



HAL
open science

Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)

Brice Castanon-Akrami

► To cite this version:

Brice Castanon-Akrami. Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone). Sciences de l'information et de la communication. Université de Reims Champagne Ardenne URCA, 2011. Français. NNT: . tel-02103536

HAL Id: tel-02103536

<https://hal.science/tel-02103536>

Submitted on 18 Apr 2019

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

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



UNIVERSITÉ REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE
UFR Lettres et Sciences Humaines, Département de Langues Romanes
Ecole Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société
CIRLEP EA 4299

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Reims Champagne-Ardenne
Discipline : Etudes ibériques - cinéma

par
Brice CASTANON

date de soutenance : le 22 juin 2011

**Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau
réalisme catalan : le Master en Documentaire de création
de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)**

Directeur de thèse
M. le Professeur Emmanuel LE VAGUERESSE

MEMBRES DU JURY

Mme le Professeur Nancy BERTHIER (Université Paris - Sorbonne)
Mme le Professeur Françoise HEITZ (Université Reims Champagne-Ardenne)
M. le Professeur Emmanuel LE VAGUERESSE (Université Reims Champagne-Ardenne)
M. le Professeur Jacques TERRASA (Université Aix - Marseille I)

Cette thèse a bénéficié des bourses du CIRLEP (2008) et de la SHF (2009).

Remerciements

Je souhaite remercier M. le Professeur Emmanuel Le Vagueresse, directeur de cette thèse qui, dans le dialogue et la confiance, a permis que ce travail de recherche aboutisse. Ses remarques nombreuses, ses corrections précises et son soutien constant ont été des plus précieux.

Je remercie également Jordi Balló, Jean-Louis Comolli, Eva Vila, Núria Esquerra, Ariadna Pujol, Ricardo Íscar, Amanda Villavieja, Marta Andreu, Isaki Lacuesta, Isa Campo, Fanny Guiard, Mercedes Álvarez, Diana Kuellar, Pablo Llorca, Lupe Pérez et Marc Recha, pour leur disponibilité et l'intérêt qu'ils ont porté à ce travail. Sans leur participation, cette thèse n'aurait pu prendre forme.

Mes remerciements vont aussi à Eliseo Trenc, Sergi Ramos, Gregory Marza et Amandine Maget pour leur collaboration, ainsi qu'à Myriam Mayer et Émilie Sauguet qui ont eu l'amabilité de m'envoyer leurs recherches.

Sans la confiance de Jean-Emmanuel Tyvaert et du CIRLEP, qui a donné véritablement un premier élan à ce travail en finançant certaines de mes recherches, et sans l'intérêt que le « comité des sages » de la SHF a accordé à mon projet, ce travail n'existerait pas. Qu'ils soient tous chaleureusement remerciés.

Je souhaite également joindre à ces remerciements les membres du jury qui ont accepté d'examiner cette thèse.

Chantal et Richard Castanon, Xavier et Jocelyn ainsi que Batoul et Reza Akrami ont accompagné ce travail avec bienveillance, qu'ils reçoivent mon infinie gratitude et ma tendre affection.

Enfin, je remercie tout particulièrement Azadeh Akrami pour son soutien renouvelé, sa joyeuse patience, ses remarques pertinentes et sa générosité sans failles.

PROLOGUE

ETAT DE LA RECHERCHE ET DES PUBLICATIONS

Quand se met en place le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra, c'est-à-dire peu après la célébration du premier centenaire du cinéma, les publications sur le septième art fleurissent. Au-delà des querelles autour des premiers films tournés en Espagne, le centenaire est l'occasion de faire un état des lieux du cinéma et des études cinématographiques. Cependant, les principaux ouvrages sur le cinéma publiés à cette occasion n'offrent qu'une place restreinte au documentaire, tout comme au cinéma expérimental ou au cinéma d'animation. Il est significatif que la très riche anthologie dirigée par Julio Pérez Perucha (1997), *Flor en la sombra, Antología crítica del cine español 1906-1995* ne recense que 14 documentaires sur l'ensemble des 305 films commentés ! Et dans le dictionnaire du cinéma espagnol coordonné par José Luis Borau, paru en 1998, l'entrée « documental » (« documentaire »), que signe Santos Zunzunegui, propose un intéressant résumé de son histoire et ne manque pas de mentionner des titres comme *Después de...* (1981-1983) de Cecilia et Juan José Bartolomé, *Numax presenta* (1980) de Joaquín Jordá ou *Animación en la sala de espera* (1982) de Carlos Rodríguez Sanz et Manuel Coronado, mais aucune entrée particulière n'est consacrée à ces films, pourtant essentiels, de la Transition Démocratique espagnole, une période où la production documentaire n'est pas négligeable.

Aussi, à la fin des années 90, la nécessité de préciser ou de redécouvrir cette histoire du documentaire espagnol rassemble de nombreux spécialistes, afin de remédier à ce manque. S'opère un véritable travail de récupération par le biais de nouvelles publications et, surtout, à partir de 2001, avec l'ouvrage essentiel que représente *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España*, coordonné par Josep Maria Català, Josetxo Cerdán et Casimiro Torreiro. Cette initiative du Festival de Cinéma Espagnol de Málaga et de l'Université Autonome de Barcelone permet de faire un tour d'horizon concernant les études du documentaire en Espagne et propose des articles sur des films-clés et sur des thématiques, qui esquissent des pistes de réflexion pour sa théorie et son histoire. En ce qui concerne les films, ce tour d'horizon débute avec l'incontournable film de Luis Buñuel, *Las Hurdes* (1933) et se termine avec le premier long-métrage de Javier Corcuera, *La espalda del mundo* (2000). Les auteurs qui participent à cette monographie – pour l'essentiel, des universitaires espagnols – étudient ensuite, dans *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles*

contemporáneos (Cerdán et Torreiro, 2007), les créations les plus récentes dans ce domaine. On y trouve, en plus d'une notice biographique et d'un article critique sur l'ensemble de l'œuvre de l'artiste abordé, des entretiens inédits avec chacun des cinéastes, à l'exception de Joaquín Jordá, décédé peu avant la préparation du livre. Les propositions sont très différentes, mais la moitié, ou presque, des articles et des entretiens est consacrée aux cinéastes du Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra, à savoir José Luis Guerin, Mercedes Álvarez, Isaki Lacuesta, Ricardo Íscar et Joaquín Jordà, signe de la place centrale qu'occupe alors le MDC.

Entre temps, l'Association Espagnole des Historiens du Cinéma (AEHC) consacre un colloque au documentaire et publie, avec la *Filmoteca de Andalucía*, les Actes sous le titre *El documental, carcama de la ficción*, Pedro Poyato en étant l'éditeur. De plus, un troisième ouvrage sur le documentaire, publié avec l'aide du Festival de Cinéma Espagnol de Málaga¹, sera édité par Casimiro Torreiro et Jostexo Cerdán : *Documental y vanguardia* (2005), ouvrage qui présente plusieurs points de vue, théoriques et historiques, sur les relations entre le documentaire et l'avant-garde dans l'ensemble de l'histoire du cinéma. L'épilogue de cet ouvrage, signé par Jostexo Cerdán, est consacré au documentaire espagnol contemporain².

A partir de 2005, le Festival Documenta Madrid édite plusieurs monographies consacrées au documentaire. La première, *Nada es lo que parece*, coordonné par María Luisa Ortega (2005), s'intéresse aux « faux documentaires, hybridations et métissages du documentaire en Espagne ». Les numéros suivants sont consacrés à un cinéaste particulier (comme Werner Herzog) ou sont organisés comme des monographies thématiques (le film de famille, le film de montage, l'humour ou le documentaire américain contemporain, par exemple)³.

Les publications sur le documentaire se sont ainsi multipliées en quelques années. Inmaculada Sánchez et Marta Díaz, de l'université de Málaga, ont réuni plusieurs textes consacrés au documentaire en Espagne dans *Doc 21, panorama del reciente cine documental en España* (2009). Plusieurs films récents y sont analysés et plusieurs articles sont consacrés à

¹ Le Festival de Málaga publie également chez Cátedra l'anthologie dirigée par Paulo Paranagua, *Cine documental en América Latina* (2003).

² Il utilise deux articles, l'un paru dans le numéro 49 d'*Archivos de la Filmoteca* et l'autre qui paraîtra dans le numéro 8 de la revue en ligne *Pausa*.

³ *De la foto al fotograma* (R. Tranche, 2006) ; *Espejos rotos* (María Luisa Ortega, 2007) ; *Caminar sobre hielo y fuego* (Antonio Weinrichter, 2007) ; *Elegías íntimas* (Hilario Rodríguez, 2008) ; *La risa oblicua* (Gonzalo de Pedro et Elena Oroz, 2009) ; *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* (Sonia García López et Laura Gómez Vaquero, 2009) et *La casa abierta, el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (Efrén Cuevas, 2010). Ils ont tous été publiés à Madrid par Ocho y Medio et El Ayuntamiento de Madrid.

la production et à la diffusion du documentaire, tant au cinéma qu'à la télévision. Les points de vue présentés sont ceux d'universitaires et de professionnels (cinéastes et producteurs).

