



**HAL**  
open science

## Prévoir pour filmer la parole

Myriam Mayer

► **To cite this version:**

| Myriam Mayer. Prévoir pour filmer la parole. Catalonia, 2019, 24, pp.69-78. hal-03675989

**HAL Id: hal-03675989**

**<https://hal.science/hal-03675989>**

Submitted on 23 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.

## Prévoir pour filmer la parole

Myriam MAYER

Université d'Aix-Marseille  
myriam.mayer@univ-amu.fr

**Résumé :** Dans le cadre de cet article<sup>1</sup> nous proposons d'analyser la parole filmée dans le documentaire *En construcción* (José Luis Guerin, 2001) ; d'étudier les liens complexes tissés entre le vu et l'entendu, entre le visible et l'invisible. Nous étudions précisément les diverses fonctions données à la parole d'Antonio lors de la première apparition de ce personnage dans le film et réfléchissons aux relations établies entre la voix du pouvoir et le pouvoir de la voix. Nous en venons donc à considérer le discours du film, celui que le cinéaste élabore à travers son montage.

**Abstract:** In this article<sup>2</sup>, we propose to analyse the words filmed in the documentary *En construcción* (José Luis Guerin, 2001), to study the complex links woven between the seen and the heard, between the visible and the invisible. We study precisely the various functions given to Antonio's speech when he first appeared in the film and reflect on the relationships established between the voice of power and the power of the voice. We therefore come to consider the discourse of the film, the one that the filmmaker elaborates through its editing.

**Mots-clés :** José Luis Guerin, *En construcción*, Montage, Parole filmée, Écriture filmique, Cinéma documentaire, Voix acousmatique, Parole iconogène.

**Keywords:** Editing, Filmed speech, Film writing, Documentary cinema, Acousmatic voice, Iconic speech.

En 2002, *En construcción* reçut le premier Goya de l'histoire du cinéma espagnol accordé au « meilleur film documentaire », une section qu'il a donc inaugurée. Ce fut un succès public et critique inattendu pour ce film réalisé avec une équipe non professionnelle et dans un cadre universitaire, celui du Master en Documentaire de Création de l'Université Pompeu Fabra (UPF). *En construcción* a ainsi marqué un avant et un après tant dans la carrière de ceux qui ont participé à sa réalisation que dans l'histoire du cinéma espagnol qui, dès lors, a commencé de renouer avec tout un pan de sa production. « L'autre cinéma », le cinéma de non-fiction, prit alors une place importante tant dans la production cinématographique du début du XXI<sup>e</sup> siècle que dans les ouvrages critiques, théoriques et historiques consacrés au cinéma espagnol qui

---

<sup>1</sup> Issu d'une communication présentée lors de la Journée d'étude inter-universitaire consacrée à *En construcción* (José Luis Guerin, 2001), organisée le 12 octobre 2019 au *Colegio de España* (Paris).

<sup>2</sup> As part of the Inter-university Study Day devoted to *En construcción* (José Luis Guerin, 2001), organised on 12 October 2019 at the *Colegio de España* (Paris).

passèrent ainsi de cette vieille « histoire de l'autre cinéma » à une rafraîchissante « autre histoire du cinéma »<sup>3</sup>.

En 2018, le film intègre le programme du concours du CAPES externe d'espagnol, suscitant à nouveau l'intérêt des chercheurs et invitant les étudiants-professeurs à se familiariser avec un langage cinématographique patient, poétique et exigeant. En effet, il est important de souligner qu'*En construcción* nous oblige à réfléchir tout autant sur la transformation urbaine et humaine qu'il filme que sur son propre processus de création. Comme tout « documentaire de création », il ne prétend pas refléter la réalité mais bien plutôt la re-produire, la produire de nouveau, la re-crée pour la donner à voir.

