paralelo (**figure 6**), emblème de l'identité industrielle de Barcelone, s'imposent dès les premières minutes comme un signe iconique de la ville dont les occurrences visuelles viennent régulièrement ponctuer le récit filmique. C'est également le cas des plans de l'horloge de l'édifice bancaire BBVA (**figure 7**), *leitmotiv* polysémique qui symbolise tout autant la problématique du temps qui passe que l'impossibilité pour la capitale catalane d'échapper aux dynamiques de la globalisation et du néolibéralisme. Il se trouve que ces édifices du monde contemporain cohabitent dans le paysage local avec des constructions héritées d'un passé lointain : l'époque de l'empire romain, convoquée à travers la nécropole déjà mentionnée, dialogue avec le Haut Moyen-Âge, auquel renvoie l'église de Sant Pau del Camp, érigée au X<sup>e</sup> siècle, omniprésente dans le champ, mais peu à peu phagocytée visuellement par les nouvelles constructions. Outre leur fonction de points de repère dans la représentation filmique de la matrice barcelonaise (Terrasa, 2005, 145-164), ces édifices sont à l'origine de considérations architecturales entre le chef de chantier et son équipe, qui s'interrogent sur les méthodes de construction des « anciens », à une époque où la durée du chantier n'était pas dictée par les urgences de la spéculation immobilière et de la gentrification. Le terme des travaux coïncide avec le dénouement du film, qui montre comment cette population du présent sera supplantée dans un futur immédiat par les classes moyennes et supérieures constitutives de la nouvelle bourgeoisie catalane, laquelle ne dissimule pas dans cette séquence finale sa méfiance, voire un certain mépris à l'égard des anciens habitants. La relève est marquée par la récurrence du coup de sonnette strident qui ponctue la visite des nouveaux appartements du Raval, indice

sonore d'un changement de paradigme socioéconomique sur lequel Guerín jette un regard peu complaisant.

Il n'est à ce titre pas innocent que le réalisateur insère dans le texte filmique plusieurs citations visuelles et sonores du péplum hollywoodien *La Terre des Pharaons* (*Land of the Pharaohs*, Howard Hawks, 1955), qui romance la construction de la pyramide de Khéops (III<sup>e</sup> millénaire avant notre ère). Loin de se réduire à un indice anecdotique de la cinéphilie de Guerín, cette référence intertextuelle renforce les mécanismes et réseaux de sens de son long-métrage : outre l'ajout d'une nouvelle strate au jeu de superposition temporelle, elle permet au spectateur extradiégétique d'établir un parallélisme entre le chantier de la pyramide, dans l'extrait de film enchâssé, et celui de l'immeuble du Raval. Elle crée un jeu de miroir entre l'ambition démesurée du souverain égyptien et la pharaonique entreprise de réhabilitation urbaine menée par la mairie de Barcelone. Cette mise en abyme cinématographique fait affleurer la critique, qui trouve sa plus claire incarnation à l'écran dans le personnage d'Abdelaziz, d'idéologie marxiste. Bien qu'il rejette toute forme de militantisme politique, Guerín pointe dans son film la destruction d'espaces chargés d'humanité, au nom d'une politique capitaliste néolibérale paradoxalement encouragée par les municipalités socialistes depuis l'époque de la Transition démocratique. En braquant ponctuellement sa caméra sur les graffitis d'opposition au projet qui recouvrent les affiches institutionnelles, il met en exergue une résistance des habitants du Raval aux plans d'urbanisation et d'hygiénisation imposés par les pouvoirs publics, brocardant implicitement le discours officiel qui s'est imposé depuis les Jeux Olympiques de 1992, à travers différents événements postérieurs – y compris au tournage du film –, comme le Forum Universel des Cultures<sup>14</sup> (2004). Cette dynamique visait à forger à l'échelle internationale l'image d'un Barcelone cosmopolite, inclusif, postmoderne et bien intégré à un monde globalisé. En plaçant au centre de son projet la réalité des citoyens laissés à la marge de ces ambitieuses transformations, voués au déracinement, le réalisateur s'attache

---

<sup>14</sup> Le Forum Universel des Cultures est un événement international organisé tous les trois ans, de sa création en 2004 à sa dissolution en 2017, et destiné à promouvoir la paix, le développement durable et la diversité culturelle par le biais d'expositions, de spectacles et de conférences présentés à l'intérieur d'un complexe édifié pour l'occasion. Le Forum s'est tenu dans les villes de Barcelone (2004), Monterrey (2007), Valparaíso (2010) et Naples (2013). L'édition de 2016, prévue dans la ville de Québec et menée conjointement avec Amman, capitale de la Jordanie, a finalement été annulée après que le Québec s'est retiré du projet.

