Construire ou déconstruire l'espace du Raval dans En construcción (José Luis Guerin, 2001) ?

Marianne Bloch-Robin

▶ **To cite this version:**

Marianne Bloch-Robin. Construire ou déconstruire l'espace du Raval dans En construcción (José Luis Guerin, 2001) ?. Catalonia, 2019, 24, pp.53-67. hal-03661001

HAL Id: hal-03661001
https://hal.science/hal-03661001

Submitted on 6 May 2022

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.

Construire ou déconstruire l'espace du Raval dans *En construcción* (José Luis Guerin, 2001) ?

Marianne BLOCH-ROBIN
Université de Lille - CECILLE EA 4074
Marianne.bloch-robin@univ-lille.fr

Résumé : Cet article analyse la construction de l'espace filmique dans le documentaire de José Luis Guerin *En Construcción* (2003). Les éléments visuels et sonores se combinent pour modeler l'espace de la ville-quartier : celui du microcosme fermé du *Barrio Chino* en mutation qui enferme ses habitants destinés à disparaitre ; celui du palimpseste des temporalités et enfin les espaces complémentaires de l'ici, du « là » et de l'ailleurs, selon la terminologie définie par André Gardies, ces deux dernières dimensions s'introduisant tout particulièrement par le biais du son dans le quartier barcelonais apparemment clos du Raval.

Abstract: This article analyzes the construction of the cinematic space in José Luis Guerin's documentary *En Construccion* (2003). The visual and sound elements are combined to shape the space of the neighborhood-city: that of the closed microcosm of the changing Barrio Chino, which traps its inhabitants destined for disappearance; that of the palimpsests of temporalities and finally the complementary spaces of the « here », « there » and « elsewhere », according to the terminology defined by André Gardies, these two last dimensions being particularly introduced through sound in the apparently closed Barcelona neighborhood of Raval.

Mots-clés : Barcelone, Raval, Barrio Chino, José Luis Guerin, *En Construcción*, Espace filmique, Ville.

Keywords: Barcelona, Raval, Barrio Chino, José Luis Guerin, *En Construccion*, Cinematic space, City.

Une ville au cinéma se construit à partir d'un espace référentiel qui peut lui-même être multiple : vitrine des beaux quartiers, monuments emblématiques de l'espace urbain reconnaissables au premier coup d'œil, quartiers populaires centraux ou périphériques. *La Zone* (1928) de Georges Lacombe tout comme *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel prennent d'ailleurs soin d'évoquer tout d'abord les Paris et Mexico de papier glacé, vus et revus au cinéma, avant de plonger dans les quartiers marginaux dissimulés derrière ces rutilantes vitrines. Cette cité de carte postale, c'est aussi celle des touristes ou des nouveaux arrivants dans la ville, comme le montre Carolina Astudillo dans son documentaire de *found footage, Ainhoa, yo no soy esa* (2018), dans lequel les premières images de Barcelone captées par la caméra amateur du père de la

protagoniste, récemment émigré du Pays Basque, montrent les monuments et les rues qui constituent « la synecdoque de la ville dans laquelle elles se trouvent »[1].

Néanmoins, à partir de chacun de ces différents lieux référentiels, les choix de cadrages, les mouvements de caméra, les éléments sonores et le montage peuvent être à l'origine de la construction d'espaces complètement différents voire opposés[2]. À ce propos, il est intéressant de comparer l'espace du Raval du reportage cité par Myriam Mayer dans sa thèse : *El Raval l'últim esglaó de la nostra societat,* tourné en 1989[3], et celui qu'élabore José Luis Guerin dans *En construcción.* Au chaos et au caractère sordide et misérable du premier, qui s'attarde sur les intérieurs délabrés des appartements du quartier, s'oppose l'harmonie des cadrages, la composition picturale des plans fixes et le montage poétique du second, alors même que le réalisateur espagnol suit pendant deux ans, avec son équipe de tournage, la destruction d'une partie du quartier puis la construction d'un immeuble, un processus par essence chaotique. Cette construction de l'espace peut être rapprochée de celle de Frederick Wiseman, qui, dans son récent *In Jackson Heights* (2016)*,* construit, à partir d'un lieu référentiel qui pourrait être montré comme sordide, un quartier newyorkais d'un multiculturalisme ouvert et plein d'espoir, rythmé par les fêtes et célébrations des différentes communautés qui en constituent l'essence.

Hormis les archives filmiques de l'incipit[4], le dernier long travelling et certains légers recadrages, les plans de *En construcción* sont tous fixes. Ils s'opposent, bien sûr, à la transparence du montage hollywoodien, considérée comme trompeuse par les réalisateurs de la modernité cinématographique, mais leur fixité contrecarre également l'une des caractéristiques de la grande ville : le flux permanent au sein de la cité et entre celle-ci et ses alentours. Ce mouvement est au contraire bien présent dans les images, filmées par Joan Colom en 1959, et montées au début du film de Guerin : une succession de travellings suivant les pas chancelants d'un marin ivre à travers le dédale des rues du quartier. Excepté ce passage, qui renvoie au passé du *Barrio Chino*, les mouvements de caméra n'accompagnent pas les déplacements urbains. Le flux des passants et des véhicules entre et sort des cadres rigides qui découpent l'espace et rappellent, en creux, le hors-champ qui se résiste à la pulsion scopique du spectateur non satisfaite. Limité à ces quelques rues filmées avec des cadrages fixes, le spectateur ne peut pas suivre les protagonistes dans cet « […] acte de marcher qui est au système urbain ce que l'énonciation est à la langue. […] Un procès d'appropriation du système topographique par le piéton » selon Michel de Certeau[5]. Au cinéma, c'est ce qu'André

[1] COHEN, Jean-Louis. « Usine ou paysage ? La rue des modernes ». *La rue est à nous…tous!* François Ascher, Mireille Appel-Muller dir., Vauvert : Éditions Au diable vauvert, 2007, p. 34.