José Luis Guerin définit souvent le cinéma comme « une écriture avec des images en mouvement et des sons », définition qu'il reprend de Robert Bresson<sup>4</sup>. Avec une telle approche du cinéma, il apparaît pour le moins étonnant d'avoir décidé de filmer ce qui, justement, par essence, offre un univers chaotique et bruyant : le chantier de destruction-construction d'un immeuble dans un quartier populaire du centre-ville de Barcelone. Il s'agit en effet dans *En construcción* de nous re-présenter les « choses vues et entendues » dans un quartier qui n'est déjà plus (le vieux Barrio Chino) et de représenter un quartier qui n'est pas encore (le Raval du XXI<sup>e</sup> siècle). Le plus gros chantier auquel nous assistons dans ce film est donc celui de travailler sur le visible et l'audible (« Cosas vistas y oídas ») dans un monde invisible et inaudible.

Je m'intéresserai ici précisément à cet audible, ou du moins, à une partie de celui-ci : à la parole filmée, aux liens complexes tissés dans le film entre le vu et l'entendu, entre le visible et l'invisible. Le titre de ma contribution souhaite insister sur un point essentiel : le caractère médité et prémédité du tournage de ce film, renvoyant alors au processus de création du film. En effet, *En construcción* ne s'est pas réalisé en suivant les phases ordonnées d'une production classique (scénario-tournage-montage) mais a alterné les phases de tournage et de montage, qui se sont ainsi rétro-alimentées.

Le film s'est donc construit au fur et à mesure, en se redéfinissant à chaque instant (c'est ce qu'on appelle un *Work in progress*). Après une période de documentation, d'observation et de tournage, il s'agissait d'anticiper voire de provoquer les situations qui pouvaient arriver face à la caméra et ainsi, enrichir le film qui était en train de se faire, ce que Guerin appelle la « mise en situation ». Le film n'enregistre donc pas un réel préétabli qui serait figé, immobile, face à la caméra et que le cinéaste « attraperait ». Bien au contraire, la caméra, en voulant filmer le réel, le pénètre, le bouscule, et donc le bouleverse et le transforme. C'est un échange continu, un tissage complexe : le documentaire modifie ce qu'il souhaite filmer et, à son tour, se trouve modifié par la réalité qu'il filme et qui le constitue. Par exemple, pour nous en tenir à notre objet d'étude - la parole dans le film -, nous savons que pour les besoins du tournage, Guerin n'a pas hésité à « déplacer » des graffitis. Ainsi, des inscriptions qu'il avait pu lire sur un mur du quartier ont pu être reproduites, par ses soins, sur un autre mur afin de mieux les filmer. Anne Puech propose à ce sujet un article très enrichissant, publié sur le site du GRIMH<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> TALENS, Jenaro, ZUNZUNEGUI, Santos. « Introducción por una verdadera historia del cine ». *Historia general del cine vol. 1*, DOMINGUEZ, Gustavo et TALENS, Jenaro (dir.). Madrid : Cátedra, 2<sup>e</sup> ed., 2008, p. 25.

<sup>4</sup> BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe* (1975). Paris : Gallimard, 2<sup>e</sup> éd. 1988, p. 17-18.

<sup>5</sup> PUECH, Anne. « Les graffiti sur les murs d'*En construcción* », CASTANON- AKRAMI Brice (coord.). *En construcción*. Dossier publié sur le site GRIMH [ressources], accessible aux adhérents.

Nous nous intéresserons principalement, ici, à la mise en scène de la parole d'un des protagonistes du film : *El señor Antonio*, et tout particulièrement la première séquence où apparaît ce personnage.

### La toile trouée

Cette première apparition d'Antonio dans le film correspond à la toute première voix que nous y entendons lorsque nous entrons dans la troisième minute de projection. La voix d'Antonio émerge alors du bain sonore dans lequel nous flottions jusque-là, un « son ambiant » ou « son territoire »<sup>6</sup> qui liait les 21 plans précédents : cris de mouettes, trafic urbain, pas pressés, roucoulements et vol de pigeons. Ces sons nous permettaient de nous approcher du quartier en nous donnant à l'entendre sur les images d'archives et les 5 premiers plans en couleur du film, qui nous donnaient à voir le mur décrépi avec l'épigraphe « Cosas vistas y oídas en el Barrio Chino, un barrio que nace y muere con el siglo » et le panneau de la mairie annonçant les travaux en cours.