Enfin, Casimiro Torreiro a édité, en 2010, *Realidad y creación en el cine de no-ficción*, où il s'est intéressé au documentaire produit en Catalogne depuis la fin des années 90. Les approches des différents auteurs y sont très éclectiques, allant de l'analyse économique de la production catalane aux commentaires sur certains films récents. On y trouve également la chronologie de formations universitaires consacrées au documentaire, comme le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra et le Master en Documentaire créatif de l'Université Autonome de Barcelone.

Des monographies sur des documentaristes de différentes origines (Jem Cohen, Naomi Kawase), sur le film essai, sur l'histoire du documentaire japonais ont aussi vu le jour grâce au Festival Punto de Vista et au Festival de Las Palmas, et, s'il est difficile de tous les mentionner, citons l'ouvrage dirigé par Gregorio Martín Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo* (2009), consacré à l'autofiction et à la biographie filmée.

Très utile pour l'objet de notre thèse, un numéro des CAER, publié à Aix-en-Provence et coordonné par Jacques Terrasa, s'est intéressé à *La ville dans le cinéma documentaire espagnol*, et plusieurs articles ont étudié, dans d'autres numéros, *En Construcción* (2000) de José Luis Guerin. C'est à ce cinéaste que Myriam Mayer a consacré sa thèse de doctorat, soutenue en 2010, *Le temps des fantômes : approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*⁴.

De façon plus générale, en Espagne, au cours de ces dix dernières années, différentes monographies dédiées au NO-DO, au documentaire antifranquiste, à des documentaristes (Joaquín Jordá, Víctor Erice, Pere Portabella, Basilio Martín Patino, José Val del Omar, Carlos Saura, Pio Caro Baroja, Cecilia Bartolomé...) ou à des films (*Las Hurdes*, *El sol del membrillo*, *Monos como Becky...*) voient également le jour⁵. L'ensemble de ces recherches comble un manque, qui avait été souligné dans le prologue d'*Imagen, memoria y fascinación*. Il est vrai qu'avant ces différentes publications, les monographies⁶ sur ces questions sont rares

⁴ Une autre thèse, celle de Sonia Kerfa a été soutenue en France. Il s'agit de *Géographies du regard dans le cinéma documentaire non institutionnel : le corps ou la question de l'écart (Espagne 1951-1974)*. Nous n'avons pas eu l'occasion de la consulter. Dirigée par Jean-Claude Seguin, elle a été soutenue en 2008 à l'Université Lumière-Lyon II.

⁵ Pour le lecteur qui voudrait mesurer l'essor de la recherche concernant le documentaire ces dernières années, il pourra comparer la bibliographie des différentes éditions de l'Histoire du cinéma de *Gubern et al.*, la première datant de 1997 et la dernière de 2009. L'intérêt pour le documentaire se manifeste également d'un point de vue bibliographique, par la traduction d'ouvrages comme ceux de Jean Breschand, de Bill Nichols ou les monographies sur des documentaristes comme Naomi Kawase, Ross McElwee ou sur le *found footage*, l'autofiction et le journal filmé.

⁶ López Clemente, 1960 ; Fernández Cuenca, 1967 ; Romaguera i Ramió, 1988.

et avancement souvent la même conclusion : la rareté et la misère du documentaire espagnol. Il va sans dire que cette conclusion a été, depuis, invalidée.

Souvent mentionné comme un élément fondateur de ce renouveau du documentaire, le Master en Documentaire de création a rarement été étudié dans son ensemble et comme dynamique propre. Citons néanmoins le numéro 30 de la revue *Transversal* (2007), qui rend en partie compte du travail des coordinateurs de la revue, Marta Andreu, Jordi Balló et Eva Vila, ainsi que l'article publié par Jordi Balló dans *Realidad y creación en el cine de no-ficción* (Torreiro, 2010), dans lequel il rend compte de son travail au sein de la formation. Enfin, en Espagne, au sein des départements d'Histoire et d'Histoire de l'Art de l'Université Rovira i Virgili de Tarragona et de l'Université de Saragosse, Beatriz Comella Dorda a soutenu une thèse en janvier 2010 intitulée *Mirar la realidad : una aproximación al Master en Documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (1997-2009)*. Dans ce travail, elle a notamment cherché à montrer ce qui pouvait rapprocher dans l'histoire du cinéma espagnol certains films documentaires de ceux produits à l'initiative du MDC.

INTRODUCTION

Le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra

C'est en toute discrétion que le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra fête ses dix ans en 2008. Selon son directeur Jordi Balló, il n'y a rien à célébrer si ce n'est que « quelque chose se passe » (Balló, 2008, entretien). Depuis dix ans, en effet, quelque chose de nouveau, d'inédit, s'est produit au sein du cinéma espagnol. Une formation universitaire a été à l'origine de longs-métrages dont elle a suivi les différentes étapes de création en incluant les étudiants dans le processus artistique. Les films du Master – pour l'essentiel, des documentaires – ont su développer certaines pratiques de production et de réalisation qui ont donné naissance à des œuvres singulières, souvent reconnues par la critique et les festivals de cinéma et, parfois, par le public.

En disant que « quelque chose se passe », Jordi Balló laisse entendre qu'il y a, au-delà du contexte du Master, une dynamique générale qui s'est installée dans la production cinématographique actuelle. Les œuvres nées à la Pompeu Fabra participent probablement de cette dynamique, mais elles coïncident aussi avec des pratiques nouvelles qui se mettent en place en réaction au contexte politique, culturel et économique et qui se réalisent, notamment, grâce à l'essor de nouveaux moyens techniques. D'autres cinéastes, mais aussi d'autres techniciens, d'autres acteurs de la vie culturelle et cinématographique en Espagne, ont su prendre toute la mesure de ces changements, qui bousculent des pans entiers de la production et de la création.

Quelque chose se passe, quelque chose se transmet. La force du Master réside dans sa capacité à transmettre une certaine tradition du cinéma documentaire, là où celle-ci semblait absente. Dès le début, le MDC⁷ a revendiqué une histoire du cinéma espagnol dont beaucoup s'étaient désintéressés, et il a donné lieu à une nouvelle tradition en étant à l'origine de films ambitieux, mais aussi en formant de futurs réalisateurs et producteurs. Le Master s'inscrit ainsi dans un mouvement dialectique de rupture et de continuité. Il rompt avec l'idée d'absence d'une tradition documentaire en Espagne, en créant de nouvelles filiations avec

⁷ Pour des raisons pratiques, nous utiliserons, de façon récurrente, cette abréviation ou le terme de « Master ». Cette abréviation est, par ailleurs, utilisée sur la page internet de l'Université Pompeu Fabra, disponible à l'adresse suivante : <http://www.idec.upf.edu/master-en-documental-de-creacion> (dernière consultation : 01/04/2011).

ceux que la critique a souvent désignés comme des « francs-tireurs » (Carlos Velo, Basilio Martín Patino, Joaquín Jordá, Víctor Erice...). Il rompt aussi avec un système de production télévisuelle ponctuelle, en développant un système propre avec l'appui des chaînes. Il poursuit le travail de quelques producteurs des années 90, souvent en s'associant à eux et en partageant leur expérience.

Centre de formation, espace où sont développées différentes œuvres, lieu de rencontre où se constituent des équipes qui trouveront les moyens de créer, de produire et de diffuser leurs films, comment peut-on envisager le Master en Documentaire de création ? S'agit-il d'une entité homogène suffisamment cohérente pour être considérée comme un tout ou, au contraire, si l'on grossit légèrement le trait, le MDC ne serait-il pas seulement le fruit d'une heureuse conjoncture ? Et sinon, ne s'agit-il que d'une sorte de relais entre des entités difficilement conciliables, à savoir les chaînes de télévision et les producteurs de documentaires de création ? Ou encore, si l'on envisage d'abord les films qui sont issus de ce Master, ne pourrait-on pas entrevoir au sein de cette formation la mise en mouvement d'un renouveau, la constitution d'une école artistique qui, sans nier les singularités des cinéastes qui y participent, sait réunir, confronter et relancer des propositions variées ?

Nous avons donc choisi d'interroger à la fois, le Master en Documentaire de création en tant que formation et lieu d'échange, et les films qui en sont issus. Cette double perspective nous a permis d'appréhender, dans sa complexité, la dynamique du MDC. Si nous avons dû définir une limite à l'ensemble des films étudiés, ce choix s'est opéré à partir de certains principes que nous expliquerons au seuil des commentaires consacrés aux films. Afin de préciser notre démarche au moment d'envisager le Master et certains de ses films, nous aimerions préciser ce qui aura été tout au long de notre recherche à la fois son socle et son horizon.

Socle et horizon

Aux origines de ce travail, il y a la lecture d'articles d'Ángel Quintana, de Carlos Losilla et de Josexto Cerdán publiés dans la revue *Archivos de la Filmoteca* et, lors de la rétrospective consacrée au documentaire espagnol pendant le festival parisien Cinéma du Réel en 2005, la découverte de nombreux films, parmi lesquels *Tiurana* (1999) d'Ariadna Pujol et Marta Albornà, *El Cerco* (2001) de Ricardo Íscar et Nacho Martín, et *Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerin.