[2] C'est ce que montre Michel Chion à propos de la musique dans son ouvrage : CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995.

[3] Dans sa thèse, Myriam Mayer remarque que l'une des habitantes du quartier, qui fait part dans le documentaire de ses difficultés matérielles, est mère de sept enfants dont une petite Juani, qui « ressemble extraordinairement à la Juani de *En construcción* ». MAYER, Myriam. *Le temps des fantômes : approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin.* Soutenue en 2010, p. 253. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01801259v2/document.
VILALTA, Jaume, GARCÍA, Miquel. *El Raval l'últim esglaó de la nostra societat*, 1989. https://www.youtube.com/watch?v=1j77T0Y8EOk

[4] Deux extraits de films de fiction : SALVADOR, Julio. *Sin la sonrisa de Dios*, 1955 ; RIPOLL FREIXES, Enrique. *El alegre Paralelo*, 1960 ; ainsi qu'un fragment d'un court métrage documentaire du photographe Joan Colom : COLOM, Joan. *Filmaciones en 8 mm,* 1959.

[5] DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris : Union générale d'édition, 1990, p. 148. Voir aussi SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*, Paris : Méridien Klincksieck, 1971.

Gardies nomme la vectorisation[6] qui construit habituellement, par le montage et les mouvements de caméra, cette dimension de flux, un procédé ici absent d'une ville qui n'est, à première vue, ni centripète, ni centrifuge, mais statique.

Dans le film de Guerin, le flux, tout comme l'espace, y est temporel, à l'image de ces longs mois de tournage qui ont permis au cinéaste et à son équipe de suivre la mise au jour d'une nécropole du VI^e^ siècle et de marquer l'histoire du *Barrio Chino* par l'omniprésence des signes qui évoquent visuellement les différentes strates du passé : depuis l'église romane de Sant Pau del Camp, jusqu'à l'horloge de la banque BBV, en passant par les vestiges du passé industriel du quartier, symbolisé par les trois cheminées d'usine emblématiques de l'avenue du Paralelo.

Néanmoins, l'espace comme enjeu narratif est bien présent dans cette œuvre puisque le film relate aussi une véritable conquête du quartier par une forme de pouvoir qui n'apparaît qu'en creux à travers différentes affiches apposées sur les murs ou par le biais des machines, des ouvriers, dont la position est ambivalente, ou des agents immobiliers qui en constituent le bras armé. Face à cette démonstration de pouvoir, les habitants sont aux balcons, spectateurs impuissants ou victimes, dont les appartements disparaissent ou sont destinés à l'être, bientôt broyés par les mâchoires de fer des pelleteuses. Néanmoins, ils sont aussi fascinés par cette transformation en marche, ce spectacle de la destruction et de la reconstruction. Les protestations contre cette conquête, non formulées oralement par la plupart des personnages du film, s'inscrivent sur les murs sous la forme de graffitis revendicatifs qui dénoncent ce rapport de pouvoir inégal : un rat imposant en train de dévorer un immeuble apparaît dès le début du film, une œuvre de *Street art* sur un mur délabré.

Les plans fixes, dont la puissance plastique est extraordinaire, se combinent à une bande-son dont les bruits sont retravaillés et « disent » l'espace, un son qui, comme le définit Michel Chion, comparant son fonctionnement aux voyants lumineux des films de science fiction, « […] peut fonctionner lui aussi comme un "voyant sonore" dont les clignotements, les rythmes, traduisent non pas forcément la réalité sonore du monde évoqué dans le film, mais la vie interne de tout ce qui le compose. Le son c'est le rythme, et le rythme est peut-être le plus abstrait, le plus général des signifiants »[7]. Ce son, dès le générique de début est traité, souvent délié de l'image dont il accentue ou distord telle ou telle valeur spatiale, dès l'emblématique bruit de talons[8] accompagnant littéralement les pas d'une femme qui traverse le champ dans le premier plan en couleur du film.

Aucun son de *En construcción* n'est *a priori* censé être off[9], ce que peut accepter naturellement le spectateur dont l'interprétation est conditionnée par une lecture documentarisante[10], et sans doute également dictée par la prescription ironique de

---

[6] « La poussée vectorisante du procès narratif », GARDIES, André. *L'espace au cinéma.* Paris : Méridien Klincksieck, 1993, p. 90.

[7] CHION, Michel. *Un art sonore le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma essais, 2003, p. 219.

[8] Cet éléments constitue l'un des points de convergence entre *En construcción* et *Playtime* (1967) de Jacques Tati dans lequel « Les éclats sonores sont rendus indépendamment de leur importance et de leur position dans le cadre ». GAUDIN, Antoine. *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin, 2015, p.187.

[9] Nous utilisons dans cet article la terminologie définie par Michel Chion pour l'étude du son au cinéma : la tripartition entre son in (dont la source est visible à l'écran), le son hors-champ (dont la source n'est pas visible à l'écran) et son off ajouté au montage. CHION, Michel. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1990.