C'est grâce au pont sonore d'une moto en marche que nous passons d'un plan à un autre. De l'image glacée du futur Raval à une entrée sur la rue « d'en Robador » - comme l'annonce la plaque dans le centre supérieur de l'écran -, dévorée par les rats et les promoteurs, ainsi que le dénonce le graffiti au centre du plan, juste au-dessous de la plaque.

Dans ce cadre, entre deux coins de rue, el señor Antonio nous reçoit chaleureusement, nous salue et, durant près de trois minutes (c'est-à-dire le même laps de temps que celui des 21 plans précédents), prend la parole pour décrire la situation de son quartier. Après la parole affichée du pouvoir politique (celle du panneau de la mairie), face à son discours désincarné, à ses images glacées et ses informations chiffrées, les paroles d'Antonio viennent réchauffer les plans. Les travaux n'ont pas commencé, les oiseaux chantent, les corps sont éclairés par la lumière chaude et rasante du soleil levant : c'est la mise en scène du pouvoir de la voix qui répond à l'affichage de la voix du pouvoir. La séquence se compose de 8 plans que nous allons donc analyser en portant notre attention sur la relation dit/montré.

Au début de la séquence, Antonio entre dans le champ par la gauche et traverse le cadre dans toute sa largeur. Arrivé à droite du cadre, lorsqu'il aperçoit la caméra, il s'arrête, change de direction pour s'avancer vers elle. Il interpelle alors ceux et celles qui se trouvent derrière, l'équipe de tournage bien sûr, mais aussi, en conséquence, aujourd'hui, le spectateur qui se sent alors repéré, identifié comme un observateur étranger (« Good morning »). Ainsi, ce simple « bonjour » adressé à la caméra, opère une rupture du cadre conventionnel au cinéma. La toile se troue et, tout à coup, le spectateur se voit en train de voir. Ainsi, si miroir il y a, il ne s'agit pas de celui qui, porté par la caméra, refléterait le réel, mais plutôt de celui qui, planté dans le regard de l'autre, nous renvoie à notre propre regard, à notre propre image et nous oblige à la réflexion.

Cette adresse du filmé au filmeur nous permet de constater que la rencontre a lieu au tournage. Elle est précipitée par la caméra qui, par sa fixité et sa position semble attirer à elle, tel un totem, les personnes désireuses d'entrer dans le film. Le documentaire ne propose pas l'enregistrement d'une relation préexistante mais c'est bien le fait même de filmer qui *crée* et qui *est* cette relation, une relation qui va évoluer au fil du tournage et va influencer le cours de son montage. Les jeux ne sont pas faits, ils se jouent avec la caméra, par sa présence.

---

<sup>6</sup> CHION, Michel. *L'Audio-Vision, Son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin, 3e réed., 2017, p. 67.

Le travail de Guerin pour que cette rencontre ait lieu a été de pré-voir son tournage, d'imaginer un cadre dans lequel la rencontre pouvait advenir, de laisser de la place au hasard et à l'altérité. Le paysage est cadré pour permettre l'apparition du personnage. Derrière la caméra, le filmeur attend que l'inattendu arrive. D'ailleurs, cette première apparition du *señor* Antonio dans le film est également sa première apparition face à la caméra. Nous le découvrons tel que l'équipe de tournage l'a découvert<sup>7</sup>.

Il y a là quelque chose qui permet d'expliquer la différence entre la construction d'une image et l'enregistrement d'une rubrique, entre un documentaire de création et un reportage télé. Par ce « *Hola* » lancé à la caméra, précisément cadré puis préservé au montage, le film affirme donc son rapport à l'autre et au réel. La composition du plan et la fixité du cadre renvoient à une écriture classique et fondamentale mais sont aussi les éléments d'une déclaration : il s'agit de filmer avec estime et noblesse ce quartier dénigré que la mairie veut faire disparaître. Ces plans fixes sont ainsi les cadres résistants qui forcent notre écoute.