à faire voler en éclats une telle représentation afin d'élaborer un discours, certes non militant, mais néanmoins engagé : il dénonce une bataille perdue d'avance entre ces individus et les puissants acteurs de la spéculation immobilière. Le plan de réhabilitation barcelonais relève en effet d'une politique urbanistique qui, en dépit d'un climat national de relative prospérité économique (1995-2007), n'atténue guère les disparités sociales et contraint une partie de la population à être seulement témoin d'un processus qui l'exclut, à l'image du SDF, isolé, invisible aux yeux des nouvelles classes opulentes, qui contemple le feu d'artifice final – significativement tiré à proximité des édifices bancaires illuminés (**figure 8**), aisément identifiables dans le champ<sup>15</sup> –, en attendant de migrer vers de nouvelles marges urbaines.

La dissection du corps filmique permet ainsi de mettre au jour les problématiques esthétiques et éthiques soulevées par la mise en images d'une réalité urbaine et humaine mouvante, dans une œuvre qui s'avère être bien plus qu'un simple documentaire d'observation. Le cinéaste ne se contente pas d'exhiber des fragments du monde réel, il se les approprie, les agence, leur confère une cohérence, tout en invitant le spectateur à prendre activement part au processus énonciatif et à la construction du sens dans une œuvre aux multiples strates interprétatives. La réinvention filmique de l'espace sédimentaire du Raval génère une véritable poétique du temps qui s'écoule, doublée d'une réflexion métadiscursive sur l'artisanat du cinéma et la capacité du dispositif cinématographique à saisir cet espace-temps d'un quartier en mutation. Le documentaire interroge ainsi tout ce qu'il observe et montre – les aléas du quotidien, la condition humaine, la mort, la subsistance, la lutte contre l'adversité –, sans jamais cesser pour autant d'inscrire ces considérations existentielles dans le cadre d'une critique sociale, sous-tendue par une démarche humaniste qui permet de conférer une visibilité aux visages et aux histoires enfouis dans les inframondes urbains. En jouant avec les limites du réel et l'imaginaire du spectateur, le film invite celui-ci à prolonger, au-

---

<sup>15</sup> Il s'agit du Banco Vitalicio de España et du Banco Bilbao Bizcaya Argentaria (BBVA), respectivement situés à gauche et à droite de l'image. Le champ-contre-champ entre le sans-abri et le paysage urbain laissant apparaître ces emblèmes du système économique capitaliste souligne toute l'ironie d'une dynamique de modernisation de la ville qui ne fait que renforcer l'exclusion.

delà de ses frontières, les pistes de fiction narrative ébauchées par des individus devenus personnages de cinéma...

Aranes, José Ignacio et Quitana, Alejandro. « Cine y espacio de vida. Interrogando espacios con José Luis Guerín ». *El Valor de la Palabra. Hitzaren balioa* (2005): 167-188.

Benavent, Francisco María. « En Construcción ». *Cine para leer* (2001): 99-100.

Caparrós Lera, José María. « José Luis Guerín: un 'documentalista' en busca de su ciudad ». *Filmhistoria online* 12 (2002).

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La logique de la sensation*. Paris : Seuil, 1981.

EFE. « Lo cotidiano es el mejor espectáculo si sabes mirar bien ». *El Mundo* [en línea], 16/01/2002, disponible sur :

<https://www.elmundo.es/elmundo/2002/01/15/cine/1011110471.html> (consulté le 12/10/2018)

Feldman, Simón. *Guión documental. Guión argumental*. Barcelona: Gedisa, 1996.

Gauthier, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris : Armand Colin, 2008.

Gil Puértolas, Longi. *Guía para ver y analizar En Construcción*. Valencia/Barcelona: Nau Llibres/Ed. Octaedro, 2010.

Guerin, José Luis: *En Construcción*. Producción de Antoni Camín Díaz, 2001.

López Fernández, José M. « Apuntes sobre un espacio: el cine de José Luis Guerín ». *El Valor de la Palabra. Hitzaren balioa* (2005): 195-200.

Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma* (tome I). Paris : Klincksieck, 1978.

Penafria, Manuela. « O documentário espanhol: uma análise de En Construcción, de José Luis Guerín », *Revista Digital de Cinema Documentário* 11 (2001): 248-256.

Riegl, Aloïs. *Grammaire historique des arts plastiques : volonté artistique et vision du monde*. Paris : Klincksieck, 1978.

Terrasa, Jacques. « Les vanités enfouies. Signes et sédiments dans le film 'En Construcción' de José Luis Guerin ». *Cahiers d'études romanes* 12 (2005) : 145-164.