[10] Depuis l'annonce qui apparaît en surimpression au début du film « Cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en "el Chino", un barrio popular de Barcelona que nace y muere con

Guerin dès l'ouverture de l'œuvre [11] : « Choses vues et entendues pendant la construction d'un nouvel immeuble dans "Le Chino", un quartier populaire de Barcelone qui nait et meurt avec le siècle ». Cette déclaration de principe, qui renvoie l'énonciation filmique à la distance de l'observation, pourrait par ailleurs constituer un hommage ou un clin d'œil à Abel Gance et à son système de polyvision, qui démultiplie simultanément les points de vue, puisque son film de 1935, *Napoléon Bonaparte*, s'ouvre sur la déclaration : « Napoléon vu et entendu par Abel Gance »[12].

En réalité, *En construcción* exploite les diverses modalités d'interventions du son, passant du in au hors champ et au off. Les intensités sont manipulées au montage et il est certain que les sons accompagnant en particulier certains *pillow shot*[13], ces plans descriptifs qui suspendent le temps de la narration en introduisant une pause dans le récit, ne correspondent pas à l'image avec laquelle ils sont montés – comme c'est d'ailleurs le cas des sons associés aux plans d'archives du début du film. Néanmoins, pour reprendre l'expression d'Antoine Gaudin, le son de *En construcción* ne peut pas être « donné comme stylisé », mais « […] et bien qu'il soit lui-même souvent soumis à un travail de montage et de mixage », « donné comme naturel »[14] en raison même de la lecture documentarisante à laquelle est invité le spectateur, car « [à] la spatialité immanente, purement acoustique des sons, s'associe leur spatialité cognitive. Ces deux types de spatialité audio-visuelle peuvent soit se soutenir, soit se compenser l'un l'autre »[15].

Les éléments visuels et sonores se combinent donc pour modeler l'espace de la ville-quartier : celui du microcosme clos du *Barrio Chino* en mutation ; celui du palimpseste des temporalités et enfin les espaces complémentaires de l'ici, du « là » et de l'ailleurs, selon la terminologie définie par André Gardies, qui s'introduisent tout particulièrement par le biais du son dans le quartier barcelonais, contribuant à en façonner l'espace.

Un microcosme en mutation

L'espace filmique du Raval est construit comme un microcosme fermé, par le biais de la combinaison de la composition, du cadrage des plans ainsi que du montage de la bande image et sonore.

Nous avons évoqué le caractère statique qu'imposent les plan fixes, une caractéristique qui renvoie en partie l'espace à ce qu'Antoine Gaudin nomme une

---

el siglo ». Pour la notion de lecture documentarisante voir : ODIN, Roger. « Le film documentaire, lecture documentarisante ». *Cinéma et réalités* (CIEREC, Travaux nº XLI), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, p. 263-278.

[11] Voir à ce propos l'interprétation de Françoise Heitz dans son article : HEITZ Françoise. « *En construcción* de José Luis Guerin : La ville en chantier ». *La ville au cinéma*, J. Barillet et al., Arras : Artois Presses Université, 2005, p.85-96.

[12] La deuxième version du film est intitulée *Napoléon Bonaparte* ou *Napoléon vu et entendu par Abel Gance.* Abel Gance est, par ailleurs, l'inventeur de la Polyvision, un triple écran qu'ont pu découvrir les spectateurs de la première version de son film, *Napoléon vu par Abel Gance* de 1927 et qui permettait de montrer simultanément des actions se déroulant dans différents lieux et temps.

[13] Terme de Noël Burch à propos des films de Yasujirô Ozu. Ce mot désigne des plans non strictement nécessaires du point de vue narratif et dont les principales caractéristiques sont la suspension du flux diégétique, l'immobilité, l'exclusion de la présence humaine (le terme est formé par analogie aux *pillow-word* de la poésie japonaise classique). BURCH, Noël. *Pour un observateur lointain.* Paris : Gallimard, 1980, p. 175. Certains chercheurs les qualifient de natures mortes ou mêmes de plans vides. MOURE, José. *Vers une esthétique du vide au cinéma.* Paris : L'Harmattan, 1997.

[14] GAUDIN, Antoine. *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*. *Op.cit.,* p. 168.

[15] *Ibid.*, p. 193.

« approche plasticienne » s'éloignant de « l'idée centrifuge de l'écran fenêtre qui ouvre sur l'espace situé "derrière" lui, pour investir l'idée centripète de l'écran-cadre, qui attire l'attention sur la composition spatiale de l'image en soi »[16]. Un motif récurrent de l'espace du Raval créé par Guerin est justement celui de la fenêtre qui découpe l'espace en surcadrage, mais qui semble également enfermer les habitants, souvent au balcon ou à leur fenêtre, derrière leur linge qui sèche ou les barreaux du garde-corps, dans un espace « aplati » par l'usage récurrent de la longue focale. Ce cadrage les enserre aussi bien sur les côtés que dans une profondeur réduite alors que certains gros plans isolent souvent les visages dans une faible profondeur de champ.