Mais, nous l'avons vu, cette rencontre dépasse la relation duelle en y intégrant, d'emblée, une tierce personne. Le dispositif est clairement affirmé : on est en train de faire quelque chose pour quelqu'un d'autre, l'absent : le spectateur. Cette affirmation nous permet de revenir sur une phrase qui se dit souvent pour parler de la réalisation d'un film documentaire et dont il faut se méfier, surtout pour les films de Guerin. En effet, ici, les personnes filmées n'oublient pas la présence de la caméra mais, plutôt, en font quelque chose. Il y a un désir d'être filmé qui fait que les personnes intègrent la situation du tournage à leur situation quotidienne qui, de fait, s'en trouve modifiée. La caméra devient donc ce qui leur permet de se travailler eux-mêmes, de travailler leur auto-mise en scène et leur roman identitaire. Ils sont auteurs et acteurs de leur propre personnage. C'est ce que nous disent aussi, à d'autres moments du film, le regard-caméra d'un ouvrier souriant après un moment de tension sur le chantier, ou encore, bien évidemment, le regard et l'interpellation de Juani à la toute fin du film.

### **La parole-ciment**

Après cette interpellation, Antonio se dirige donc vers la caméra et sort du cadre. Hors-champ, il continue son discours. Sa voix devient alors acousmatique<sup>8</sup> (et renvoie à une situation archaïque commune, celle de l'écoute fœtale où, dans le ventre de notre mère, nous entendions les voix sans en voir les visages, où la voix était tout et partout). Antonio semble alors pouvoir être partout, tout voir et tout savoir.

La dame qui est là depuis la première seconde reste au même endroit, devant le rideau métallique fermé et on aperçoit, sur sa droite, le regard d'un curieux qui passe la tête derrière le bord du cadre, qui est l'angle de la rue. Le protagoniste a donc quitté le champ sur lequel sa voix continue de flotter et les quelques regards curieux qui l'habitent maintenant viennent souligner son absence. Le paysage n'est plus un décor mais un lieu que le film habite et qui habite le film.

Durant ces quelques secondes, Antonio se présente d'abord lui-même. On apprend qu'il parle 5 langues, qu'il était marin, qu'il a voyagé à travers le monde et qu'il connaît bien Londres - ville qu'il prendra pour modèle tout au long de son discours. Le marin

---

<sup>7</sup> Information recueillie lors des nombreux entretiens que j'ai eu la chance de pouvoir réaliser avec José Luis Guerin et les étudiants de l'Université Pompeu Fabra qui avaient participé au tournage du film, particulièrement Abel García Roure (assistant de direction), Nuria Esquerra (monteuse) et Amanda Villavieja (ingénieure son).

<sup>8</sup> CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1984, p. 30-32 et *L'Audio-Vision*. *Op.cit.*, p. 110-111.

## Prévoir pour filmer la parole

est celui qui, depuis toujours, donne des nouvelles et raconte des histoires ; c'est un personnage qui s'invente et se survit. C'est certainement un des narrateurs les plus archaïques. Ainsi, par cette auto-présentation, Antonio tisse des liens avec un temps qui le dépasse et tend également un pont avec les images d'archives vues précédemment. Il semble en effet continuer les pas du marin filmé par Joan Colom et qui nous a permis, au détour d'une rue, de passer du Barrio Chino de la fin des années 50 à celui de la fin des années 90.

De fait, Antonio pourrait parfaitement être ce même marin (qui avait la trentaine quand Joan Colom filmait le quartier et qui a bien soixante ans passés quand Guerin y pose sa caméra). De la sorte, dès sa première apparition, par le montage effectué, cette personne endosse une charge narrative et devient déjà un personnage. Un personnage qui se représente lui-même mais qui répond également à une construction rigoureuse et cohérente élaborée par le cinéaste et déterminée par les nécessités du récit. La mise en scène de la parole permet alors de recréer un lien dans un monde de destruction et d'effacement. Elle recrée du continu dans un espace disloqué et tisse des liens entre des temps éloignés. Tout est dit : Antonio sera notre guide dans la structure filmique.



### La parole iconogène

Le plan suivant nous permet de le retrouver, de profil, à nouveau dans rue *d'En Robador*, face au rat dévoreur d'immeuble, devant le rideau métallique dont les lames, derrière-lui, pourraient bien évoquer les vagues d'un paysage marin.

