



HAL
open science

Exhumer le passé et les images : le Raval fouillé par la caméra de José Luis Guerin

Pascale Thibaudeau

► **To cite this version:**

Pascale Thibaudeau. Exhumer le passé et les images : le Raval fouillé par la caméra de José Luis Guerin. Catalonia, 2019, 24, pp.79-93. hal-03676323

HAL Id: hal-03676323

<https://hal.science/hal-03676323>

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.

Exhumer le passé et les images : le Raval fouillé par la caméra de José Luis Guerin

Pascale THIBAudeau

Université Paris 8. Laboratoire d'Etudes Romanes
pascale.thibaudeau@univ-paris8.fr

Résumé : Cet article aborde la façon dont le film *En construcción* (José Luis Guerin, 2001) propose une réflexion sur le temps et la condition de mortel, à travers les événements qui rythment un chantier de démolition et de reconstruction dans le quartier du Raval à Barcelone. Temps humain, historique, géologique et cosmique se superposent dans les micro-récits, dialogues et péripéties subtilement agencées par le montage, comme autant d'empreintes d'époques révolues ou en voie de l'être. Dans un second temps, l'article s'intéresse à d'autres traces, visuelles celles-ci, disséminées au long du film : images graphiques, picturales, photographiques ou filmiques le jalonnent depuis ses premiers plans, renvoyant parfois à d'autres images, à d'autres histoires dans des jeux complexes de transtextualité.

Abstract: This article tackles how the movie *En construcción* (José Luis Guerin, 2001) offers a reflection on time and human mortality through events that punctuate a construction site in the district of Raval in Barcelona. Human time, historical time, geological and cosmic times intertwine in micro-narratives, dialogues and adventures skilfully arranged by editing, as a multitude of eras stamps that are bygone or in the process of ending. Then, the article focuses on visual marks spread during the movie: images that are pictorial, photographic or filmic and send us back to other stories in a complex game of transtextuality.

Mots-clés : *En construcción*, José Luis Guerin, Raval, temporalité, image spectrale, peinture, histoire de l'art, intertextualité filmique, Victor Erice

Keywords: *En construcción*, José Luis Guerin, Raval, temporality, spectral image, painting, art history, filmic intertextuality, Victor Erice

Comme l'océan contenu dans la goutte d'eau¹, le quartier du Raval, Barcelone et les mutations du tournant du XXI^{ème} siècle sont contenus dans le chantier du film *En construcción*, véritable métonymie d'un monde en voie de disparition et de l'avènement d'un autre. En enregistrant cette métamorphose de l'ancien, la caméra de José Luis Guerin et de ses étudiants² fixe les traces d'un passé qui n'est pas uniquement celui des habitants du quartier et de leurs immeubles délabrés, mais plonge ses racines dans de lointaines origines. Dans la lignée de ses autres films, et de ceux de Víctor Erice, dont il

¹ Selon le célèbre adage du poète mystique indien du XV^{ème} siècle, Guru Nanak, « La goutte d'eau est dans l'océan et l'océan est dans la goutte d'eau ».

² Le film a été réalisé avec une petite équipe de six étudiants, dans le cadre du Master de Documentaire de Création de l'Université Pompeu Fabra. Sur le lien entre le film *En construcción* et la création de ce Master, on se reportera à la thèse de CASTANON, Brice. *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de Création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*. Reims : Université Reims Champagne-Ardenne, 2011.

se réclame³, ce *work in progress* conçu comme un exercice pédagogique, interroge le passage du temps, l'éphémère de la vie et des réalisations humaines, la perte et la disparition. Une pensée filmique du temps s'élabore dialectiquement tout au long du film entre la parole et le silence, le jour et la nuit, la destruction et la construction, le passé et le présent, la vie et la mort, indissociablement liés par un montage d'une grande précision. Plusieurs strates temporelles sont ainsi superposées, rappelant au spectateur l'éphémère de la vie humaine et la précarité de sa condition. Par ailleurs, sur les murs éventrés des appartements détruits par les bulldozers, au coin des rues et au travers des fenêtres ouvertes, s'écrit une autre histoire, celle des images dans laquelle le réalisateur inscrit discrètement son film. Cette présence d'images palimpsestes a déjà été abordée par Jacques Terrasa dans deux articles⁴ dont je me déclare ici débitrice, puisque certaines des références qui y sont relevées seront reprises, notamment dans la seconde partie de ce texte.

Le temps et la mort : de la caducité des choses humaines

La question du temps est centrale dans le dispositif cinématographique⁵ mis en place par Guerin pour ce film réalisé en trois ans, de même qu'est centrale l'apparente adéquation du temps filmique et du temps référentiel de la construction de l'immeuble. Apparente, dans la mesure où le film condense à l'extrême le temps réel en construisant une temporalité qui lui est propre, même si, dans le cas qui nous intéresse, il semble suivre fidèlement le déroulé des événements. Au-delà de cette distinction de base entre temps filmique et temps référentiel, plusieurs dimensions du temps se superposent dans le film, depuis l'instant présent jusqu'à l'éternité cosmique. Le présent, temps de l'éphémère et du changement perpétuel, se manifeste dans l'évolution du chantier, depuis la démolition de l'ancien immeuble jusqu'à la visite des nouveaux appartements par les futurs habitants, mais également lors des plans récurrents de l'horloge du Banco Bilbao Vizcaya, ou encore dans la présence régulière de la télévision et de la radio, qui scandent les journées au rythme de l'actualité. Ainsi la télévision⁶ informe-t-elle de la découverte de la nécropole romaine sur le site du chantier ; peu après, des informations radiophoniques⁷, que l'on est censé entendre par la vitre ouverte d'une voiture manœuvrant dans la rue, font état de bombardements au Kosovo⁸. Précédé par des images de l'immeuble démoli, ce plan met en parallèle l'actualité du quartier et celle d'une guerre ayant lieu au même moment dans un autre pays d'Europe.