Les espaces intérieurs des édifices du quartier sont très peu nombreux, excepté les bars[17], espaces intérieurs mais publics dans lesquels se déroulent plusieurs séquences ou encore la salle de jeux où se rendent Juani et Iván. L'intime, les appartements, les logements, lieux de vie souvent précaires des protagonistes, ne sont évoqués qu'à travers les fenêtres en surcadrages, mais restent dissimulés derrière l'opacité des façades des immeubles, n'apparaissant aux yeux du spectateur que lorsqu'ils sont déchirés par les dents de la pelleteuse. C'est alors, qu'à nu, les vestiges de leur ancienne condition s'exposent au sein de l'espace public, dans une mise au jour de l'intimité à travers les papiers peints, les carrelages ou les empreintes des meubles sur les restes de murs. Seul l'intérieur du logement exigu qu'occupe le jeune couple à la dérive, Juani et Iván, est représenté à l'écran. Il est encore réduit par les cadrages serrés des deux protagonistes, des cadrages qui, outre les corps souvent fragmentés, montrent, dans les deux premières séquences filmées dans l'appartement, encore à sa place sur le mur délabré, une reproduction d'un paysage bucolique et champêtre. Le tableau apparaît plus décentré dans les plans de la deuxième séquence, dans une évocation métaphorique de la future expulsion des personnages de leur logement précaire, lorsqu'il est sur le point d'être démoli. Cette reproduction du tableau de François Boucher, *Le moulin* (1751[18]) constitue l'une des rares évocations de la nature et du village dans le film. Citons également la maisonnette dessinée puis la cabane construite par les enfants lorsqu'ils s'introduisent clandestinement dans l'édifice en construction. Ces représentations renvoient à un habitat agreste, au village, miroir inversé de la condition urbaine du quartier, mais également reflet des origines de nombreux habitants du *Raval*, issus de l'exode rural puis de l'immigration internationale. Le tableau, tout comme le jeune couple expulsé de son logement précaire, se retrouvera par la suite à la rue, dans un container de poubelles, après la destruction de l'immeuble.

[16] « Ce qu'Eisenstein appelait la "mise en cadre" qui est une opération différente dans l'esprit de ce qu'on appelle le "cadrage". Là où le cadrage est conçu comme le découpage mobile d'un espace global préexistant, la mise en cadre est quant à elle une composition spatiale autonome à l'intérieur du cadre, une organisation de formes pures en mouvement, déterminée à l'avance, qui est la "cause première" que la mise en scène devra concrétiser lors du tournage et que le montage devra organiser en fonction d'une confrontation dialectique entre les différents cadres successifs ». *Ibid.*, p. 43-44.

[17] Voir à ce propos l'analyse de MAYER, Myriam. « La ville, espace d'une rencontre. Le marin et la putain dans *En construcción*, de José Luis Guerin ». *Cahiers d'études romanes*, nº16 (2007), https://journals.openedition.org/etudesromanes/2142

[18] Nous remercions Pascale Thibaudeau qui a réussi à retrouver l'auteur et le titre de l'œuvre conservée au Louvre.

Les habitants du quartier pris au piège

Les perspectives des plans d'ensemble du quartier et celles des plans plus serrés des personnages se heurtent à de multiples obstacles visuels : grilles et grillages qui renvoient à un enfermement accentué par la faible profondeur de champ de certains plans rapprochés, forêts d'antennes peuplant les toits, structures des bâtiments en voie d'être démolis ou encore reflets des vitres qui enserrent les habitants du *Raval*. Les personnages sont donc enfermés par les cadres, écrasés par le téléobjectif et prisonniers de boîtes obscures d'où ils observent le spectacle de la destruction inéluctable de leur quartier. Face à leurs regards, le contrechamp étant très souvent évité, presque aucun plan d'ensemble de l'évolution de la construction de l'immeuble n'apparaît, pas même de la fosse du cimetière qui n'est évoquée qu'à travers des synecdoques en forme de *memento mori* : crânes, squelettes, ossuaires.

Le corps du spectateur est donc invité à ressentir l'enfermement des habitants du quartier dont l'avenir peut sembler sans issue. Visuellement, tout d'abord, à travers les cadrages, les obstacles constants, l'opacité de l'espace de l'intime ainsi que par le cadre fixe qui révèle et accentue ce que Jacques Aumont nomme « le petit trauma spatial de la coupe »[19].

Le régime d'apparition et de disparition des images – normalement dissimulé dans la grammaire du montage classique – interpelle ici le spectateur dont la pulsion scopique n'est souvent qu'imparfaitement satisfaite, puisqu'il ne voit pas ou ne voit que partiellement ce que le personnage regarde. Le nouvel édifice est en effet montré presque toujours de l'intérieur et c'est le regard des habitants du quartier qui crée

[19] Cité par Antoine Gaudin dans *L'espace cinématographique. Op.cit*., p. 63.

l'image virtuelle du bâtiment – également représenté par les affiches – dont la structure complète achevée ne sera jamais complètement montrée. À la différence des appartements-vitrines du « Tativille » de *Playtime*, dont le surcadrage correspond à l'esthétique de Guerin, les regardants du film sont les regardés des spectateurs et la construction de l'immeuble moderne renvoie les habitants du quartiers à une condition quasi « zoologique » digne de *Nénette,* le documentaire de Nicolas Philibert (2010)[20] lorsque les nouveaux « gentrificateurs » qui visitent leurs futurs appartements, dans l'avant-dernière séquence du film, commentent, en utilisant des euphémismes révélateurs, la pauvreté et la laideur de leurs voisins, traités comme des animaux en cage derrière les barreaux de leurs fenêtres, tout en hésitant à poser leurs regards sur eux.

À cet espace visuel clos et étouffant, au sein duquel surgit un édifice fantôme dont la modernité n'est pas sans évoquer celle des villes toutes semblables des affiches publicitaires de l'agence de voyage dans *Playtime*, la déliaison sonore ajoute un caractère souvent angoissant. En activant le hors-champ, le son peuple l'espace de bruits inquiétants dont la provenance est incertaine et dont le montage ne donnera pas classiquement la clé par un contrechamp : grincements, coups métalliques, bruit des pelleteuses, cris dont l'origine non localisée peut être ressentie comme une menace reflétant la toute puissance de cette œuvre, cette pyramide[21], en construction. Ces bruits conforment une véritable composition de musique concrète qui anime les cadres fixes, construisent et déconstruisent successivement l'espace du tissu visuel hétérogène en activant un hors-champ non représenté visuellement ou même virtuel car, comme le souligne Myriam Mayer : « En transposant un son dans un lieu différent de celui dans lequel il a été émis, en ajoutant un son à un endroit où il n'était pas, le cinéaste établit des liens, il rend compte d'une situation commune, il crée une communauté »[22].