Puis, lorsque nous avons commencé cette recherche, en novembre 2006, nous avons d'abord voulu nous interroger sur la manière dont une nouvelle esthétique réaliste pouvait se constituer dans le cinéma espagnol à partir de la fin des années 90. De quelle façon pouvait-on considérer cette démarche réaliste en étroite relation avec l'éthique du cinéaste ? Il y a, derrière ces interrogations, une série de paradigmes issue de la critique de cinéma française. L'idée – défendue par Serge Daney à la suite de Jacques Rivette, puis revendiquée par Jean-Michel Frodon⁸ – qu'il existe au cinéma un « horizon éthique », non pas dans un sens dogmatique⁹, mais afin de « définir et juger [...] la nature du rapport advenu entre un film et une personne », comme Jean-Michel Frodon l'a précisé dans l'article cité ici en note de bas de page.

Nous avons également considéré le cinéma comme un « art de la réalité » (Bazin et Frodon, 2006 : 35), capable de « “dire secrètement” l'état des relations des hommes au monde et entre eux, à [une] période et dans [un] contexte [particulier] » (Frodon, 2006 : 27-28). Nous n'avons pas ignoré le caractère de plus en plus minoritaire qu'occupe le cinéma au sein de l'ensemble de nos représentations, mais nous croyons, toujours avec Jean-Michel Frodon (1998 : 191), que ce « statut minoritaire augmente la nature critique de la forme cinéma [...] vis-à-vis des formes qui tendent à [le] remplacer pour occuper une position dominante ».

De plus, reprenant l'expression forgée par Jean-Louis Comolli, notre recherche s'est élaborée à partir de l'idée que « les manières de faire sont des formes de pensée » (Comolli, 2004 : 25). C'est pourquoi, lorsqu'il s'agira de commenter les films issus du Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra, nous rappellerons, autant que possible, les manières de faire des cinéastes.

Si la notion d'auteur, tellement présente dans les études cinématographiques, ne nous a pas été étrangère, il nous a semblé nécessaire d'effectuer également deux pas de côté. Le premier pas nous a permis d'envisager le MDC comme une dynamique dont les principaux responsables ne sont plus seulement les cinéastes, mais les initiateurs et animateurs du projet qui a été envisagé, de telle sorte qu'il puisse prendre une forme suffisamment pérenne pour transformer une partie de l'audiovisuel espagnol. Il s'agit de considérer également la constitution de certaines équipes, de certains groupes. Le second pas de côté a consisté à mettre en relation des pratiques de cinéma différentes : cela amène à une série de

⁸ Frodon, Jean-Michel, « L'horizon éthique », *Cahiers du cinéma*, décembre 2004, p.60-63.

⁹ Ce sens dogmatique qui affirme que tel événement ou telle chose ne serait pas filmable ou que telle manière de filmer serait à proscrire.

questionnements sur ce qui se joue dans le cinéma contemporain¹⁰ et sur les rapports qu'il entretient avec le monde.

Pour ce faire, nous avons voulu, en conclusion de cette recherche, mettre en perspective certaines idées de cinéastes qui traversent chacun des films du Master. Peut-être pourrions-nous y déceler ce que Gilles Deleuze, dans la conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? »¹¹, donnée à la Fémis le 17 mars 1987, a défini comme les deux faces de l'acte de résistance : l'humain et l'acte de l'art. Si notre époque, comme le philosophe semble le suggérer en reprenant les termes de William Burroughs, peut être considérée comme celle d'une société de contrôle¹², le MDC et les films qui en sont issus semblent opposer une forme de résistance à celle-ci, une résistance qui prend des formes variées. Nous tenterons de voir au fur et à mesure de ce texte de quelle manière cette résistance prend forme. Il y a également une certaine idée du documentaire qui sous-tend notre texte et que nous retrouvons déjà dans l'intitulé de la formation, le Master en Documentaire de création.

Documentaire de création

Le terme de « documentaire de création » a été choisi par l'initiateur du Master, Jordi Balló, comme il l'a indiqué dans un article publié en 2010 :

[N]ous avons imaginé la création d'un master en cinéma documentaire, que nous avons appelé « de création » pour distinguer le type d'œuvres que nous pensions initier de ce qui, à ce moment-là, était le lieu commun télévisuel du documentaire cantonné à des pratiques soit de reportage, soit d'un langage traditionnel, qui n'avait rien à voir avec l'héritage cinématographique. (Balló, 2010)¹³

¹⁰ Nous utilisons l'adjectif « contemporain », tout en étant conscient de la faiblesse du terme qui, comme l'a souligné Jacques Aumont (2007 : 10), apparaît comme un déictique et, par définition, « ne désigne rien de stable ». Néanmoins, l'expression permet d'envisager, en partie, un « état du monde du cinéma ».

¹¹ Le texte a été partiellement reproduit dans ADDOC, 2002 : 120-126. ADDOC est une association de cinéastes documentaristes.

¹² Celle-ci succède à la société disciplinaire décrite par Michel Foucault laquelle entre en crise au XX^e siècle. En plus de la référence parue dans ADDOC, 2002, on pourra lire, dans *Pourparlers* (1990 : 240-247) de Gilles Deleuze « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle » ainsi que l'entretien avec Toni Negri, « Contrôle et devenir » (*idem* : 229-239).

¹³ « [I]maginamos la creación de un máster de cine documental, que llamamos «de creación» para separar el tipo de obras que pensábamos impulsar de lo que en aquel momento era el tópico televisivo del documental restringido a unas prácticas bien de reportaje, bien de lenguaje tradicional que nada tenía que ver con la herencia cinematográfica. »

Depuis, Jordi Balló semble avoir voulu se démarquer du choix de cette expression. L'article dont est extraite cette citation s'intitule ainsi « Cronología de una transmisión (el Máster de Documental de la UPF) », le terme de « documentaire de création » ayant disparu.

Pourtant, en faisant usage d'une expression très peu courante en Espagne à la fin des années 90, la formation revendiquait à la fois le besoin d'un renouvellement et l'héritage d'une tradition, comme l'explique le directeur du MDC. Le terme de « documentaire de création » est d'abord apparu dans le courant des années 80 quand, en France, La Bande à Lumière, un collectif qui réunissait producteurs et réalisateurs, tentait de changer les rapports existant entre la télévision et les documentaristes. Ce nom – la Bande à Lumière –, soulignait clairement la volonté d'inscrire leur travail de documentaristes dans la continuité de l'histoire du cinéma, revendiquant leur statut d'auteurs d'œuvre et leur participation au « septième art ». Dans l'intitulé du Master, l'expression « documentaire de création » s'inscrit, d'une certaine façon, dans cette tradition française : elle affirme, comme nous aurons l'occasion de le voir, une forme de résistance face à un modèle télévisuel où le documentaire est réduit à des formatages, où ni la subjectivité d'un auteur, ni l'expérimentation formelle, ni l'expression de discours dissidents ne peuvent prendre forme. Si le Master en Documentaire de création s'élabore, dans un premier temps, avec cette idée centrale de la nécessité de renouveler la manière de concevoir le documentaire, c'est bien pour revendiquer le « documentaire de création », une tradition qui s'est faite en partie contre une certaine télévision et avec un certain cinéma. Dans ce sens, les termes « télévision » et « cinéma », s'ils peuvent incarner des pôles antagonistes, mériteront d'être définis, ce que nous ne manqueront pas de faire plus loin.

En attendant, ce concept de documentaire de création soulève un premier questionnement : sa revendication est le signe de l'émergence d'une certaine nouveauté. Pourtant, des documentaires de création ont toujours été réalisés en Espagne, et des auteurs se sont distingués. Pensons à Luis Buñuel, Carlos Velo, José Val del Omar, Carlos Saura, Pere Portabella, Basilio Martín Patino, Jaime Chávarri, Cecilia et Juan José Bartolomé ou Víctor Erice. Dès lors, pourquoi parler d'un renouveau à partir de la fin des années 90 ? Comment s'instaure, dans le panorama espagnol, cette notion de « documentaire de création » ? Quels sont les changements qui s'opèrent au sein de l'audiovisuel ?

La notion de « documentaire de création » n'induit pas seulement la question de l'héritage cinématographique, mais également, si l'on suit le modèle français de la Bande à

Lumière, celui de la chaîne de coopération¹⁴, qui se met en œuvre afin de faire exister le documentaire autrement que comme une création dépendante d'un format. C'est pourquoi, afin d'interroger la dynamique du Master, outre les questions d'enseignement et de transmission, il était nécessaire d'interroger les autres acteurs de la chaîne de coopération. C'est peut-être à partir de ces éléments que nous pourrons rendre compte de la spécificité du MDC et du travail accompli par la formation universitaire, tant du point de vue de la transmission que de la création.

Renouveaux

Parler d'un nouveau en Espagne comme nous le faisons consiste, dans un premier temps, à mettre en évidence qu'au sein de l'audiovisuel espagnol, un changement de paradigme s'opère et, dans un second, que ce changement n'est pas sans relation avec, n'est pas sans effet sur, le reste du cinéma mondial. Parmi les signes les plus visibles de cette transformation, remarquons la présence de cinéastes comme Mercedes Álvarez, Isaki Lacuesta, Ricardo Íscar ou Ariadna Pujol dans d'importants festivals internationaux : à Pampelune, San Sebastián, Locarno, Paris, Rotterdam ou Buenos Aires¹⁵. Le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra, à deux reprises, a même attiré une attention particulière dans les festivals du Cinéma du Réel et de Rotterdam. Le premier, dans sa rétrospective consacrée au documentaire espagnol en 2005, y avait programmé plusieurs films de cinéastes qui participaient alors au Master, tandis que, lors du Festival International du Film à Rotterdam en 2010, une sélection intitulée « Signals Pompeu Fabra » présentait un ensemble de films liés au Master.