Mais la vie du quartier s'inscrit dans une temporalité plus longue, celle que rappellent les plans initiaux en noir et blanc, extraits des films *Sin la sonrisa de Dios*

³ Voir, par exemple, les dialogues publics entre les deux cinéastes : « La frontera de los géneros: duetos » (Congrés Internacional de Cinema Europeu Contemporani, CCCB, Barcelona, 31 mai 2005), <https://www.youtube.com/watch?v=e7CCJxk2gjA>, mis en ligne le 13 mars 2013, consulté le 3 octobre 2018 ; NuevoForo « Enciende la Tierra » organisé par la Fundación CajaCanarias, <https://www.youtube.com/watch?v=iAGIBVvApy4>, mis en ligne le 13 mai 2015, consulté le 3 octobre 2018.

⁴ TERRASA, Jacques. « Les vanités enfouies ». *Cahiers d'Etudes Romanes* n°12 (2005), p. 154-159 ; « La mémoire et le mur. Etude de l'incipit ». *Cahiers d'Etudes Romanes* n°16 (2007), p. 101-114.

⁵ Sur la question du dispositif de tournage, les mises en situation et les « petits arrangements avec le réel », on se reportera aux passages consacrés à ce film dans les thèses de CASTANON, Brice. *Op. cit.*, et de MAYER, Myriam. *Le Temps des fantômes. Approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*. Aix-en-Provence : Université d'Aix-Marseille, 2010.

⁶ > 00:30:10

⁷ > 00:32:52

⁸ La guerre du Kosovo s'est déroulée de mars 1998 à juin 1999 ; la préparation et le tournage du film se sont étalés sur trois années, entre 1998 et 2000.

(1955) de Julio Salvador, *El Alegre Paralelo* (1960) de Enrique Ripoll Freixes, et *Filmaciones en 8 mm* (1959) de Joan Colom, comme nous en informe le générique final⁹. Ces images ont été tournées dans ce même quartier, alors dénommé Barrio Chino, et la sélection de plans opérée par Guerin rend compte de la permanence de problématiques sociales telles que la prostitution, la délinquance et les trafics en tout genre, la misère et l'exclusion qui ont perduré dans cette partie de la ville entre le milieu et la fin du XX^{ème} siècle¹⁰. Ce temps qui s'étire en marge du changement et du progrès social, c'est celui des pauvres et des marginaux, une cour des miracles qui traverse le temps et à laquelle le réalisateur ouvre un espace de paroles. Ces plans à valeur d'archives qui ouvrent le film, sont à mettre en relation avec d'autres, fort nombreux, qui renvoient au passé historique de la ville et nous font remonter vers un temps de plus en plus lointain. Les trois cheminées de l'ancienne centrale thermique du Paralelo, visibles à plusieurs reprises, sont un vestige de la révolution industrielle et du XIX^e siècle, tandis que l'église romane Sant Pau del Camp jouxtant le chantier, édifiée entre le Xe et le XVIII^e siècle, fonctionne comme un contrepoint à l'élévation rapide de l'immeuble contemporain¹¹. Ces deux marqueurs architecturaux, présents dans la ville actuelle, attestent de son épaisseur temporelle, comme le fait, de façon spectaculaire, la découverte de la nécropole romaine, dont certains vestiges pourraient avoir plus de 2000 ans, si l'on en croit le reportage télévisé diffusé à la 30^{ème} minute du film. Le chantier de fouille et l'exhumation des sépultures mettent en lumière l'existence d'un temps souterrain, enfoui sous la surface, un passé qui n'est pas derrière les vivants mais sous leurs pieds¹². A ces traces d'âges révolus, qui perdurent dans le paysage urbain et les fondations de la ville, le réalisateur en ajoute une, fictive, en intégrant à son dispositif¹³ la diffusion du film d'Howard Hawks, *Land of the Pharaohs* (1955), qui raconte la construction de la grande pyramide de Gizeh sous le règne du pharaon Kheops, environ 2500 ans avant notre ère. Avec cette référence, qui crée tout un jeu de correspondances, le film s'ouvre à un passé encore plus ancien, mais surtout il repousse les limites du quartier, de la ville et du pays pour s'inscrire dans un territoire beaucoup plus vaste.

De la même manière, le temps historique et humain, par nature éphémère malgré toutes les traces préservées, est mis en regard de l'immuabilité du temps géologique et cosmique. En effet, plusieurs plans de la terre creusée par les pelleteuses laissent entrevoir les différentes couches qui la constituent comme autant de strates temporelles, vieilles de millions d'années. Enfin, le temps cosmique de l'univers est rappelé par l'alternance cyclique des jours et des nuits, avec une présence marquée de la lune dans les plans nocturnes, ainsi que dans le cycle des saisons au cours desquelles se déroule le chantier.

Toutes ces dimensions temporelles coexistent au sein du film et contribuent à mettre régulièrement en perspective l'échelle humaine du temps et l'événement qui constitue le

⁹ Je renvoie à l'excellente analyse que propose Jacques TERRASA de l'incipit du film dans « La mémoire et le mur. Etude de l'incipit ». *Art. cit.*

¹⁰ Sur les liens entre le vieux marin Antonio et celui du film de Colom, ou entre les prostituées également visibles dans les images initiales et Juani, voir MAYER, Myriam. *Le Temps des fantômes. Op. cit.*, p. 243-247.

¹¹ Voir la conversation entre Juan et Pedro où ils comparent la durée des deux constructions : à partir de 01:11:40.

¹² « Fíjate que vives encima de los muertos y no te enteras » s'exclame une passante effarée (00:24:20).

¹³ Ce film a été introduit par Guerin dans son film, car le contremaître, Juan, le lui avait raconté avec une grande exaltation. Cf. MAYER, Myriam. *Le Temps des fantômes. Op. cit.*, p. 251, note 34. Voir également le plan de tournage du 18/11/1999, qui inclut, dans la série des accessoires, la VHS du film. Reproduit dans *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 655, SUARDI, Jean-Marc, coord. (Septembre 2018), p. 10-11.

cœur du film : la destruction de l'ancien immeuble et la construction du nouveau, lors du changement de siècle : « Choses vues et entendues pendant la construction d'un nouvel immeuble dans le "Chino", un quartier populaire de Barcelone qui naît et meurt avec le siècle »¹⁴, indique l'avertissement initial. Régulièrement, le film souligne l'essence éphémère de toute vie humaine, que ce soit à travers les remarques des ouvriers ou des habitants du quartier, ou dans la juxtaposition, par le montage, de plans qui mettent en regard cette temporalité humaine et toutes les autres qui l'excèdent. Quant au processus même d'enregistrement, il garde l'empreinte d'un présent en instance de devenir passé, les êtres qu'il nous fait approcher étant les futurs fantômes de demain. Comme le remarque Jean-Luc Godard dans un entretien de 1962, « La personne qu'on filme est en train de vieillir et mourra. On filme donc un moment de la mort au travail »¹⁵.