La fixité des plans et le montage, en « résistant » au regard, en ne permettant pas au spectateur de construire un espace fluide et organisé – excepté à de très rares occasions comme lors de la partie de football[23] ou pendant le dialogue des amoureux au balcon[24] –, contribue à perdre le spectateur, au sein d'un espace référentiel pourtant très réduit et malgré des repères spatiaux récurrents, et lui font ressentir l'omniprésence de ce bâtiment qui s'élève hors-champ. Il n'est en effet possible d'en percevoir l'extension ou l'élévation qu'à travers la destruction des autres bâtiments, le regard-miroir des habitants du quartier et les bruits que sa construction est censée provoquer.

Espace palimpseste

Cet espace fragmentaire est également construit comme un palimpseste temporel, par l'évocation de différentes strates qui apparaissent en partie lors des excavations ou au détour d'un plan – c'est le cas du cimetière ; de l'église romane de Sant Pau del Camp –,

[20] Dans ce documentaire de 2010, Nicolas Philibert, associe par le montage les commentaires de visiteurs sur une bande image qui cadre "Nénette" la femelle orang-outan de la ménagerie du Jardin des plantes.
[21] À l'image de la pyramide du film *Land of the Pharaohs* (1955) de Howard Hawks, film qui apparaît sur les écrans de plusieurs téléviseurs du quartier, dont la construction est une mise en abyme ironique de celle du bâtiment au sein du film.
[22] MAYER, Myriam. *Le Temps des fantômes : approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*. *Op. cit.,* p. 262.
[23] Plans 31 à 54. Les références de plans données correspondent au découpage de l'*Avant-scène cinéma*. SUARDI, Jean-Marc coord. « *En construcción*. Découpage plan par plan. Dialogues français et espagnols. Dossier ». *L'avant-Scène Cinéma* nº655 (Septembre 2018).
[24] Plans 468 à 482.

mais également par l'évocation humoristique du film de Howard Hawks sur la construction des pyramides qui inscrit aussi l'édification du bâtiment du Raval dans une longue lignée d'exploitation de l'homme par l'homme – les constructeurs des pyramides étant un peuple réduit en esclavage dans le film de Hawks. L'église romane de Sant Pau apparaît également comme témoignage d'un passé rural, construit tout d'abord hors des murailles de la ville, tout comme les cheminées le sont du passé industriel et l'horloge de la banque d'un présent dominé par la toute-puissance de la finance. Jacques Terrasa, dans l'article qu'il consacre à l'analyse de ces trois grands repères spatio-temporels du film, souligne que :

> Ces lieux, ces nœuds nécessaires à notre repérage, apparaissent sous la forme de trois icônes qui marquent le paysage urbain représenté dans le film. On les aperçoit périodiquement depuis le site en construction où Guerin a choisi de planter sa caméra. Assez vite identifiés par le spectateur, ils deviennent, au fur et à mesure des occurrences, trois invariants autour d'un site en constante modification, trois coordonnées spatiales qui, par leur stabilité, nous aident à trouver nos marques dans l'espace mouvant du chantier[25].

Au-delà de cette filiation, du rappel de cet héritage, c'est aussi l'histoire plus récente du quartier qui est littéralement mise au jour. Outre les plans de l'incipit du film, renvoyant au *Barrio Chino* de la fin des années 1950 et du début des années 1960, également analysés par Jacques Terrasa[26], cette histoire apparaît à travers la démolition des bâtiments qui procède à une exhumation de la vie quotidienne des habitants – une violation de l'espace de l'intime comme nous l'avons déjà évoqué. La déliaison de l'image et du son contribue à construire ces strates, ouvrant une brèche temporelle – comme le souligne Myriam Mayer : « la brèche ouverte du temps »[27] – lors de la découverte des tombes, dans un silence soudain de la bande sonore, saturée jusqu'alors par les bruits des pelleteuses et les cris des ouvriers.

Cette déliaison apparaît aussi lors de la séquence de la diffusion du film *Land of the Pharaohs*. C'est en effet surtout par le biais du doublage espagnol des dialogues du film de Howard Hawks que cette époque mythique est évoquée. Si des images peuvent être entraperçues, seul le son – l'auricularisation étant complètement séparée de l'ocularisation[28] – permet de projeter cet espace-temps dans le présent diégétique, reliant fantasmatiquement les différents appartements où des spectateurs sont supposés regarder le film. Ce procédé peut également évoquer *Playtime* : mais dans la Tativille ordonnancée, tous les habitants sont montrés comme hypnotisés par le téléviseur omniprésent, alors que dans *En construcción*, même si les ouvriers[29] sont censés *a posteriori* avoir vu le film – dans lequel les héros sont les constructeurs des pyramides, ce peuple opprimé par les égyptiens représentés comme des sortes de martyrs préchrétiens –, le téléviseur apparaît plutôt comme un objet du quotidien auquel on ne

[25] TERRASA, Jacques. « Les vanités enfouies. Signes et sédiments dans le film *En Construcción* de José Luis Guerin ». *Cahiers d'études romanes*, nº12 (2005), https://journals.openedition.org/etudesromanes/2585

[26] TERRASA, Jacques. « La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film *En Construcción* ». *Cahiers d'études romanes*, nº16 (2007), https://journals.openedition.org/etudesromanes/2123

[27] MAYER, Myriam. *Le temps des fantômes : approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*. *Op. cit.,* p. 262.