Mais de quelle nouveauté parlons-nous ? De quel nouveau ? Le nouveau dont fait preuve le cinéma espagnol depuis un peu plus de dix ans passe, majoritairement, par la pratique documentaire ; c'est pourquoi nous avons prioritairement interrogé celle-ci. Cependant, c'est également lorsque documentaire et fiction se rencontrent que de nouvelles formes, de nouveaux discours, apparaissent. De plus, s'il nous a paru nécessaire d'interroger la tradition documentaire, c'est avec l'idée qu'il ne s'agit pas tant de rendre compte de son

¹⁴ Concernant la notion de « documentaire de création » et la constitution d'une chaîne de coopération entre cinéastes, producteurs, diffuseurs, programmateurs et financeurs en France, on pourra lire les travaux de la sociologue Emilie Sauguet, notamment l'article publié dans *Terrains et travaux* (Sauguet, 2008).

¹⁵ En annexe, on trouvera une liste des films ainsi que leur participations et les principales récompenses obtenues dans les festivals mentionnés.

histoire que d'expliquer les raisons de l'absence de tradition documentaire en Espagne jusqu'à une époque récente¹⁶. Affirmer une telle absence ne signifie en rien qu'il n'a pas existé des cinéastes et des films pendant les cent premières années du cinéma espagnol, mais plutôt que les conditions n'ont pas été réunies pour permettre une transmission entre les cinéastes et entre les œuvres.

Outre la revendication de cette transmission, le MDC et les films qui en sont issus n'ont-ils pas défini un nouveau réalisme ? Et, dans l'affirmative, quel rapport au monde ces films instaurent-ils ? N'est-ce pas à partir de cette relation particulière qu'il est possible d'interroger l'éthique du documentariste, à partir d'un faisceau d'éléments qui constitueraient la mise en scène, ou la « mise en situation » de ces films, comme certains cinéastes préfèrent l'appeler dans le contexte particulier du documentaire. C'est ce que suggèrent des auteurs aussi différents que Bill Nichols (2007), Josep Maria Català et Josetxo Cerdán (2007) ou Marta Andreu (2009). L'éthique est devenue une notion centrale du documentaire, et nous tenterons de la définir à partir des pratiques des cinéastes.

Y-a-t-il des spécificités à ces changements survenus dans le cinéma espagnol ? En effet, ce renouveau du cinéma par le biais de la pratique documentaire peut être constaté dans de nombreux pays du monde. Durant ces deux dernières décennies, plusieurs cinématographies nationales ont vu naître ou renaître un intérêt croissant pour la non-fiction. Pour donner quelques exemples, en France, le volume des documentaires produits par les diffuseurs hertziens est multiplié par quatre entre 1990 et 2005, et le nombre de films documentaires distribués au cinéma passe de 16 en 1996 à 76 en 2004 (Emilie Sauguet, 2008 : 31). Des documentaristes comme Claire Simon, Nicolas Philibert, Denis Gheerbrant, Mariana Otero, Alain Cavalier ou Agnès Varda rencontrent un certain succès dans les salles de cinéma. En Russie, le cinéma trouve à se renouveler grâce à des cinéastes documentaristes comme Sergueï Loznitsa, Sergueï Dvortsevoï, Victor Kossakovski et Alexandre Sokourov¹⁷. Au Mexique, le documentaire est également en plein essor, bien que sa diffusion reste problématique, comme en témoignent les films d'Antonio Cordero et Alejandra Sánchez (*Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* [2007]), de Roberto Hernández et Geoffrey Smith (*Presunto culpable* [2008]) ou d'Eugenio Polgovsky (*Los Herederos* [2009]). Enfin, certaines œuvres majeures de ces vingt dernières années ont souvent interrogé la perméabilité,

¹⁶ Aussi, le lecteur ne trouvera-t-il aucune référence concernant des œuvres pourtant essentielles de cette histoire : *Tierra sin pan / Las Hurdes* (1933) de Luis Buñuel, *Tríptico elemental de España* (1953-1981) de José Val del Omar, ou l'ensemble des documentaires que Carlos Saura a consacrés à la danse. Pour plus de précisions sur ces œuvres, le lecteur retrouvera dans la bibliographie des références utiles.

¹⁷ On pourra lire, au sujet de ces cinéastes, le double numéro 50/51 d'*Images documentaires* intitulé *Quatre documentaristes russes*.

la porosité, de la « frontière » qui démarque la fiction du documentaire comme, par exemple, les films des Iraniens Abbas Kiarostami (*Close Up* [1990], *Ten* [2002]) et Moshen Makhmalbaf (*Salâm Cinéma*, 1995), ou ceux du Chinois Jia Zhang-Ke (le diptyque *Still life* [2006] et *Dong* [2006], puis *24 City* [2009] ou *I wish I knew* [2010]).

Autre signe qui permet d'observer l'importance croissante du documentaire dans nos représentations et comme enjeux de résistance : les années 90 voient se constituer des associations de documentaristes pour défendre la production documentaire un peu partout en Europe¹⁸. Le contexte et les motivations de la création de ces différentes associations varient, et chacune d'entre elles témoigne de la volonté de créer un groupe de pression offrant au documentaire une meilleure visibilité dans le panorama audiovisuel national. Face à la précarité du documentaire dans son économie et son exposition, elles sont capables de solidariser les forces et de rendre compte des manques des cinéastes et des producteurs. Elles expriment encore la nécessité d'échanger autour des pratiques de création, de production et de distribution et revendiquent la croyance en un rôle essentiel du documentaire dans les modes de représentation actuels. L'essor des festivals, la place qu'accordent les revues culturelles au documentaire, les nouvelles aides à la production que certains pays proposent sont encore d'autres manifestations du vif intérêt qui lui est porté.

En Espagne, le MDC a, le premier, su rassembler les savoir-faire et s'interroger sur les manques du documentaire. Il a très vite été accompagné du travail des festivals, des revues spécialisées et des espaces de diffusion qui se sont multipliés. La nouvelle dynamique qu'a connue le documentaire dans la péninsule ces dernières années ne doit pas, cependant, dissimuler les difficultés de production et de diffusion ou la précarité que rencontrent de nombreux professionnels. Un producteur ne peut vivre actuellement de la seule production de documentaires, comme l'ont rappelé les producteurs Paco Poch, Antoni Camín, Lluís Miñarro ou Marta Andreu. Le documentaire reste un secteur de production marginal, un secteur qui se constitue en partie sur la volonté de résister à certaines représentations dominantes, comme nous le verrons.

¹⁸ En France, ADDOC est créée en 1992. D'autres organisations naissent à la fin des années 90 : entre autres, l'Union turque des documentaristes (BSB) en 1997, l'APORDOC au Portugal et le Doc.it, en Italie ou en 1998 et le Documentary Filmmakers Group (DFG) en Grande-Bretagne en 2001. En Espagne, cependant, il n'existe toujours pas d'association équivalente.

Les films du MDC

Quand naît la formation, le Master en Documentaire de création est à l'initiative de trois longs-métrages tous les deux ans. Mais, rapidement, d'autres projets attachés au MDC surgissent. Il peut s'agir d'autres films pensés pour une diffusion dans les salles de cinéma, pour la télévision ou pour le musée. Les films sont nombreux et nous avons dû limiter le champ de nos commentaires aux films dont le Master en Documentaire de création était à l'initiative, c'est-à-dire les films qui ont bénéficié du contrat passé entre l'Université Pompeu Fabra et une chaîne de télévision. Ainsi, les films que nous commenterons par la suite sont *Monos como Becky* (Joaquín Jordá, 1999), *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean-Louis Comolli, 1999), *En Construcción* (José Luis Guerin, 2001), *Cravan vs Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002), *De nens* (Joaquín Jordá, 2003), *Tierra Negra* (Ricardo Íscar, 2005), *El Cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2005), *Veinte años no es nada* (Joaquín Jordá, 2005), *Aguaviva* (Ariadna Pujol, 2006), *Memoria negra* (Xavier Montanyà, 2007), *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta, 2006), *Dies D'Agost* (Marc Recha, 2006) et *Diario Argentino* (Lupe Pérez García, 2007). Ainsi, nous nous sommes limité aux dix premières années du Master et n'avons pas inclus à cette recherche les films de la cinquième session : *Los Condenados* (Isaki Lacuesta, 2009) et *Morir de dia* (Laia Manresa et Sergi Dies, 2010), ni le dernier film de Mercedes Álvarez, *Mercado de futuros* (2011). De la même façon, les films, qui ont été développés par les étudiants ou en collaboration avec certains d'entre eux sont restés à la marge de ce travail, tout comme ceux qu'ils ont réalisés par la suite¹⁹. Enfin, on pourra regretter notre décision de ne pas commenter les films issus des exercices qu'ont proposés des réalisateurs invités comme Victor Kossakovski ou Avi Mograbi, mais nous avons préféré centrer nos commentaires sur ce qui a généré la première et principale dynamique au sein du