À la suite de Jacques Terrasa¹⁶, je suis tentée de voir dans ce film un vaste *memento mori*, puisqu'il est tout entier placé sous le signe du temps qui passe, et, dès la découverte de la nécropole romaine, à la quinzième minute, il y est très souvent question de la mort. Dans la longue séquence qui les réunit autour des tombes, les habitants du quartier expriment leurs hypothèses sur l'origine des dépouilles, leurs angoisses et leur philosophie personnelle. Les conversations exhument aussi les morts de la Guerre Civile et de la répression franquiste : « ça, ça date des assassinats et de ce qui s'est passé en Espagne, [...] tous ces crimes qu'il y a eu en Espagne, quand on les enterrait comme... pour que personne les voie »¹⁷, affirme un vieil homme ; « avant les gens mouraient dans la rue, moi je m'en souviens, ici dans le Paralelo [...] pendant la guerre, il y en avait plein les rues, morts »¹⁸ assure plus loin une femme âgée¹⁹. Tout un inconscient, individuel et collectif semble remonter à la surface dans les échanges spontanés qui se produisent dans cette agora improvisée, comme si l'ouverture des sépultures romaines avait libéré d'autres fantômes, en ce changement de siècle qui vit aussi les premières exhumations des cadavres jetés dans les fosses communes du franquisme.

Cette séquence – écrit Myriam Mayer – montre le présent comme une brèche non pas simplement entre le passé et le futur, mais aussi entre mémoire, hantise et oubli, entre réalité et possibilité. Cette brèche dans le territoire de la ville et du film ouvre et déchire de toutes parts l'arc temporel du documentaire – lui donne sa force cinématographique²⁰.

Un peu plus tard, Guerin met cet événement en parallèle avec la pyramide de Kheops, à travers le film de Hawks, diffusé par les téléviseurs du quartier. L'extrait

¹⁴ « Cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en el "Chino", un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo ».

¹⁵ GODARD, Jean Luc. « Entretien (1962) ». *Godard par Godard*, T. 2. Paris : Cahiers du cinéma, 1998, p. 222.

¹⁶ TERRASA, Jacques. « Les vanités enfouies ». *Art. cit.*, p. 8 du pdf en ligne :

<https://journals.openedition.org/etudesromanes/2585>, dernière consultation le 13 avril 2019.

¹⁷ « esto es de cuando los asesinatos y lo que pasó en España [...] eso es de los crímenes que ha habido en España, que se enterraban como... pa que no los viera nadie ».

¹⁸ « antes morían por la calle, yo me acuerdo, aquí en el Paralelo [...] cuando la guerra, iban todos por la calle, muertos ».

¹⁹ 00:25:30 à 00:26:08. « una construcción que superará las más grandes del mundo » ; « una tumba que ningún hombre consiga violar y donde [él] pueda descansar en paz y disfrutar de estas riquezas en la otra vida ».

²⁰ MAYER, Myriam. *Le Temps des fantômes. Op. cit.*, p. 263.

choisi met en évidence le fait que cette pyramide est à la fois une tombe et la plus spectaculaire des vanités : tandis qu'au crépuscule, la caméra suit le vieil Antonio se frayant un chemin au milieu des décombres du chantier, à la recherche d'un abri, on entend la voix du pharaon qui harangue son peuple et lui promet « une construction qui dépassera les plus grandes du monde », puis précise son désir d'« une tombe qu'aucun homme de parviendra à violer et où [il] pourr[a] jouir de ces richesses dans l'autre vie »²¹. Pendant cette séquence, un plan nocturne d'un immeuble aux fenêtres alignées préfigure les niches du cimetière où viendront finir les corps qui l'habitent. Enfin, par l'une de ces fenêtres, on aperçoit un fragment de la scène (muette) où la pyramide - tombeau du pharaon et de la princesse Nélicher qui y est enterrée vivante - se remplit de sable²². La contiguïté des plans incite à proposer cette analogie entre les tombes et les appartements, et à suivre Robert Harrison lorsqu'il écrit : « Les humains séjournent dans un lieu, les morts l'habitent, et c'est souvent le même »²³. Plus tard, Santiago, le maçon galicien, confie à Abdel Aziz qu'il a travaillé dans un cimetière où il construisait des « nichos » et qu'il s'y allongeait pour faire la sieste²⁴. D'ailleurs, dans l'histoire de l'humanité, n'a-t-on pas d'abord construit des sépultures pour protéger les morts, avant de construire des habitations pour les vivants ? Tandis que les deux maçons dialoguent tout en montant un mur de briques à la lueur d'un projecteur, on voit leurs ombres projetées sur l'immeuble d'en face, image spectrale évoquant la fugacité de leur existence. Puis, la mort touche directement le contremaître, Juan, auquel Abdel Aziz présente ses condoléances pour le décès de sa mère, dans le dernier quart d'heure du film. Et la séquence qui suit est un nouveau dialogue entre Santiago et Abdel Aziz autour de leurs cauchemars récurrents²⁵ : Santiago rêve qu'il meurt enseveli sous des pierres, Abdel Aziz qu'un fantôme l'observe par la fenêtre de sa chambre... La mort, les morts et leurs spectres constituent donc un fil conducteur qui nous guide dans la traversée du film, depuis les plans des crânes et des ossements découverts par les archéologues, les nombreuses conversations sur le temps qui passe et la brièveté de la vie humaine, jusqu'aux confidences que se font les deux maçons sur leurs hantises respectives et renvoient le spectateur aux siennes. Tout un faisceau de signifiants ne cesse de lui rappeler sa mort future, signifiants parmi lesquels on peut ajouter le fait que toutes les générations sont représentées, du nouveau-né à l'adulte et au vieillard, en passant par les enfants, adolescents et jeunes adultes ; la présence de tous les âges de la vie participe à ce *memento mori* général.