[28] C'est-à-dire les points de vue sonore et visuel. GAUDREAULT, André et JOST, François. *Le récit cinématographique.* Paris : Armand Colin cinéma, 2005, p. 134-136.

prête qu'une attention distraite, une toile de fond d'images et de sons, et ne semble plus fasciner personne, à l'image de la perte de vitesse qu'allait connaître l'appareil roi face à l'arrivée des multiples écrans informatiques dans la première décennie du XXI[e] siècle.

En construcción versus *Playtime* (Jacques Tati, 1967)

Si la prise de son est donc *a priori* contemporaine du tournage, elle est cependant très souvent décalée, déphasée, voire déliée de l'image. Quant à la bande son du film de Howard Hawks, elle permet de révéler, en creux, dans une modalité *on the air*[30], selon la terminologie de Michel Chion, la permanence de la relation de pouvoir entre dominants et dominés depuis le peuple réduit en esclavage pour la construction des pyramides dont les ouvriers du documentaire, venus d'ailleurs, sont les héritiers.

Enfin, une autre composante sonore introduit également le passé tout comme l'espace de l'ailleurs sur lequel nous reviendrons plus loin : ce sont les chansons. Principal élément musical du texte filmique dépourvu de musique off fictionnalisante, elles sont interprétées de façon plus ou moins fragmentaire, parfois juste chantonnées *a cappella*, les paroles pouvant même être citées, sans la mélodie, par les différents personnages. Or, comme le souligne Philippe Grimbert, à l'image des clichés photographiques, les chansons ont le pouvoir d'évoquer le moment de leur première écoute, elles fixent une époque et la font remonter dans nos souvenirs :

> […] les trois notes et les trois mots essentiels qui la composent suffisent amplement à nous bouleverser, et l'effet sur nous en est aussi soudain que celui du cliché tiré de son sommeil par une main innocente. La chanson, comme la photographie, se met aussitôt en perspective sur un axe temporel : celui de nos souvenirs[31].

Après leur première audition, elles ne feront en effet que « revenir » éternellement comme pour marquer de manière inexorable l'écoulement du temps depuis leur première écoute.

---

[30] « Dans une fiction audiovisuelle, voire une séquence de film documentaire, on appellera sons "on the air" (« sur les ondes ») les sons présents dans une scène mais supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone, interphone, amplification électrique, etc., ce qui les fait échapper aux lois mécaniques (dites naturelles) de propagation du son, et franchir librement l'espace, tout en restant situés dans le temps réel de la scène. Ils peuvent alors voyager librement, quand il s'agit de la musique et plus particulièrement d'une chanson, d'une position d'écran à une position de fosse. » : CHION, Michel. *Un art sonore le cinéma. Op.cit.*, p. 427.

[31] GRIMBERT, Philippe. *Psychanalyse de la chanson*. Paris: Hachette Littératures, 1996, p. 193-194.

Outre les styles musicaux qui renvoient aux différentes époques d'un passé récent, vécu par les personnages, la pratique même du chant *a cappella* évoque, au-delà du cabotinage que peut révéler la performance éphémère face à la caméra, un temps où la musique enregistrée n'était pas encore reine. Un temps largement révolu, celui où les chanteurs amateurs se lançaient dans des interprétations à la fin des repas, dans certaines circonstances festives, mais elle renvoie également une époque préindustrielle où, selon R. Murray Schafer, « […] le travail s'accompagnait souvent de chansons, car le rythme des tâches était à la mesure de la respiration humaine » lorsque « les refrains de marins, le chant des travailleur de la terre et des artisans donnaient le tempo »[32].

Néanmoins, les chansons fredonnées par les personnages dans *En construcción* ont toutes été enregistrées préalablement par des interprètes professionnels. C'est le cas du boléro *Escándalo* de Rubén Fuentes, interprété par Marc Anthony et Raphael en Espagne, chanté *a cappella* par les ouvriers attablés pendant une pause déjeuner ou des paroles du Trio valencien, Los rebeldes, *La patria es tu deber* (1958) (« cumple con tu obligación soldado español »), citées par le responsable du chantier dont le fils est sur le point de faire son service militaire, ainsi que de la sevillana *El arao y la barca* fredonnée par l'un des ouvriers au cours de la séquence des visites des appartements à la fin du documentaire. Enfin, *Maitechu mía*, une chanson basque sur un texte de Emilio González del Castillo composée par Francisco Alonso López, andalou né à Grenade, que chantonne Santiago le galicien et dont les paroles évoquent l'émigration vers l'Amérique hispanique, renvoie à la situation de nombre des habitants du quartier, dont celle de Santiago lui-même. Toutes ces chansons, contribuent non seulement à la construction d'un palimpseste temporel, en fonction de la date à laquelle elles ont été enregistrées et se sont gravées dans la mémoire des personnages, mais évoquent aussi leurs origines en convoquant l'espace de l'ailleurs au sein du quartier.

L'ici, le là et l'ailleurs

Un aspect important de l'organisation spatiale de *En construcción* peut être analysé dans le cadre de la tripartition de l'espace définie par André Gardies dans son ouvrage *L'Espace au cinéma*[33]. Du point de vue narratif, il distingue en effet, l'*ici* – l'espace dans lequel est ancrée la narration filmique – du *là* (contigu à l'*ici*) et de l'*ailleurs* – un espace lointain, qui n'apparaît pas à l'écran, mais qui est évoqué dans la narration – ce qui permet en quelque sorte de « cartographier » l'espace filmique :

> Différente de la cartographie, et de la topographie des géomètres, en ce sens qu'elle ne vise pas à représenter un espace physique réel mais l'espace du récit en tant que système propre à une narration singulière, « notre » topographie rend compte des relations fondamentales qui s'instaurent entre les divers espaces d'une part, ces derniers et les personnages d'autre part[34].