¹⁹ Nous pensons notamment à *Viaje a Narragonia* (2002) et *Mi vida con Carlos* (2009) du Chilien Germán Berger, *Entre el dictador i jo* (2005) des Espagnols Guillem López, Sandra Ruesga, Raúl Cuevas, Juan Barrero, Mònica Rovira et Elia Urquiza, *Bell viatge* (2005) de Raúl Cuevas, *Paris-Marseille* (2005) de l'Argentin Sebastián Martínez, *Can Tunis* (2006) de Paco Toledo et José González Morandi, *Manuel y Elisa* (2008) du Galicien Manuel Fernández-Valdés, *B-Side* (2008) de la Catalane Eva Vila, *Nadar* (2008) de Carla Subirana, *Memoria para armar* (2008) de l'Uruguayen Luis González Zaffaroni, *Una cierta verdad* (2009) du Catalan Abel García Roure, *El ex-boxeador* (2009) du Catalan Víctor García, *La terra habitada* (2009) d'Anna Sanmartí, *Ich bin Enric Marco* (2009) des Argentins Santiago Fillol et Lucas Vermal, *Felipe, vuelve* (2010) de la Péruvienne Malena Martínez Cabrera, *Holidays* (2010) du Canarien Víctor Moreno, *Cuchillo de palo* (2010) de la Paraguayenne Renate Costa, *Dalla fabbrica alla terra* (2010) de l'Italienne Marina Delvecchio, ainsi qu'aux courts-métrages et aux films produits pour la télévision de moins d'une heure comme *Cette mémoire qui se tait* (2000) de la Française Fanny Guiard, *Con la bombona a cuevas* (2002) d'Elena Marí et du Basque Iban del Campo, *Las sábanas de Norberto* (2003) de l'Argentin Hernán Khourian, *Les tres Elses* (2003) de la Catalane Elsa Casademont, *Javiere de Barcelona* (2005) de la Chilienne Pilar Egaña Vial, *Flop* (2005) du Catalan Ignasi Llobera, *L'avi de la càmera* (2005) de la Catalane Neus Ballús, *Distancias* (2008) de Pilar Montsell, *Impressions from Peyote road* (2009) de Federico Lanchares, *Mapas migrantes* (2010) de David Batlle, ou les courts-métrages et vidéo-clips de Víctor Iriarte.

documentaire espagnol du début des années 2000 ; celle-ci, semble-t-il, trouve son origine dans l'ensemble des films analysés.

L'organisation de notre texte

Comment rendre compte d'une dynamique qui s'inscrit, à la fois à l'échelle locale (une Université) et dans un panorama culturel global, sans que notre propos ne minimise l'un ou l'autre aspect ? Comment rendre compte d'une transmission entre cinéastes de différentes générations au sein de l'UPF et, en même temps, de la transmission d'un concept, celui du « documentaire de création », entre cinéastes, producteurs, programmeurs, diffuseurs et spectateurs, dans un pays où le « documentaire de création » n'existe pas encore au début des années 90 ? La dynamique du MDC, dont il sera question dans ces pages, est à considérer dans ce rapport dialogique, où la logique d'un film est à considérer en soi et entrant également dans la logique globale que constitue le MDC. Les manières de faire différentes, voire contradictoires, des différents films, trouvent dans cette unité supérieure un dépassement, sans que les antagonismes ne disparaissent²⁰.

Pour en rendre compte, nous avons choisi d'alterner les points de vue local et global. Ainsi, dans une première partie (chapitres 1 et 2), nous interrogerons les contextes dans lequel va se développer le MDC. Il nous a paru important de souligner le contexte politique espagnol avec celui plus local de la ville de Barcelone, de présenter le contexte médiatique et le contexte cinématographique qui en dépend. Puis, nous verrons les raisons de l'absence d'une transmission de la pratique documentaire. Il s'agira encore une fois de croiser les approches, tant d'un point de vue politique, que structurel et technique, de questionner la production et la diffusion, afin de comprendre l'impossible constitution d'un modèle de transmission de la pratique documentaire. Cette première partie nous permettra ainsi d'envisager la nécessité de la constitution d'une chaîne de coopération en faisant du cinéma, du documentaire, puis de certaines œuvres, un élément de la centralité culturelle. Ce dernier concept a été défini de la sorte par le directeur et l'initiateur du Master en Documentaire de création de l'UPF :

[L]a centralité culturelle [...] ne dépend ni du pouvoir économique, ni du contrôle du marché d'une institution, ni de l'ampleur de ses réseaux de distribution, mais de la conviction et de la capacité d'initiative avec laquelle on crée et on ouvre

²⁰ Nous utilisons le terme de « dialogique » à la suite d'Edgar Morin (2004, 2005 et 2007).

l'espace de contagion d'un projet. Les œuvres qui bénéficient de cette qualité sont capables de générer un débat, de devenir des référents, d'expliquer par elles-mêmes la complexité du réel. Une politique culturelle doit détecter et prendre soin de l'existence de ces foyers de création, qui souvent deviennent des rendez-vous incontournables pour les autres, en grande partie grâce à leur apparente fragilité. C'est dans ces œuvres, qui n'existent que grâce à leur singularité et à leur tentative de faire les choses autrement, que se produit le phénomène d'attention internationale.²¹

Dans une seconde partie (chapitre 3), c'est la dynamique du Master en Documentaire de création et son environnement – à la fois universitaire, barcelonais, catalan, espagnol, européen et latino-américain – que nous avons voulu esquisser, afin de prendre la mesure du changement de paradigme qui s'opère alors : comme nous le verrons, le MDC – et les films qu'il initie – est au cœur d'une dynamique qui permet de revendiquer la centralité du cinéma, celle du documentaire et celle de quelques films. La troisième partie (Chapitres 4 à 7) est consacrée aux films dont le Master est à l'initiative. Elle permet de témoigner de la diversité des manières de faire, des sujets évoqués et de la façon dont, finalement, chaque œuvre travaille à rendre compte de la complexité du réel. Enfin, nous apporterons nos premières conclusions sur le MDC et son évolution en mettant en perspective son rapport à l'éthique.

²¹ « [L]a centralidad cultural [...] no depende del poder económico ni del control de mercado de una institución, ni de la magnitud de sus redes de distribución, sino de la convicción y la capacidad de iniciativa con que se crea y se abre el espacio contaminante de un proyecto. Las obras que gozan de esta cualidad son capaces de generar debate, de convertirse en referentes, de explicar por sí mismas la complejidad de lo real. Una política cultural debe detectar y mimar la existencia de estos focos creativos, que muchas veces se convierten en citas ineludibles para los demás gracias en gran parte a su aparente fragilidad. Es en estas obras, que sólo existen gracias a su singularidad y a haber intentado hacer las cosas de otra manera, que se produce el fenómeno de la atención internacional. » in Balló, Jordi, « Crear centralidad », *Cultura/s, La Vanguardia*, 18/10/2006, p.5.

Première partie

Contextes

CHAPITRE 1 :

CONTEXTES POLITIQUES ET CULTURELS (1996-2008)

Si « le cinéma est toujours quelque part, à côté de l'état des lieux d'une société », ainsi que l'a rappelé Jean-Louis Comolli (entretien, 2009), la question du référent n'en reste pas moins une question importante pour connaître la capacité d'une cinématographie à représenter et interroger son présent, et inscrire certaines transformations de la société dans nos représentations collectives. C'est pourquoi, dans les pages qui suivent, nous avons voulu rappeler le contexte politique national dans lequel le Master en Documentaire de création s'est développé, en évoquant certains films qui pouvaient s'y rapporter. L'année 1996, outre qu'elle marque un changement politique important, correspond à l'année d'élaboration du projet de Master, lequel débutera deux ans plus tard. Nos commentaires s'arrêtent en 2008, date à laquelle se termine le premier mandat de José Luis Rodríguez Zapatero et quand la crise économique, conséquence de celle dite des *subprimes*, touche fortement la société espagnole (éclatement de la bulle immobilière, destruction d'emplois et forte hausse du chômage).

Durant cette période de douze ans, le concept de mondialisation se banalise : de la finance aux enjeux écologiques, en passant par le terrorisme, une vision transnationale du monde émerge, qui nécessite des réactions diverses et à des échelles différentes. Sur le plan culturel, des transformations essentielles se font jour, notamment avec l'émergence de l'internet et des nombreuses technologies numériques. Comme l'a remarqué Edgar Morin, les « processus culturels antagonistes » qui sont apparus à la fin du XX^e siècle deviennent de nouveaux enjeux, tant à l'échelle mondiale que locale, pour participer à l'élaboration d'une anthropolitique et d'une politique de civilisation²². Il énonce ainsi ces processus (2007 : 93) :

- 1- L'élargissement planétaire de la sphère des arts, de la littérature, de la philosophie...
- 2- L'homogénéisation, standardisation, dégradation, perte des diversités, mais dialogique (relation antagoniste et complémentaire) entre production et création...
- 3- Le déploiement d'un folklore interplanétaire...
- 4- Le déploiement de grandes vagues transnationales, rencontres, métissages, nouvelles synthèses, nouvelles diversités...

²² L'anthropolitique aurait « pour mission la plus urgente de solidariser la planète » et la politique de civilisation « aurait pour mission de développer le meilleur de la civilisation occidentale, d'en rejeter le pire, et d'opérer une symbiose de civilisation intégrant les apports fondamentaux de l'Orient et du Sud » (Morin, 2007 : 79 et 81).