Voilà donc un film où l'on réfléchit beaucoup sur le temps, la mort et la condition de mortel. C'est un film réflexif en ce qu'il amène les personnes filmées, mais aussi les spectateurs, à réfléchir à ces sujets essentiels, mais c'est aussi un film réflexif au sens où son objet (la destruction et la construction d'un immeuble) reflète l'élaboration du film lui-même et sa composition sous-jacente. Que la construction de l'immeuble renvoie au film en train de se faire, à ce *work in progress* du titre initialement prévu, cela va de soi. Nous pouvons également nous demander dans quelle mesure le processus d'exhumation du passé et d'enfouissement des traces de l'ancien quartier par le chantier ne peut pas être envisagé, depuis une perspective réflexive, comme une mise en abyme de l'acte de création cinématographique, lui-même inclus dans un geste artistique plus vaste. Car, en effet, la couche apparente et visible du film dissimule d'autres strates, moins

²¹ 01:08:26 à 01:09:29

²² 01:09:52

²³ HARRISON, Robert. *Les Morts*. Paris : Le Pommier, 2003, p. 7.

²⁴ 01:25:46

²⁵ 01:47:52 à 01:49:29

immédiatement perceptibles, qui constituent ses soubassements et relèvent d'une autre temporalité que celles mentionnées tout à l'heure. Une temporalité qui est celle de l'histoire du cinéma et plus généralement de l'histoire des images.

Le temps des images

Dans les deux articles déjà mentionnés, Jacques Terrasa signale un certain nombre de citations picturales et cinématographiques qui jalonnent le film, et met notamment l'accent sur une série de moments ou de plans qui évoquent des vanités²⁶. La référence à ce genre pictural baroque, destiné à rappeler à l'être humain la vanité des plaisirs et des activités terrestres face à l'inéluctabilité de la mort, participe de ce faisceau de signifiants dont il a été question plus haut, mais elle s'inscrit aussi dans un ensemble transtextuel qui le dépasse et l'inclut.

On sait que Guerin est un réalisateur autodidacte, grand cinéophile et passionné de peinture, en particulier de peinture antique. Dans l'installation *La Dama de Corinto*²⁷, exposée au musée Esteban Vicente de Ségovie (et présentée ensuite au Centre Pompidou²⁸) il montre sa fascination pour la peinture antique disparue, celle qu'on ne connaît que par les exphrasis de Pline l'Ancien, et pour le mythe de l'origine du portrait (j'y reviendrai). Ainsi *En construcccion* présente-t-il une série de références plus ou moins explicites à cette histoire des images, qu'elle soit mythique ou attestée, à travers des motifs qui entrelacent la dimension documentaire à la réflexion sur l'image.

Car la question du rapport du cinéma à l'art est indissociable de son rapport au réel. L'art pictural lui-même s'est toujours défini dans sa relation au réel, soit parce qu'il cherche à s'en abstraire, soit parce qu'il essaie de s'en approcher jusqu'à se confondre avec lui. Pensons au rideau de Parrhasios (encore une histoire racontée par Pline), si parfaitement peint que son rival Zeuxis demanda qu'on soulève le rideau pour pouvoir admirer le tableau²⁹. Et le cinéma, dès ses origines, fonde sa pratique sur une tension entre sa capacité à enregistrer la réalité, d'une part, et à la manipuler, d'autre part. Il n'est donc pas paradoxal que ce film de Guerin, en apparence beaucoup moins réflexif que les précédents, articule à la fois une « présentation de réel », selon l'expression de Clément Rosset³⁰, et une pensée de l'art et des images. Et l'on est en droit de se demander si toute la virtuosité de Guerin ne consiste pas justement à nous faire confondre son film et le réel, comme Parrhasios prenant Zeuxis au piège de son rideau.

Ebauchons rapidement les points saillants de cette histoire des images disséminée au long du film. Tout d'abord, le motif de la mort, présent dès le premier long métrage de Guerin, *Los motivos de Berta*, nous renvoie à l'étymologie latine du mot image, *imago*, qui associe étroitement l'image à la mort puisque le terme désignait l'empreinte du visage des défunts, moulé dans la cire ou l'argile. L'*imago*, et plus tard le portrait,

²⁶ TERRASA, Jacques. « Les vanités enfouies ». *Art. cit.*

²⁷ Un fragment est visible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=PkdItVkfXbg>, consulté le 03/10/2018.

²⁸ Lors de l'exposition « Cinéastes en correspondance » (du 30-11-2012 au 7-01-2013).

²⁹ Pline l'Ancien rapporte cette anecdote dans son *Histoire naturelle* : Zeuxis « apporta des raisins peints avec tant de succès, que des oiseaux s'en approchèrent. Parrhasius, au contraire, apporta un tableau représentant un rideau avec tant de fidélité, que Zeuxis, fier de son succès, demanda qu'on retirât le rideau et qu'on montrât la peinture qui était derrière. L'erreur reconnue, il se confessa vaincu, disant qu'il avait trompé des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste », *Histoire naturelle de Pline, Index et notices*, tome 2. Trad. Émile LITTRE. Paris : Institut de France, Firmin-Didot et Cie, 1847, p. 590, BnF Gallica.

³⁰ ROSSET, Clément. « L'autre réalité ». *Propos sur le cinéma*. Paris : PUF, 2001, p. 74.

pictural ou photographique, est donc le moyen que nous avons de retenir près de nous les disparus. Pline l’Ancien ne raconte pas autre chose dans son *Histoire naturelle* lorsqu’il imagine que le premier portrait de l’histoire a été dessiné par la fille du potier Dibutades, la fameuse « Dama de Corinto » à laquelle Guerin a consacré une installation. Désespérée que son fiancé parte pour un lointain voyage, elle « renferma dans des lignes l’ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d’une lampe »³¹. Une projection qui se trouve au cœur du dispositif cinématographique et qui est inhérente à l’invention du cinématographe, ce qui permet à Guerin de mettre en parallèle les origines mythiques du portrait et celles du cinéma, dans son installation.