Dans *En construcción*, l'*ici* est omniprésent par le biais des quelques rues qui environnent la construction du bâtiment, au cœur de la construction spatiale. Les motifs visuels et sonores récurrents contribuent à l'homogénéisation de ce microcosme au sein du Raval. Du point de vue visuel, les bâtiments et motifs architecturaux, les fenêtres

[32] SCHAFER, R. Murray. *Le Paysage sonore. Le monde comme musique*. Marseille : Wildproject, 2010, p.106.
[33] GARDIES, André. *L'Espace au cinéma.* Paris : Méridien Klincksieck, 1993.
[34] *Ibid.,* p. 128.

telles des loges de théâtre, le linge qui sèche prêt à s'envoler, à l'image des fragiles habitants, constituent des motifs récurrents qui caractérisent le quartier. L'*ici* sonore est également omniprésent, comme nous l'avons déjà souligné, par le biais des bruits assourdissants des travaux, des interjections, des voix et des sons propres à l'espace urbain, qui « signifient » la ville, tels que les avertisseurs, comme le souligne Michel Chion :

> Depuis que le cinéma est sonore, un seul type de bruit suffit à lui seul, dans les films du monde entier, à signifier et à résumer la ville : c'est le son d'avertisseur, qui peut aller de la trompe d'auto (quand elle est encore en usage à l'époque de l'action) au klaxon électrique, sans oublier les sirènes d'ambulance ou les voitures de police[35].

En revanche, le *là*, l'espace contigu des autres quartiers de la ville est absent de l'image – excepté par les références aux grandes entreprises sur les affiches des promotions immobilières et, comme nous l'avons mentionné, par le biais des graffiti qui contestent les démolitions et les reconstructions. Ce *là* de la ville bourgeoise, monumentale et touristique ou de tous les autres quartiers de Barcelone n'apparaît pas directement à l'écran et peut seulement être reconnu à travers les nouveaux arrivants « gentrificateurs » du quartier qui apparaissent à la fin du film, pour visiter les appartements immaculés du nouvel immeuble. Bourgeoisement vêtus et s'exprimant en catalan, ils se préoccupent de l'agencement de leur futur appartement et s'agacent ou s'effraient de l'environnement populaire qui les entoure. L'un des rares plans montrant le bâtiment presque terminé depuis l'extérieur, le présente d'ailleurs comme un château fort (plan 868), dont la tour défensive surplombe la rue étroite aux allures de douves médiévales qui sépare la forteresse du reste du quartier.

Le nouvel immeuble : une forteresse

[35] CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma. Op. cit.*, p. 216.

L'espace contigu de la mer et du port, pourtant tout proche, apparaît fugacement dans les images d'archives de l'incipit par un panoramique en plan général aérien qui conduit le spectateur depuis le port jusqu'aux ruelles du *Barrio Chino*, puis à travers la figure emblématique du marin titubant filmé par Joan Colom et de son double dans le documentaire : Antonio, l'ancien marin, à présent indigent. La bande sonore évoque également cet espace par le biais des cris aigus récurrents des mouettes et de la sirène de navire qui ouvrent et ferment le récit sur un écran noir. Mais la mer, c'est aussi l'ailleurs, et, outre les bruits mentionnés, son ressac peut être imaginé par le spectateur à partir du bruit des moteurs de la ville, mêlés aux cris des mouettes.

L'ailleurs est également évoqué à l'image par la multiplicité des origines des habitants du quartier, issus de plusieurs vagues d'immigration – le galicien Santiago, les habitants du quartier d'origine maghrébine : femmes voilées ainsi que les ouvriers Abdel Aziz et Abdelsalam, une petite fille aux traits asiatiques, etc. Ces visages et ces corps venus d'autres régions, pays ou même continents, les langues parlées ou évoquées ainsi que les récits d'Antonio qui embrassent le monde entier de son inextinguible logorrhée font de ce quartier un rendez-vous cosmopolite et ouvert. Les conversations qui s'engagent naturellement autour de la fosse du cimetière entre les badauds aux origines diverses montrent une capacité de vivre ensemble qui contraste avec le rejet montré par les nouveaux gentrificateurs pour les habitants du quartier. Comme nous l'avons évoqué, ils ne veulent littéralement pas voir leurs voisins, auxquels ils tournent le dos et qu'ils semblent même tenter d'effacer d'un geste de la main (plan 867).

Du point de vue de la bande sonore, le téléviseur, par le biais de la diffusion des informations, contribue à faire entrer l'ailleurs dans le Raval puisque, comme le souligne Myriam Mayer :

> Cette infiltration de la rumeur du monde dans le quotidien du *Barrio Chino* situe les plans dans un cadre temporel historique, nous replace dans un contexte global : le *Barrio Chino* vit ses derniers jours, Dubrovnik s'épuise dans sa reconstruction, les vieux quartiers disparaissent, le monde vit en perpétuelle mutation. Ce télescopage du son et de l'image, d'espace et de temps n'est pas fortuit mais construit[36].