Il semblerait qu'Antonio soit donc revenu sur ses pas. La composition et la fixité du plan le présentent clairement comme un *outsider* (souligné par le plan américain), bloqué dans un périmètre restreint. Le vieux marin semble avoir jeté son ancre entre deux coins de rue. Durant les 3 minutes que dure cette séquence, son corps sera toujours filmé dans cet espace limité dont il semble ne pas pouvoir sortir. Ses gestes et ses mots, en revanche, nous indiquent un ailleurs. Antonio vogue dans le terrain vague de ce qu'était le Barrio Chino et, de là, contemple un horizon lointain : Londres, l'Europe, le futur.

Il se lance dans un long soliloque au cours duquel il évoque, tour à tour, ses voyages, le processus de transformation que subit le Barrio Chino, les problèmes liés à l'éducation et à la délinquance, la nécessité de construire une grande ville comparable à Londres pour entrer dans l'Europe et résoudre les problèmes que connaît le quartier (pauvreté culturelle, insalubrité, surpopulation). Ce flot de parole, cette ondulation verbale faite de redondances et d'hésitations semble dessiner le rythme de la houle

comme si le passé marin d'Antonio se faisait sensible jusque dans sa voix. Et pour accompagner cette voix, José Luis Guerin insère des plans du quartier.

La parole devient alors « iconogène<sup>9</sup> » c'est-à-dire qu'elle engendre des images qui illustrent ses propos. Elle est le contraire de l'habituel commentaire (mot qu'avec Pascal Bonitzer, nous pouvons entendre en deux syllabes : « comment-taire »<sup>10</sup>) des reportages informatifs ou des documentaires didactiques, où une voix-off se plaque sur un réel enregistré et noie sa subjectivité (inévitabile) dans la généralisation d'un « nous » englobant et gluant, censé tout savoir. La pratique est ici bien différente. Le cinéaste nous permet d'écouter ce que le vieux marin a à dire du Barrio Chino. C'est une question autant esthétique qu'éthique et politique : il s'agit de faire entendre l'autre sans parler à sa place.

Contrairement à ce que nous pourrions attendre, Antonio (qui ne profite pas de cette politique urbanistique) défend le projet urbain avec force et conviction, et les plans que Guerin choisit d'insérer dans ce discours semblent venir l'illustrer. Ainsi, lorsqu'Antonio parle des jeunes qui ne vont plus à l'école, des rues et des appartements qui sont trop vieux, le cinéaste nous montre un plan d'ensemble de deux jeunes gens devant un vieil immeuble qui semble condamné. Lorsqu'il évoque la nécessité de rénover le quartier, de tout détruire pour tout reconstruire suivant le modèle londonien, Guerin insère le plan d'un immeuble dont la porte est murée et sur lequel un graffiti revendique, en lettres capitales noires : « *Derribos : no – rehabilitación : sí* ». On y voit des personnes au bord du cadre, prêtes à sortir du plan, à être expulsées du champ et du quartier : la réforme urbaine a bel et bien commencé.

Ce cinquième plan de notre séquence accompagne donc le discours d'Antonio mais, déjà, ne « l'illustre » plus tout à fait. Voix et images entrent alors en dialogue. Car, si le vieux marin appuie la politique urbaine de la ville, d'autres habitants ne partagent pas son point de vue et l'affichent (nous sommes là face à un de nos « graffiti déplacé » ...). La voix de la contestation surgit de l'image sur laquelle flotte la voix d'Antonio qui a, elle, intériorisé le discours de la mairie. Le plan nous pousse alors à interroger les mots entendus. Il ne s'agit donc plus seulement d'entendre mais d'*écouter* les mots d'Antonio en les intégrant dans un contexte, en leur offrant un contrepoint et un horizon.