Images picturales

Si l’on s’en tient pour commencer à la peinture, de multiples traces, présences ou références peuvent être repérées dans le film ; Jacques Terrasa en a mentionné plusieurs dans son article sur les vanités enfouies : Goya, Magritte, Picasso ; Tàpies, dans l’article sur l’incipit³². Ces œuvres appartiennent à ce que Malraux nomme le « Musée imaginaire » et dont il dit que « le dernier lieu [...] est l’esprit des artistes, et le jury de la survie est l’assemblée des œuvres qu’élit chacun d’eux dans les décombres de la mort »³³. Un musée imaginaire que Guerin nous invite à visiter dans son film et à partager avec lui.



Profil

La plus ancienne de ces œuvres est préhistorique, on en trouve une référence dans l’empreinte des mains tracées sur les murs de l’appartement de Juani, lorsque celui-ci est démoli³⁴ ; elle témoigne de la permanence d’une pratique ancestrale dont on trouve les premières manifestations dans l’art rupestre, par exemple sur les parois des grottes d’Altamira, de la grotte Chauvet ou de la Cueva de las Manos en Argentine. De même, l’art des graffiti et le *Street Art*, régulièrement filmés sur les murs du quartier, est attesté dès l’Antiquité et notamment sur les murs de Pompéi détruite. Ephémères, ceux du Barrio Chino seront effacés par l’urbanisation du Raval, comme les dessins des enfants sur les planches du chantier, tandis que la catastrophe subie par Pompéi a permis d’en

³¹ *Histoire naturelle de Pline, Livre XXXV traitant de la peinture et des couleurs. Op.cit., p. 487.*

³² À propos du dialogue qui s’instaure entre les murs du Raval filmés par Guerin et les murs de Tàpies, voir TERRASA, Jacques. « La mémoire et le mur. Etude de l’incipit ». *Art. cit.*, p. 108-109.

³³ MALRAUX, André. *La Tête d’obsidienne*. Paris : Nrf, Gallimard, 1974, p. 233-234.

³⁴ 01:17:50

conserver la trace. Par ailleurs, certains plans de façades éventrées³⁵ où se découpent les limites des pièces et des ouvertures, à la manière de moulures décoratives, ne sont pas sans évoquer les architectures peintes des villas romaines. La référence à la peinture antique est également perceptible dans le rouge qui recouvre le mur devant lequel parle Antonio dans la première séquence, semblable au cinabre pompéien, ou encore dans un profil tracé sur un mur. Les contours du visage évoquent à la fois les origines mythiques du portrait (formé par les lignes d'un profil, dans la légende de Pline), ainsi que la physionomie de la statuaire et de la peinture antiques. Ils l'évoquent d'autant plus que ce visage peint, d'abord visible dans son intégralité, est brusquement fissuré puis détruit par un engin de chantier³⁶. Grâce à cet écho visuel, la brève existence de l'image contemporaine est mise en regard de l'art antique dont il ne reste que quelques vestiges, le reste ayant été détruit. Quant aux vestiges, bien qu'inscrits dans l'histoire longue de l'humanité, ils sont aussi voués à la disparition.



Tableau

Dans cette exploration du musée imaginaire de Guerin, il faut bien sûr s'arrêter sur le tableau accroché dans la chambre de Juani. Il est présent dans de nombreux plans et la caméra le suit, une fois l'appartement détruit, dans la benne où il a été jeté puis où il est récupéré par une passante. Il s'agit d'un tableau intitulé *Le Moulin*, du peintre français François Boucher (1703-1770), peint en 1751 pour orner le dessus de porte de la chambre du Cardinal de Soubise à l'hôtel de Rohant, à Paris. Le paysage champêtre contraste évidemment avec l'intérieur clos et exigü de la chambre de Juani et Iván, toujours filmé en gros plans ou plans rapprochés, sans aucune profondeur de champ. Quant à l'idéalisation bucolique du tableau, elle s'oppose clairement au mode de vie urbain, en général, et aux conditions sordides d'existence du jeune couple, en particulier. Au-delà de ces effets de contraste, le parcours que suit le tableau dans le film n'est pas anodin. À l'origine, signe de richesse et de pouvoir, religieux en l'occurrence, le film le montre adopté par les classes populaires, grâce à la reproductibilité technique qui permet, écrit Benjamin, de « transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver »³⁷. Un transport qui déprécie l'œuvre puisque, toujours selon Benjamin, celle-ci perd son aura, son *hic et*

³⁵ Le film de Guerin, parce qu'il montre la destruction en train de se produire et non comme un état figé, prend le contrepied de l'esthétisation des ruines initiée avec le romantisme allemand, et encore très présente dans les arts visuels contemporains.

³⁶ 01:37:43

³⁷ BENJAMIN, Walter. « L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique » (1939). *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000, p. 275.

nunc, dans la reproduction. Cette dépréciation de l'œuvre d'art reproduite est mise en scène dans le film par son échouage dans la benne, au milieu des gravats. Pourtant elle ne sera pas détruite ni perdue, car sauvée du rebut par une habitante du quartier. Ainsi, le tableau, même dépourvu de son aura, ira décorer un autre intérieur.

Quel sens pouvons-nous prêter au circuit - qui n'a rien de fortuit³⁸ - du tableau de François Boucher dans le film ? Premièrement que les images circulent, qu'elles passent de mains en mains et s'affranchissent des conditions dans lesquelles elles ont été créées. Ensuite, pour celle-ci en particulier, qu'il s'agisse de l'original ou de sa reproduction, que sa fonction principale est décorative, on peut donc considérer qu'elle est plus à sa place dans une chambre ou une salle-à-manger qu'exposée au Louvre où elle se trouve actuellement. Si l'art servait originellement à décorer les intérieurs des puissants, pourquoi les pauvres ne feraient-ils pas de même avec les reproductions ? En quoi cela témoignerait-il d'un moindre raffinement ou d'un mauvais goût ? « Il n'est pas laid, n'est-ce pas ? »³⁹, demande de façon rhétorique la passante à l'ouvrier qui charge la benne. Enfin, le film lui-même reproduit filmiquement la reproduction du tableau et lui invente un fragment de généalogie (de Juani à la passante en passant par la benne) tout en s'interrogeant plus généralement sur le destin des images.