Tous ces éléments contribuent donc à faire pénétrer l'*ailleurs* dans ce microcosme, le caractérisant comme un espace cosmopolite et ouvert, mais ils laissent également présager de futures tensions avec l'arrivée des nouveaux habitants de l'immeuble. Ces conquérants gentrificateurs, préoccupés par l'organisation de leur espace privé et surtout par leur sécurité, dans un quartier qu'ils ressentent comme une menace, sont présentés comme les fossoyeurs du *Barrio Chino*.

[36] MAYER, Myriam. *Le Temps de fantômes : approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin. Op. cit.,* p. 257.

Un travelling ambivalent

Le quartier de Guerin, du *Barrio Chino* au *Raval,* est donc construit comme un espace de l'*ici* et de l'*ailleurs* où, à travers le processus de gentrification, le *là* contigu de la ville bourgeoise conquiert peu à peu le quartier populaire et cosmopolite. Les anciens habitants du quartier sont enfermés dans un espace destiné à disparaître et apparaissent relégués à la fonction de spectateurs de leur propre destruction. À la fin du film, cet enfermement est poussé jusqu'à l'animalisation, car le face-à-face avec les nouveaux arrivants les transforme en des animaux en cage, muets, mais dont on commente la présence gênante et qui seront bientôt exclus de leur propre quartier. C'est dans ce sens que peut être interprété le dernier long travelling[37] qui accompagne le couple de Juani et d'Iván dans les rues du quartier. Juani porte Iván sur ses épaules et avance, suivie par un travelling arrière jusqu'à un épuisement qui entraînera l'inversion des rôles, Iván portant alors fugacement sa compagne sur son dos. Néanmoins, cette fin ouverte, dans le sens que donne Umberto Eco à l'œuvre d'art, « un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant »[38], peut être interprétée comme une spatialisation de leur futur exil hors du *Raval*, tel un chemin de croix, mais également, comme une démonstration de la force vitale de la jeune femme, un hommage à sa résistance et une synecdoque de la pluralité vivante du quartier[39].

[37] Voir l'analyse très détaillée de ce plan: DARNIS, Pierre, DI CIO, Mariana, KERFA, Sonia, MAYER, Myriam, *et al. Dossier espagnol 2019-20. Matute, Vallejo, Cabeza de Vaca, Guerin*. Neuilly : Atlande, 2018, p. 111-113.

[38] ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris : Éditions du seuil, 1965, p. 9.

[39] José Luis Guerin explique, dans l'interview qu'il a accordée à Bénédicte Brémard, qu'il avait prévu une autre fin de film dans laquelle la caméra « suivait les camions qui emportaient les restes des immeubles et

Bibliographie

BREMARD, Bénédicte. En construcción *de José Luis Guerin. Filmer Barcelone au tournant du siècle*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2019.

BURCH, Noël. *Pour un observateur lointain*. Paris : Gallimard, 1980.

DE CERTEAU, Michel. *L'Invention du quotidien*. Paris : Union générale d'édition, 1990.

CHION, Michel. *La Musique au cinéma*. Paris : Fayard, 1995.

CHION, Michel. *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin, 1990.

CHION, Michel. *Un Art sonore, le cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma /essai, 2003.

COHEN, Jean-Louis. « Usine ou paysage ? La rue des modernes ». *La rue est à nous…tous!* ASCHER, François, APPEL-MULLER, Mireille dir., Vauvert : Éditions Au diable vauvert, 2007.

DARNIS, Pierre, DI CIO, Mariana, KERFA, Sonia, MAYER, Myriam, *et al*. *Dossier espagnol 2019-20. Matute, Vallejo, Cabeza de Vaca, Guerin*. Neuilly : Atlande, 2018.

ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris : Éditions du seuil, 1965.

GARDIES, André. *L'Espace au cinéma.* Paris: Meridien Klincksieck, 1993.

GAUDIN, Antoine. *L'Espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin, 2015.

GAUDREAULT, André et JOST, François. *Le Récit cinématographique.* Paris : Armand Colin cinéma, 2005.

GRIMBERT, Philippe. *Psychanalyse de la chanson.* Paris: Hachette Littératures, 1996.

HEITZ, Françoise. « *En construcción* de José Luis Guerin : La ville en chantier ». *La ville au cinéma*, J. Barillet et al., Arras : Artois Presses Université, 2005.

MAYER, Myriam. *Le Temps de fantômes : approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*. Soutenue en 2010, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01801259v2/document.

MAYER, Myriam. « La ville, espace d'une rencontre. Le marin et la putain dans *En construcción*, de José Luis Guerin ». *Cahiers d'études romanes*, nº16 (2007), https://journals.openedition.org/etudesromanes/2142

MOURE, José. *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 1997.

ODIN, Roger. « Le film documentaire, lecture documentarisante ». *Cinéma et réalités* (CIEREC, Travaux nº XLI), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris : Méridien Klincksieck, 1971.

SCHAFER, R. Murray [1977]. *Le paysage sonore. Le monde comme musique*. Marseille : Wildproject, 2010.

---

qu'ils jetaient à la mer pour agrandir le nouveau port. » Or, il souhaitait que le film finisse avec des personnes. Une fin également sans doute plus ouverte. BREMARD, Bénédicte. En construcción *de José Luis Guerin. Filmer Barcelone au tournant du siècle*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2019, p. 100.

TERRASA, Jacques. « Les vanités enfouies. Signes et sédiments dans le film *En Construcción* de José Luis Guerin ». *Cahiers d'études romanes*, nº12 (2005), https://journals.openedition.org/etudesromanes/2585

TERRASA, Jacques. « La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film *En Construcción* », *Cahiers d'études romanes*, nº16 (2007), https://journals.openedition.org/etudesromanes/2123