5- Le retour aux sources, régénération des singularités.

L'Espagne connaît ces processus comme le reste des pays européens et le cinéma se trouve au cœur de ces processus culturels. La place minoritaire qu'il occupe désormais dans l'ensemble de nos représentations n'en demeure pas moins une place importante pour « dire l'état des relations des hommes au monde » (Frodon, 2006 : 27-28). Avant de commenter les réflexions qu'avancent les différents films du Master, nous avons donc souhaité rappeler les contextes dans lequel il se développe. Quelles sont les interactions qui régissent les relations entre le cinéma et son environnement politique, social, médiatique et culturel ?

Dans un premier temps, nous interrogerons les deux mandats de José María Aznar sur les enjeux du contrôle de la communication, puis nous verrons comment le premier mandat de José Luis Rodríguez Zapatero donne l'occasion de faire un bilan d'un changement paradigmatique de nos sociétés. La relation dialogique qu'entretiennent le cinéma et la télévision fait ensuite l'objet d'une analyse : il s'agit de mettre en exergue les enjeux de pouvoir qui s'y jouent et de voir comment le cinéma affronte la centralité économique et esthétique de la télévision pour développer une alternative bénéficiant de cette relation. Afin de souligner les différentes échelles du localisme, qui se joue dans le cinéma dont nous parlerons ensuite, nous avons tenu à mettre en évidence certaines caractéristiques culturelles dont témoignent et s'inspirent les films du Master. C'est pourquoi nous nous intéresserons, dans une quatrième partie, aux transformations urbaines à Barcelone et à quelques programmations culturelles. Dans un dernier temps, nous tracerons un rapide panorama de la distribution, de la production et de la création cinématographiques espagnoles des années 90 et 2000 afin de souligner les changements de paradigmes qui peuvent s'opérer dans la distribution des films et leurs esthétiques.

« España va bien », les années Aznar

Le Master en Documentaire de création de l'UPF s'élabore et débute sous le premier mandat de José María Aznar (1996-2000) et les premiers films issus de la formation universitaire sortent en salles après sa réélection (2000-2004). Plusieurs films documentaires et quelques fictions feront référence aux principales questions qui travaillent alors la société espagnole. Surtout, un mouvement important vient transformer le panorama cinématographique des années 90 : celui d'un retour vers la réalité sociale. Ce changement

apparaît comme une conséquence de l'arrivée au pouvoir de la droite en Espagne, comme l'a remarqué Pascale Thibaudeau (2007 : 233) :

Le retour de préoccupations à caractère social dans le cinéma espagnol s'affirme surtout pendant la deuxième législature du Parti Populaire [...] ce qui permet de déduire un rapport direct entre une gestion des affaires publiques par la droite et une réaction de certains cinéastes espagnols désireux de contrecarrer le langage triomphaliste incarné par le slogan « España va bien » [(« L'Espagne va bien »)].²³

L'intérêt des festivals internationaux pour le cinéma social²⁴ ou la découverte par les publics occidentaux de cinémas « réalistes » venant de cinématographies nationales alors mal connues (Iran, Corée du Sud, Argentine, Philippines) sont, également, autant de facteurs déterminants, en Espagne et dans d'autres pays européens, qui favorisent l'émergence d'un tel cinéma. Néanmoins, dans le cas du cinéma espagnol, ce rapport avec la gouvernance du Parti Populaire (PP) est essentiel, comme nous allons le voir, et il mérite d'être mis en perspective avec les politiques intérieures et étrangères mises en place pendant les deux mandats de José María Aznar.

La droite espagnole arrive au pouvoir après quatorze ans de législature socialiste, qui se solde par une série d'affaires de corruption et de malversation²⁵. José María Aznar se référera à celles-ci, lorsqu'il s'opposera à Felipe González lors de la campagne électorale en 1996, pour discréditer son concurrent ; il dénonce également l'utilisation que le PSOE fait alors de la télévision publique. Ces accusations sont déjà lancées, lors des élections de 1993, dans un débat télévisé qui l'oppose à son concurrent socialiste. Le leader du Parti Populaire accuse ainsi le chef du gouvernement espagnol :

J'imagine que vous devez être très content d'avoir fait de TVE votre télévision privée et votre télévision particulière, non seulement afin de discréditer et insulter, de façon permanente, vos adversaires politiques, mais également afin de montrer, de façon permanente, les insultes et les discrédits proférés par le gouvernement contre l'opposition politique.²⁶

²³ « El resurgimiento de las preocupaciones de índole social en el cine español se afirma sobre todo durante la segunda legislatura del Partido Popular [...] lo cual permite inferir una relación directa entre una gestión de los asuntos públicos por la derecha y una reacción de ciertos cineastas españoles deseosos de contrarrestar el lenguaje triunfalista cristalizado en el eslogan "España va bien" ».

²⁴ Abbas Kiarostami remporte la Palme d'Or à Cannes en 1997 pour *Le goût de la cerise* (*Tam-e gilās*), les frères Dardenne, deux ans plus tard pour *Rosetta*, puis Nanni Moretti, en 2001, pour *La Chambre du fils* (*La Stanza del figlio*).

²⁵ Le Parti Socialiste Ouvrier Espagnol finance de manière frauduleuse sa campagne électorale de 1989 (affaire Filesa) et le Directeur de la Guardia Civil détourne d'importantes sommes d'argent (affaire Roldán).

²⁶ « Supongo que estará muy satisfecho de haber convertido a TVE en su televisión privada y en su televisión particular, no solamente para descalificar e insultar permanentemente a sus adversarios políticos sino para

Ce discours sera en partie repris dans le court-métrage que réalise José Luis Cuerda pour le film collectif *Hay motivo* (2004), dans le but de dénoncer les mensonges et les manipulations, cette fois de José María Aznar, lors de ses deux mandats. En effet, le manque d'indépendance du quatrième pouvoir est d'autant plus patent entre les années 1996 et 2004, comme il sera précisé par la suite. C'est paradoxalement dans cet environnement que le documentaire et un certain « réalisme » trouvent un nouvel essor. Le documentaire prend notamment en charge de raconter la réalité, de « diagnostiquer le réel » de son temps, en rejetant « *le réalisme trivial* qui dit qu'il faut s'adapter à l'immédiat, à l'ordre établi, au fait accompli, admettre la victoire des victorieux » (Morin, 2007 : 136).

Le premier mandat de José María Aznar se caractérise par un plan de réduction des dépenses publiques défini dès les premiers jours de son investiture. Celui-ci a pour conséquence de provoquer une grève importante des fonctionnaires dont les salaires ont été gelés. Surtout, la privatisation de plusieurs secteurs publics déclenche des mouvements sociaux importants. Ainsi, quand le Ministre de l'Industrie Josep Piqué Camps fait connaître la suppression progressive des aides de l'Etat à la production de charbon, en raison de la privatisation de l'électricité, l'annonce suscite une importante réaction des mineurs du León, mais aussi des responsables politiques locaux, qui voient d'un mauvais œil la perte de vitesse du principal secteur d'activité de plusieurs régions²⁷. Quelques années après le conflit, Ricardo Íscar filme, dans *Tierra negra* (2004), les derniers mineurs de Laciana où, en 1996, 98% du PIB provenait de l'exploitation charbonnière²⁸.

Plusieurs secteurs sont dénationalisés ou poursuivent le processus de privatisation entamé par le gouvernement socialiste : il en est ainsi d'entreprises comme Endesa (électricité et gaz), Enagás (gaz), Repsol (pétrole et gaz), Argentaria (banque), Telefónica (télécommunications), Aceralia (sidérurgie), Tabacalera (tabac), Santa Bárbara (armement), Indra (électronique), CASA (aéronautique), Iberia (transport aérien) ou encore Astilleros

permanentemente sacar los insultos y descalificaciones que desde el gobierno se profieren en relación con la oposición política », déclare José María Aznar lors du débat télévisé du 25 mai 1993.

²⁷ Ainsi, comme le précise Fernando García dans un article paru dans la *Revista de La Vanguardia*, le 24 novembre 1996, « los Valles del miedo » (p.4-5), l'annonce du Ministre est à l'origine d'une « guerre avec des fronts de toutes parts et au sein de laquelle les luttes intestines ne manqu[ent] pas [...] [car elle se situe] à un entrecroisement de puissants intérêts économiques et politiques dans le cadre d'un problème social et de production » (« una guerra con frentes en todos los terrenos y en la que no falta[n] las luchas intestinas [...] [al estar en] un entrecruce de poderosos intereses económicos y políticos en el marco de un problema social y productivo »).

²⁸ D'après, l'article de Fernando García, précédemment cité.