Hormis les échos, explicites ou implicites, à l'histoire de l'art ou à des œuvres particulières, on trouve dans le film de nombreux effets de surcadrages, cadres dans le cadre, fenêtres filmées de l'intérieur vers l'extérieur ou bien l'inverse, ou encore simples découpes d'une façade érigée dans le vide. Ces très nombreux plans se constituent à la fois comme des tableaux et comme des fenêtres sur le réel, reproduisant à l'intérieur de l'image filmique, le cadre invisible de l'écran de cinéma, cette fenêtre par laquelle Guerin nous donne à voir des fragments de la réalité. Les surcadrages sont donc des marques de ce découpage du réel auquel procède le cinéaste, et l'un des signes de la réflexivité qui est à l'œuvre en filigrane, tout au long du film.

Images filmiques

Le choix de Guerin de débiter le film par un plan des yeux peints, de l'artiste bulgare Eva Davidova⁴⁰, rend compte de la multiplicité des points de vue à l'œuvre dans le film, non seulement de ceux des habitants du quartier, mais aussi de ceux des étudiants qui constituaient l'équipe de tournage. Néanmoins, au sein de cette collectivité de regards, un œil est isolé par un insert dans la dernière partie du film⁴¹, puis fissuré lors de la destruction du mur. Il est difficile de ne pas associer cet œil fendu à l'image traumatique inaugurale du *Chien andalou* de Luis Buñuel, sans pour autant le limiter à un simple hommage. Car le plan agressif de Buñuel signifiait au spectateur qu'il devait regarder d'un œil neuf des images nouvelles, des images visant à détruire les conventions du langage cinématographique propres au Mode de Représentation Institutionnalisé ou MRI⁴², qui s'était imposé entre 1914 et 1920.

³⁸ Seul un spectateur naïf pourrait croire que Guerin n'a fait qu'enregistrer ces images, sans intervenir sur le réel lui-même, notamment en déposant visiblement le tableau dans la benne.

³⁹ 01:18:40. « No es feo, ¿verdad ? ».

⁴⁰ Comme nous en informe Jacques TERRASA dans « La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film *En construcción* ». *Art. cit.*, p. 110.

⁴¹ 01:37:59

⁴² Tel que l'a défini Noël BURCH dans *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris : Nathan, 1991.



Œil

Dans *En construcción* l'œil brisé n'est pas seulement un clin d'œil à cette œuvre majeure de l'histoire du cinéma : Guerin, à la suite de Buñuel, nous invite à regarder autrement le réel qui nous entoure, et à reconsidérer les catégories obsolètes de documentaire et de fiction. Les spectateurs actuels « ne regardent pas, ils ne savent pas voir », dit-il dans une interview⁴³. Serait-ce alors pour leur réapprendre à voir qu'il fait un film faisant le pari de la déconstruction et de la reconstruction d'un regard devenu aveugle d'avoir absorbé tant d'images convenues ?

La question du regard est en effet centrale dans ce film qui propose un regard sur les habitants du Raval qui, eux-mêmes, regardent les transformations subies par leur quartier. Le choix des angles de prise de vue manifeste à plusieurs reprises un parti pris, en plaçant les habitants en position de retrait ou d'exclusion. On les voit observer derrière les grilles du chantier ou les barreaux des balcons, voire des fils à linge hachant l'image et en oblitérant certaines parties. Si de tels plans ont une évidente signification politique, ils procèdent également à un dédoublement de la fonction spectatorielle et nous renvoient à notre passivité de spectateurs : pas plus que les habitants nous ne pouvons agir sur ce que nous voyons ; et les grilles ou les vitres qui se dressent entre les habitants et ce qu'ils observent matérialisent la frontière invisible que constitue l'écran de projection entre le spectateur et le film.

Revenons un instant à l'installation *La dama de Corinto* où Guerin établit une analogie entre les origines de la peinture et celles du cinéma. Elle nous oblige à relier les plans d'ombres projetées et d'ombres en général, que l'on voit à plusieurs reprises

⁴³ « no miran, no saben ver ». GUERIN, José Luis. « La realidad nunca te traiciona ». Interview réalisée par Maruja TORRES, *El País* (19 octobre 2001).

dans *En construcción*, avec une forme d'archéologie du cinéma, celle du théâtre d'ombres, de la caverne de Platon et des fantasmagories de Robertson. Rien d'étonnant à ce qu'elles apparaissent lors de l'exhumation des squelettes de la nécropole romaine, puis lorsque Santiago et Abdel Aziz parlent de cimetière. Le cinéma est un art d'ombres projetées, un art spectral (de fantômes, disait Gorki⁴⁴). C'est aussi un art funéraire, selon André Bazin, qui, dans son texte fondateur, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, avance que la photographie et le cinéma sont des héritiers de l'art funéraire égyptien de l'embaumement puisqu'ils soustraient les corps à la corruption. La photographie « embaume le temps » écrit-il, et au cinéma, « pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée, et comme la momie du changement »⁴⁵. L'image photographique et l'image cinématographique seraient ainsi les meilleurs moyens inventés par les êtres humains pour lutter contre la mort et l'oubli. Du reste, le film de Guerin est bien le réceptacle qui recueille à la fois les dépouilles romaines, les derniers vestiges du quartier voués à disparaître et la durée de sa transformation. On peut donc dire, avec Bazin, que le film de Guerin est « la momie du changement » du quartier. Pour un film qui cite *Land of the pharaohs*, de Hawks, ça ne manque pas de sel... Le choix d'un tel film, on l'a vu, n'a rien de fortuit, il permet un certain nombre d'effets de miroir qu'il n'est pas possible de développer ici⁴⁶. De même, je ne ferai que mentionner quelques références intertextuelles : outre les images initiales en noir et blanc, on aperçoit un poster de Bruce Lee lorsqu'est détruit l'appartement de Juani ; les nombreux plans de démolition ne sont pas sans évoquer d'ailleurs la *Démolition d'un mur* de Louis Lumière (1896), l'un des premiers films à grand spectacle de l'histoire du cinéma. Quant aux yeux peints sur le mur, ils rappellent, outre les décors peints par Dalí pour *Spellbound* (Hitchcock, 1945)⁴⁷, une séquence hallucinatoire de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), et un plan nocturne des cheminées de l'ancienne centrale thermique adopte ce même style expressionniste⁴⁸.