### **Double fantôme**

En rompant le synchronisme premier (celui de la voix et du corps), cette parole iconogène participe à une fictionnalisation du réel. Le film affirme son artificialité, celle qui est consubstantielle à l'écriture cinématographique. De surcroît, cette fictionnalisation se double ici d'un aspect spectral. En effet, les mots d'Antonio deviennent l'élément central qui éclipse tous les sons des images qu'il convoque. Dans la bande sonore de ces deux plans, les sons ambiants sont ceux qui entourent le corps d'Antonio, hors-champ. Nous n'entendons rien de ce que nous voyons. Les images montrées sont muettes, elles n'émettent aucun son. Nous n'entendons pas les voix des gens à l'écran, ni leur pas, ni les bruits qui les entourent. Tous les sons entendus proviennent du plan d'Antonio que nous ne voyons plus. Il y a parfois des coïncidences comme cet aboiement que nous entendons en voyant un groupe de chiots s'amuser mais, lors de l'analyse, à bien y regarder, on s'aperçoit que ce n'est pas le chien à l'image qui aboie.

<sup>9</sup> CHION, Michel. *Un Art sonore, le cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 2003, p. 427.

<sup>10</sup> BONITZER Pascal. *Le regard et la voix*. Paris : UGE, «10/18», 1976, p. 46.

## Prévoir pour filmer la parole



Nous faisons donc ici l'étrange expérience d'entendre ce que nous ne voyons pas et de voir ce que nous n'entendons pas. Cette superposition de deux « fantômes sensoriels » (selon la formule de Michel Chion, qu'il reprend à Maurice Merleau Ponty) confère un aspect mystérieux au film. *En construcció* apparaît comme un film spectral qui propose le portrait d'un quartier fantôme (puisque le jour de la sortie du film, en 2001, le Barrio Chino est annoncé comme déjà mort par l'épigraphe « Un barrio que nace y muere con el siglo XX »). Nous avons donc à faire à un documentaire qui nous donne à voir et à entendre des fantômes avant même la découverte des squelettes du cimetière romain.





Les trois derniers plans de la séquence, vont quant à eux, produire quelques sons, légers, dont, principalement, la voix des deux vieilles dames du plan n°6. Dans la bande sonore, Antonio est en train d'évoquer le problème de manque d'espace dans le quartier. Le plan nous donne alors à voir cet espace bouché et surpeuplé. Et entre les différents dessins et graffitis qui ornent le mur on reconnaît, justement entre les deux dames qui, par le truchement de l'oreille, ont attiré notre regard, le symbole des *okupas* (le cercle traversé d'un éclair). Là encore, une voix contestataire émerge du plan et lui apporte une dimension sociale et politique.

La profondeur de champ s'ouvre enfin dans les deux derniers plans. Le mur qui bouchait l'horizon de tous les plans précédents tombe. Mais il est remplacé par un grillage qui marque alors la naissance d'une nouvelle frontière entre un nouvel espace (que l'on construit pour de nouveaux habitants) et ce qui reste de l'ancien quartier, délabré, abandonné, squatté et que l'on tente de réduire au maximum. Antonio et les anciens habitants du Chino se retrouvent ainsi reclus, comme « enfermés dehors ».

« *Latitud, longitud y altura* » sont les trois mots qui rythment et ponctuent les derniers plans. Ils renvoient bien plus aux coordonnées d'une carte maritime qu'aux unités de mesure utilisées pour calculer les mètres carrés d'un terrain constructible. Les grilles qui, à ce moment-là divisent les plans de Guerin semblent alors souligner cette façon de modéliser le monde. Les plans du Barrio Chino s'aplatissent et se quadrillent rappelant le système géodésique des planisphères et leurs trois coordonnées : latitude, longitude et altitude.



C'est comme si en dialoguant avec les habitants du Chino les plans de Guerin arrivaient à presser et tamiser le réel pour lui faire rendre tout son jus imaginaire. Le bruit de la poutre métallique qui s'abat sur le mur de l'immeuble met un point final au discours d'Antonio et à cette séquence.