(construction navale). Quelques films mettent en scène ces secteurs d'activité et les transformations qu'impliquent leur privatisation, leur déclin ou leurs importantes restructurations. Dans le domaine de la fiction, *Les lundis au soleil* (*Los lunes al sol*, 2002) de Fernando León de Aranoa s'inspire de mouvements sociaux ayant eu lieu à Gijón et El Ferrol au début des années 2000, suite aux mesures prises par le gouvernement pour restructurer l'entreprise publique Bazán²⁹. Le documentaire de Pere Joan Ventura, coécrit avec la journaliste Georgina Cisquella, *El efecto Iguazú* (2002), raconte, quant à lui, le combat des travailleurs de Sintel, une entreprise appartenant à Telefónica, qui a été vendue à l'entreprise nord-américaine Mas Tec Inc. en 1996³⁰. Quatre ans plus tard, l'entreprise connaît un revers économique important, dû à des fraudes de la part de plusieurs dirigeants de Mas Tec et de Telefónica³¹. 1800 travailleurs de Sintel, non payés depuis neuf mois, entreprennent une résistance pacifique pour attirer l'attention des médias et sensibiliser l'opinion publique sur leurs conditions de vie. Pour ce faire, les employés de l'entreprise sous-traitante de Telefónica installent un campement, pendant cent quatre-vingt-sept jours, sur l'une des principales artères de Madrid, le Paseo de la Castellana, centre financier et politique de la ville. Le film raconte, ainsi, à la fois les craintes des ouvriers quant à leur avenir et l'esprit de solidarité et d'entraide qui les unit dans la lutte sociale. Enfin, Pere Joan Ventura insiste sur le peu de visibilité des employés concernant la politique économique de leur entreprise, entre les mains de capitaux étrangers, et la marge d'intervention très réduite qu'ils peuvent alors avoir sans un engagement de l'Etat dans le processus de négociation³².

La privatisation de ces différentes entreprises espagnoles, à la fin des années 90, s'inscrit dans une stratégie qui cherche à assainir l'économie nationale (baisse du déficit public, maintien de la croissance) afin de remplir les critères permettant d'adopter la monnaie unique européenne dès la première vague d'adhésion, en 1999. Si le gouvernement de José

²⁹ Mar Díaz Varela, « Bazán reduce 2517 empleos con un coste de 20 millones por baja », *La Vanguardia*, 18/06/98, p.62.

³⁰ Redacción, « El anticastro Mas Canosa paga por Sintel 4.900 millones a Telefónica », *La Vanguardia*, 2/04/1996, p.51.

³¹ « El juez Pedraz abre el juicio oral por el caso Sintel con una fianza de 300 millones », *El País.com*, 2/07/2009,

http://www.elpais.com/articulo/economia/juez/Pedraz/abre/juicio/oral/caso/Sintel/fianza/300/millones/elpepueco/20090702elpepueco_10/Tes (dernière consultation : 01/04/2011).

³² Le titre du film, *El efecto Iguazú*, évoquant les célèbres chutes à la frontière entre le Brésil et l'Argentine, est une métaphore qu'explique l'un des employés de Sintel de la manière suivante : « Aujourd'hui, nous, les travailleurs des entreprises, dans ce modèle économique du capitalisme mondialisant, nous sommes comme des pêcheurs dans une barque. Les pêcheurs croient que le fleuve est tranquille, qu'ils ne courent pas de risques, et nous n'en prenons conscience que lorsque notre barque s'approche de l'abîme. » (« Hoy los trabajadores en las empresas, en este modelo económico de capitalismo globalizador, somos como pescadores en una barca. Los pescadores creen que el río está en calma, que no corren riesgos, y sólo nos damos cuenta cuando nuestra barca se acerca a la garganta. »).

María Aznar réussit ce pari, le taux de chômage en Espagne reste le plus important de toute l'Union Européenne : en août 2000, c'est-à-dire quelques semaines après sa réélection, le taux de chômage est de 8,3% dans l'ensemble de l'Union Européenne, contre 14,5% en Espagne³³.

La fin du premier mandat de José María Aznar se conclut par une explosion de violence dans l'une des villes les plus riches d'Europe, El Ejido, située dans la province d'Almería. Cette ville, d'environ 50 000 habitants fixes, accueille également 30 000 personnes qui constituent sa population flottante ; pour beaucoup, il s'agit de travailleurs légaux et de clandestins qui apportent une main-d'œuvre bon marché aux exploitants agricoles de la région. Les bénéficiaires de ces cultures intensives de concombres, de poivrons et de tomates, se font notamment grâce aux travailleurs immigrés mal payés, lesquels vivent souvent dans des conditions très précaires³⁴. Certains vivent dans des *chabolas*, des baraquements de fortune faits de toiles de plastique et de cartons, qui peuvent servir d'habitat pendant plusieurs saisons. L'extrême précarisation de ces ouvriers agricoles, l'esprit de communautarisme, l'assimilation de l'immigration au vol et à la criminalité ainsi que les réseaux mafieux, organisateurs du narcotrafic et de l'immigration clandestine, entretiennent la xénophobie et le racisme. Ainsi, l'assassinat d'une jeune femme de vingt-six ans par un immigré atteint de troubles mentaux devient l'élément déclencheur des exactions à l'encontre des populations magrébines qui travaillent sur ces exploitations agricoles : des *chabolas*, des bars et des locaux où se réunissent les immigrés sont incendiés, des violences éclatent à l'encontre de plusieurs groupes qui sont parfois obligés de se réfugier dans les commissariats de police d'El Ejido³⁵. La xénophobie et le racisme sont rarement présentés de manière complexe dans le cinéma espagnol, mais de nombreux films, à la fin des années 90 et 2000, évoquent les différentes migrations économiques vers l'Espagne et le racisme d'une partie de la population ; citons *Poniente* (2002) de Chus Gutiérrez ou certains films du Master en Documentaire de création qui ont su se distinguer sur ce point : *En Construcción* (2001) de José Luis Guerin, *Con la bombona a cuestas* (2002) d'Elena Marí et Iban del Campo, *El Cielo*

³³ « El paro en la eurozona se mantiene al 9% » in *La Vanguardia*, 4/10/2000, p.75.

³⁴ Francesc González Ledesma, « El Ejido pone sus dólares en ocio » (« El Ejido investit ses dollars dans les loisirs »), *La Vanguardia*, 20/08/1996, p.47 et Rocío Amores « Las últimas agresiones a inmigrantes enrarecen la convivencia social en Almería » (Les dernières agressions contre des immigrés réduisent le dialogue social à Almería »), *La Vanguardia*, 21/12/1997, p.37.

³⁵ Rocío Amores, « Estalla un violento brote racista en El Ejido tras el asesinato de una joven por un magrebí » (« De violentes manifestations racistes éclatent à El Ejido après l'assassinat d'une jeune femme par un Maghrébin »), *La Vanguardia*, 7/02/2000, p.28-29.

gira (2004) de Mercedes Álvarez ou *Aguaviva* (2005) d'Ariadna Pujol³⁶. Cependant, peu de films sont tournés dans la région d'El Ejido³⁷.

L'appui inconditionnel à la politique étrangère du Président nord-américain, George W. Bush, caractérise le second mandat de José María Aznar. Après les attentats contre le Pentagone et le *World Trade Center (WTC)*, centre économique et financier du quartier de Manhattan, le 11 septembre 2001, l'Espagne s'engage dans la guerre d'Afghanistan. Il s'agit de combattre l'organisation terroriste *Al-Qaïda*, dont le leader, Oussama Ben Laden, a été désigné comme le principal responsable de cette attaque, ainsi que le régime taliban, sous la direction du mollah Omar, accusé d'apporter son soutien à l'organisation terroriste. Les victimes civiles afghanes, appelées de manière récurrente « dommages collatéraux » par l'armée américaine, se comptent par milliers et, dès les premières semaines, dépassent, par leur nombre, les victimes des attentats contre le *WTC*³⁸, tandis que ni Oussama Ben Laden, ni le mollah Omar, ne sont appréhendés.

Plus de quatre-vingt-dix militaires espagnols perdent la vie dans ce conflit, dont soixante-deux personnes dans l'accident du Yak-42, le 23 mai 2003. La responsabilité de cet accident a été imputée à l'équipage ukrainien du Yakovlev³⁹. Néanmoins, les familles des victimes ont réclamé des explications au gouvernement de José María Aznar concernant les mauvaises conditions de transport des militaires espagnols, véhiculés par des entreprises civiles étrangères. La dissimulation de certaines informations concernant l'accident, les informations contradictoires apportées par le Ministre de la Défense, Federico Trillo, ont contribué à jeter le discrédit sur le gouvernement de l'époque⁴⁰. Surtout, un scandale éclate lorsque sont ramenés les corps des victimes en Espagne : organisé de manière précipité, le rapatriement de certains corps, encore non identifiés, s'effectue sous une identité attribuée de façon aléatoire. Pour avoir falsifié sciemment les documents identifiant les victimes, le général et les deux commandants responsables de cette mission seront condamnés à payer une

³⁶ La fiction n'est pas en reste non plus, *Taxi* (1996) de Carlos Saura, *Bwana* (1996) d'Imanol Uribe, *Said* (1999) de Llorenç Soler, *Flores de otro mundo* (1999) d'Iciar Bollaín, *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa...

³⁷ En France, Jawal Rhalib réalise un documentaire primé au FESPACO en 2007, coproduit par ARTE et la RTBF, *El Ejido, la loi du profit* (2007).

³⁸ Selig S. Harrison, « Dès l'origine, des victimes civiles » in *Imprenable Afghanistan, Manière de voir n°110*, p.64-66.

³⁹ Les entreprises UM Air, Chapman Freeborn et l'assureur russe Busin Joint-Stock ont été condamnés à verser des indemnités aux familles des victimes. A ce propos, on peut lire C. Montserrat et M. González, « La temeridad y negligencia de los pilotos causó el accidente del Yak-42 », in *El País.com*, 13/03/2010 (http://www.elpais.com/articulo/espana/temeridad/negligencia/pilotos/causo/accidente/Yak-42/elpepiesp/20100313 elpepinac_11/Tes, dernière consultation : 13/12/2010).