Ombres

⁴⁴ GORKI, Maxime. « Au royaume des ombres... ». Texte reproduit dans BANDA, Daniel et MOURE, José. *Le Cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*. Paris : Flammarion, 2008, p. 48-52.

⁴⁵ BAZIN, André. « Ontologie de l'image photographique » (1945). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Editions du Cerf, 1981, p. 14.

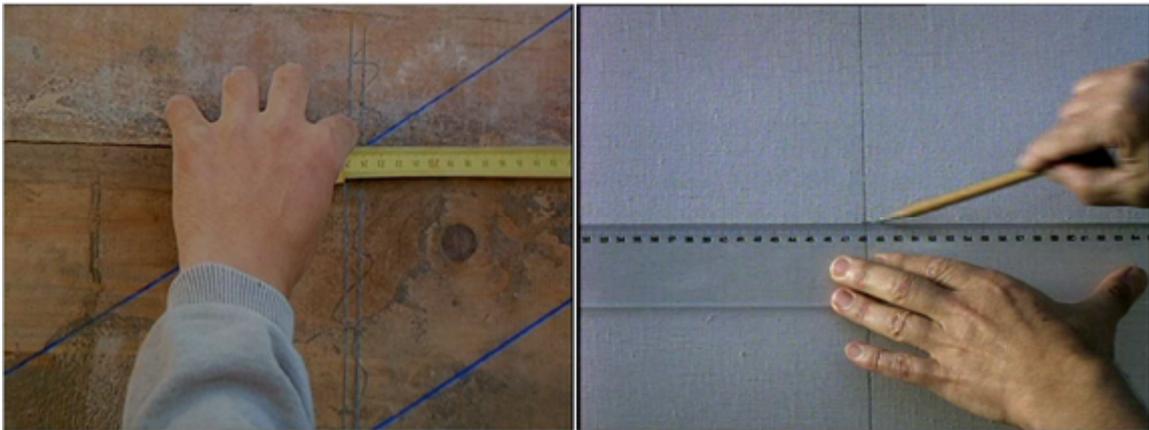
⁴⁶ Jacques TERRASA et Marianne BLOCH-ROBIN en analysent quelques-uns dans leur contribution à ce même numéro.

⁴⁷ Voir le montage réalisé par Myriam MAYER dans sa thèse, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁸ 00:46:04

En revanche, je m'attarderai davantage sur la référence cinématographique que constitue le film de Víctor Erice (cité dans les remerciements du générique final), *El sol del membrillo*, sorti en 1992, et qui relève déjà de cette catégorie hybride qu'est le « documentaire de création ». Dès son premier long métrage, *El espíritu de la colmena* (1973), Erice s'inscrit dans une zone intermédiaire entre les catégories classiques du documentaire et de la fiction, mais surtout il y pose les bases d'un rapport particulier au temps et à la mémoire. Les conversations enregistrées⁴⁹ entre les deux réalisateurs montrent assez bien les nombreux intérêts qu'ils partagent, ainsi qu'une grande proximité dans leur façon d'aborder le réel. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de créer les conditions qui permettront le surgissement du réel, et d'attendre que celui-ci se révèle devant l'objectif. Leur conception du cinéma est de l'ordre de l'épiphanie, c'est pourquoi le temps en est un paramètre essentiel.

Plus précisément, de nombreux plans, situations et procédés créent une série d'écho avec ce film princeps. Tourné entre septembre 1990 et le printemps 1991, le film suit le travail du peintre Antonio López García, dans le jardin de son atelier qui est en chantier. Un même parallélisme est donc mis en place entre l'œuvre réalisée par le peintre, le film en train de se faire et le travail des ouvriers dans l'atelier. Comme dans *En construcción*, le monde est contenu dans cet espace en chantier, et l'on y retrouve les mêmes dimensions temporelles : le temps de l'actualité (transmise par la radio qu'écoute le peintre) et de l'histoire (les conversations avec l'ami Enrique Gran), le temps social (la misère des faubourgs, les ouvriers polonais), le temps cyclique et cosmique (les saisons et les plans récurrents de la lune). Dans la dernière partie du film, des plans crépusculaires et la mise en scène du peintre comme un gisant, placent ouvertement le film sous le signe du *memento mori*.



Tracés

Parmi les motifs qui inscrivent le film de Guerin dans la lignée directe de celui d'Erice, on trouve bien entendu de nombreux plans des travaux de maçonnerie dans la maison, la présence d'ouvriers étrangers, ainsi qu'une attention aux gestes du travail concret, que ce soit ceux de l'artiste ou ceux des ouvriers comme, par exemple, des gros plans ou des inserts sur des tracés au crayon et à la règle, auxquels certains plans d'*En construcción* font directement écho. Dans ces plans, dans les deux films, le support du trait, qu'il s'agisse de la planche de bois ou de la toile, se confond avec l'écran de cinéma, comme si le geste avait lieu directement sur l'écran ; et l'amplification sonore du tracé sur la matière renforce cette impression. Du côté du son, signalons encore les

⁴⁹ Voir note 2.

sons urbains et les bruits des travaux, omniprésents, ainsi que la voix hors champ des locuteurs de la radio qui nous donne des nouvelles du monde, et notamment de la guerre du Golfe (août 1990 à février 1991), à laquelle répond celle du Kosovo dans *En construcción*.