L'analyse de cette séquence nous a permis d'aborder plusieurs fonctions données à la parole filmée dans *En construcción* et de réfléchir à la relation établie entre voix du pouvoir et pouvoir de la voix, entre filmeur-filmé et spectateur, entre le dit, le vu et le montré, entre le visible et l'invisible, entre le réel et l'imaginaire. Si le tournage est apparu comme le lieu de la rencontre, le lieu d'une première écoute, le montage, quant à lui, s'affirme pleinement comme le temps de la ré-écoute. Grâce à lui, le film prend le temps de digérer et d'intérioriser les paroles qui y sont prononcées pour mieux nous les faire entendre. Le regard force alors l'écoute (les plans fixes), et les paroles guident le regard (la voix d'Antonio, acousmatique et iconogène). Ici l'histoire est portée par le corps de la personne filmée, par ses gestes et sa voix. D'ailleurs, toutes les paroles mises en scène dans *En construcción* appartiennent aux acteurs sociaux du Barrio Chino agonisant. Ce sont *tous* des protagonistes impliqués *au présent* dans l'événement filmé. En cela, ces paroles filmées diffèrent absolument des témoignages enregistrés portant sur un événement antérieur, témoignages d'acteurs du passé et au passé, caractéristiques de nombreux documentaires « de mémoire ». Ici, la mémoire est prise sur le vif, au travail, les mains dans la pâte d'un actuel qu'elle virtualise en souvenirs et qu'elle libère du présent. Si le plus grand chantier du film est celui de travailler sur l'audible et le visible dans un monde inaudible et invisible, la construction à laquelle nous assistons au cours du film est alors celle d'une mémoire. Au moment même où il est filmé, le présent est en effet déjà pensé comme un souvenir (puisque'il ne sera déjà plus quand il sera montré au spectateur). En filmant le Barrio Chino mourant, José Luis Guerin se place donc à la fois dedans et dehors. Il est aussi bien avec ceux qu'il filme, et qui, très bientôt, ne seront plus là, qu'avec ceux qui ne sont pas encore là : les spectateurs, qu'il inclut déjà. Il est à la fois dans l'événement et extérieur à lui. Pour la filmer, il participe à la marche de la société, mais en y avançant à contresens, à contrecourant, comme dans le travelling final qui nous permet de suivre Juani et Iván abandonnant le quartier. Le cinéaste est donc là mais il est aussi ailleurs.

On en arrive donc au discours du film, celui que le cinéaste forme, formule et transmet à travers son montage. Le documentaire ne prétend pas apporter la vérité mais cherche plutôt à la questionner, à poser la question de la vérité dans les rapports humains. Les plans fixes de Guerin donnent un cadre de noblesse aux paroles filmées mais nous permettent également de prendre du recul et donc de prendre conscience de nos propres cadres de pensée. Pouvoir symbolique et symbolique du pouvoir se mêlent et nous poussent à revoir notre monde, à la regarder (selon la formule godardienne, « regarder, c'est garder deux fois »<sup>11</sup>). Le film nous montre une façon de voir et d'écouter le monde, une façon de le découper. Guerin filme, monte, coupe et organise la parole. Il la fait exister cinématographiquement et nous aide alors à mieux comprendre une évidence : le monde ne nous est pas transparent.

---

<sup>11</sup> Dans *Une femme mariée, Suite de fragments d'un film tourné en 1964* (1964), Charlotte (Macha Méril) demande : « Qu'est-ce que ça veut dire exactement regarder ? », Pierre, le mari (Philippe Leroy) répond : « Regarder... J'sais pas... Ça veut dire garder deux fois... ». Charlotte : « Si c'est deux fois alors, c'est précieux ».

## **Bibliographie**

BONITZER, Pascal. *Le regard et la voix*. Paris : UGE, «10/18 », 1976.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 2<sup>e</sup> éd., 1988.

CHION, Michel. *L'Audio-Vision, Son et image au cinéma*. Paris : Armand Colin, 3<sup>e</sup> rééd., 2017.

CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1984.

CHION, Michel. *Un Art sonore, le cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile, 2003.

PUECH, Anne. «Les graffiti sur les murs d'*En construcción*», CASTANON- AKRAMI Brice (coord.). *En construcción*. Dossier publié sur le site GRIMH, accessible aux adhérents.

TALENS, Jenaro, ZUNZUNEGUI, Santos. « Introducción por una verdadera historia del cine », *Historia general del cine vol. 1*, DOMINGUEZ, Gustavo et TALENS, Jenaro (dir.). Madrid : Cátedra, 2<sup>e</sup> ed., 2008.