La caméra d'Erice s'échappe à plusieurs reprises de l'espace de l'atelier et du jardin où travaille le peintre pour aller explorer les alentours, en voie de gentrification comme le quartier du Raval. Elle enregistre les dernières traces d'un habitat qui a maintenant disparu, et, comme celle de Guerin, elle s'attarde devant des façades, la nuit, pour filmer des fenêtres où brille la lueur, encore cathodique à l'époque, des écrans de télévision. Enfin, à la fin du film, cette même caméra est mise en scène en train de filmer les fruits se décomposant au pied du cognassier, cet arbre qui a servi de modèle au peintre pendant tout le film. Erice désigne par là le lieu de l'énonciation et sa nature d'appareil de reproductibilité technique (elle filme seule, couplée à un minuteur et un déclencheur). À la fin d'*En construcción*, on ne voit pas la caméra, mais elle est mise en évidence par le long travelling arrière (seul mouvement de caméra de tout le film) qui précède l'avancée de Juani portant Iván sur son dos. Lorsque la jeune femme, épuisée, lance un regard implorant à la caméra (« ¡Por favor! »)⁵⁰, c'est toute l'équipe du tournage qui tout à coup est désignée dans le contrechamp, comme au début du film, lorsqu'Antonio lui adresse un retentissant « Good morning ! »⁵¹. Authentique happening pour clore le film, la performance de Juani manifeste la présence d'un dispositif où le hors champ et le hors cadre se confondent.

Conclusion

Toutes les références picturales et cinématographiques mentionnées ici, ainsi que dans les travaux de Jacques Terrasa, ne sont pas le signe d'un quelconque maniérisme de la part du cinéaste, elles révèlent les différentes strates qui ont construit son regard et au travers duquel il ordonne le réel de son film. Que ces strates soient plus ou moins visibles ne signifie pas qu'elles ne sont pas présentes, comme le remarque Juan à propos de l'escalier qu'il a construit : « Ce que, nous, nous avons fait, ça ne se voit pas du tout », ce à quoi Pedro répond : « C'est un travail qui est caché mais qui est là », et Juan de reprendre : « C'est comme pour une personne, l'âme est à l'intérieur. L'âme d'une personne c'est presque un secret, et l'âme d'une structure, elle est cachée »⁵². Il revient donc au spectateur-archéologue d'exhumer à son tour ces images plus ou moins secrètes, souvent conçues comme des dispositifs d'enchâssement d'autres images, et nous renvoyant à d'autres murs, d'autres archéologies, d'autres enfouissements ou d'autres destructions : Pompéi, les bombardements du Kosovo, la Guerre Civile espagnole...

En s'inscrivant dans une histoire des images qu'il excède, ce film vient conjurer, pour un temps, la menace de la mort et de la disparition qui plane pendant toute sa durée. En conservant les images des gestes, des visages, des façades et des pans de murs aujourd'hui disparus, il accorde un sursis à ces traces d'un réel souvent ignoré. Comme l'écrit Benjamin, « L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. [...] c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se

⁵⁰ 02:04:57

⁵¹ Au sujet de cette rupture du pacte énonciatif, voir l'article de Myriam MAYER dans ce même numéro.

⁵² À partir de 01:11:07. « lo que nosotros hemos hecho no se ve para na' » ; « Es un trabajo que queda oculto pero que está ahí » ; « Es igual que una persona, que el alma va por dentro. El alma de la persona es casi un secreto y el alma de una estructura está escondida ».

reconnaître visé par elle »⁵³. L'immeuble a donc disparu mais sa destruction et ses habitants demeurent, à l'état de traces indicielles enregistrées par la caméra. Le film en a conservé les images et en les articulant à d'autres images, celles qui peuplent le musée imaginaire de son réalisateur, il les fait entrer dans l'histoire de l'art.

Bibliographie

BAZIN, André. « Ontologie de l'image photographique » (1945). *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Editions du Cerf, 1981.

BENJAMIN, Walter. « L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique » (1939). *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000.

BENJAMIN, Walter. « Sur le concept d'histoire » (1940). *Écrits français*. Paris : nrf Gallimard, 1991.

BURCH, Noël. *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris : Nathan, 1991.

CASTANON, Brice. *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de Création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*. Thèse de doctorat. Reims : Université Reims Champagne-Ardenne, 2011.
GODARD, Jean Luc. « Entretien (1962) ». *Godard par Godard*, T. 2. Paris : Cahiers du cinéma, 1998.

GORKI, Maxime. « Au royaume des ombres... ». Texte reproduit dans BANDA, Daniel et MOURE, José. *Le Cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*. Paris : Flammarion, 2008.

GUERIN, José Luis. « La realidad nunca te traiciona ». Interview réalisée par TORRES, Maruja, *El País* (19 octobre 2001).

HARRISON, Robert. *Les Morts*. Paris : Le Pommier, 2003.

MALRAUX, André. *Le Musée imaginaire*. Paris : Nrf, Gallimard, 1965.

MALRAUX, André. *La Tête d'obsidienne*. Paris : Nrf, Gallimard, 1974.

MAYER, Myriam. *Le Temps des fantômes. Approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*. Aix-en-Provence : Université d'Aix-Marseille, 2010.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle de Pline, Index et notices*, tome 2. Trad. Émile LITTRE. Paris : Institut de France, Firmin-Didot et Cie, 1847. BnF Gallica.

ROSSET, Clément. « L'autre réalité ». *Propos sur le cinéma*. Paris : PUF, 2001.

SUARDI, Jean-Marc, coord. *L'Avant-Scène Cinéma, En construcción*, n° 655 (Septembre 2018).

⁵³ BENJAMIN, Walter. « Sur le concept d'histoire » (1940). *Écrits français*. Paris : nrf Gallimard, 1991, p. 341.

TERRASA, Jacques. « La mémoire et le mur. Etude de l'incipit ». *Cahiers d'Etudes Romanes* n°16 (2007), p. 101-114.

<https://journals.openedition.org/etudesromanes/2585>

TERRASA, Jacques. « Les vanités enfouies ». *Cahiers d'Etudes Romanes* n°12 (2005), p. 154-159.