⁴⁰ « Defensa utilizará aviones españoles », *La Vanguardia*, 03/06/2003, p.1.

amende et à réaliser entre 18 et 36 mois de prison⁴¹. Dans le film collectif *Hay Motivo*, un épisode intitulé « Yak-42 », réalisé par Manuel Gómez Pereira, rapporte les réclamations des familles afin d'avoir accès à l'ensemble des informations concernant l'accident. Il dénonce le manque de responsabilité des militaires et du Ministère de la Défense, ainsi que le peu d'égard dont ils font preuve envers les soldats en mission en Afghanistan et en Irak.

En effet, l'Espagne se trouve, à partir de 2003, engagée dans la Guerre d'Irak. En répétant que le pays dirigé par Saddam Hussein présente un important danger pour les pays occidentaux, puisqu'il est soupçonné d'appuyer les groupes terroristes et de détenir des armes de destruction massive⁴², les allégations tenues par George W. Bush trouvent un parfait écho chez le Président espagnol qui n'hésite pas, à son tour, à mentir sur l'existence desdites armes. Le retrait de l'ensemble des troupes de combat américaines a finalement lieu le 19 août 2010⁴³ et la guerre a fait des centaines de milliers de victimes irakiennes. Aucune preuve n'a été apportée concernant l'existence d'armes de destruction massive, et si le régime dictatorial de Saddam Hussein est tombé, l'insécurité et le terrorisme restent généralisés dans le pays. Dès 2005, le cinéaste péruvien résidant en Espagne, Javier Corcuera, réalise *Invierno en Bagdad*, produit par Elías Querejeta. Soulignant les mensonges du Président espagnol et l'incapacité de l'ONU à s'opposer au choix des Etats-Unis d'Amérique d'attaquer l'Irak, Corcuera suit la vie de plusieurs Irakiens, enfants et adultes, victimes de la guerre. Un autre film, *Bagdad rap* (2004), a filmé les manifestations contre la guerre en Irak, en Europe et aux Etats-Unis d'Amérique ainsi que les brigadistes européens – dans un parallèle non équivoque avec la Guerre d'Espagne –, partis militer sur le terrain, avant et durant les bombardements. La narration de ce film, réalisé par Arturo Cisneros, s'opère par le biais des paroles de raps chantés en espagnol et en basque. La réalisatrice d'origine argentine, Lupe Pérez, alors étudiante du Master en Documentaire de création, évoque également, dans un court-métrage – *El accidente* (2003) –, l'engagement de l'Espagne dans la guerre d'Irak, tandis qu'Isaki Lacuesta, à la fin de *Ressonàncies magnètiques* (2003), inscrit l'équation suivante : « Bush + Aznar + Blair = Sadam », pour réclamer leur jugement au Tribunal Pénal International de La Haye.

⁴¹ Efe, « Las pruebas de ADN revelan que 30 de los 62 cadáveres del Yak 42 fueron mal identificados », *La Vanguardia*, 2/09/2004 et J.-M. Brunet et C. del Riego, « Cárcel para tres militares por los errores del Yak-42 », *La Vanguardia*, 20/05/2009. L'amende est payée par la Real Hermandad de Veteranos de las Fuerzas armadas y la Guardia Civil et les peines de prison sont suspendues.

⁴² Le Secrétaire d'Etat américain Colin Powell va jusqu'à brandir une « preuve », devant le conseil de Sécurité de l'ONU, un flacon supposé contenir de l'anthrax, pour justifier la guerre.

⁴³ Après le 19 août 2010, néanmoins, plus de 50 000 soldats américains sont encore en Irak.

Le second mandat de José María Aznar est également marqué par la catastrophe écologique que représente le naufrage du pétrolier le Prestige, au large des côtes galiciennes, le 13 novembre 2002. Comme lors des événements du Yak-42, six mois plus tard, le gouvernement cherche à contrôler la communication concernant l'accident et ses conséquences. Internet devient, dès lors, un medium privilégié pour les journalistes qui peinent à trouver des informations fiables⁴⁴. Les dirigeants politiques n'assument pas leur responsabilité pendant l'événement et tentent de minimiser la situation. Ainsi, l'absence du Président de la *Xunta* de Galice, Manuel Fraga Iribarne, se fait ostensible : il tarde plusieurs jours avant de se rendre sur place. L'ancien Franquiste, Ministre de l'Information et du Tourisme entre 1962 et 1969, et fondateur de l'Alliance Populaire (*Alianza Popular*), est alors en villégiature à Tolède et Aranjuez, où il pratique l'un de ses loisirs favoris, la chasse⁴⁵, en compagnie du Ministre de l'Équipement, Francisco Álvarez-Cascos. Manuel Fraga Iribarne ne visite les côtes sinistrées que huit jours plus tard⁴⁶. Le vice-président du Gouvernement, Mariano Rajoy, quant à lui, nie l'existence d'une marée noire, plus d'une semaine après le début de la catastrophe écologique⁴⁷. Les mensonges, les inepties et les censures amènent l'opposition et la société civile à réagir ; concernant la censure télévisuelle, le PSOE présente une motion de défiance contre le directeur général de l'Information de RTVE, José Antonio Sánchez, suite au traitement partial de l'accident du Prestige et de la Guerre d'Irak⁴⁸. Surtout, la société civile tente de s'organiser pour lutter contre la marée noire et les différentes censures ; des milliers de personnes, venues de toute l'Espagne, se rendent sur les plages de Galice pour les nettoyer, plusieurs semaines avant que ne soit mobilisée l'Armée. Des 77 000 tonnes de fuel lourd que transportait le pétrolier, 63 000 tonnes ont été déversées en mer⁴⁹, faisant de cette catastrophe écologique la plus importante qu'ait jamais connue l'Espagne. Avant que la marée noire et les Galiciens, qui souffrent de ses conséquences, ne soient le centre d'intérêt de quelques films comme *Cena de capitanes* de Pere Joan Ventura (*Hay motivo*, 2004) ou *Muxía, a ferida* (2005) de Nely Reguera, Ricardo Íscar s'intéresse dès 2001 aux catastrophes écologiques sur le littoral espagnol dans *La Punta del moral* où les habitants de cette commune souffrent de l'industrialisation qui a contaminé les crustacés qui y sont

⁴⁴ Álex Barnet, « Internet rompe el bloqueo », *La Vanguardia*, 15/12/2002, p.40.

⁴⁵ Le goût de Manuel Fraga Iribarne pour la chasse est évoqué dans *Memòria negra* (2005) de Xavier Montanyà : celui qui signe le traité d'Indépendance de la Guinée Equatoriale raconte qu'il avait eu l'occasion de chasser un éléphant lors de son séjour dans ce pays d'Afrique centrale.

⁴⁶ David Cheda, « Y Fraga cogió su fusil », *La Vanguardia*, 24/11/2002, p.33.

⁴⁷ David Cheda, « Una marea de descontento cubre el litoral de Galicia », *La Vanguardia*, 24/11/2002, p.31.

⁴⁸ Alicia Rodríguez de Paz, « TVE se compromete a emitir un debate político de la Guerra sobre la crisis de Iraq », *La Vanguardia*, 21/02/2003, p.11.

⁴⁹ Luis Izquierdo, « "El Prestige" vertió el triple que el "Erika" », *La Vanguardia*, 27/08/2003, p.19.

pêchés. *El somni* (2008) de Christophe Farnarier, quelques années plus tard, évoque encore les mutations du territoire et de l'environnement dues aux changements climatiques et économiques, cette fois-ci dans les Pyrénées catalanes.

A trois jours de la fin des élections générales, opposant notamment Mariano Rajoy (PP) à José Luis Rodríguez Zapatero (PSOE), plusieurs bombes explosent dans quatre trains de banlieue en direction de la gare d'Atocha à Madrid, faisant 192 morts et des milliers de blessés. Le gouvernement de José María Aznar désigne le groupe terroriste *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) comme le responsable de l'attentat, tandis qu'*Al-Qaïda* revendique ces actions. Encore une fois, une partie de la presse et de l'internet permettent de défaire les discours du gouvernement, qui tentent de manipuler l'information pour en tirer un bénéfice électoral. Le 12 mars, des millions de personnes se rassemblent dans des manifestations contre le terrorisme⁵⁰. Le lendemain, des manifestations ont lieu devant les principaux sièges du PP dans plusieurs villes d'Espagne, accusant ce parti de manipulations électorales. L'usage généralisé des téléphones portables, notamment, permet une large mobilisation. Le jugement que rend l'Audience Nationale confirme que l'ETA n'avait pas de lien avec le groupe terroriste islamiste, inspiré d'*Al-Qaïda*, auteur des crimes du « 11-M ». Vingt-et-une personnes sont finalement condamnées, les peines de prison allant de 3 à plus de 42 000 ans⁵¹.

Les mensonges, auxquels eut recours le gouvernement de José María Aznar, pendant les huit ans d'exercice au pouvoir (1996-2004), ne firent qu'amplifier la suspicion qui se généralisa, auprès de la société civile, concernant l'information. L'ère du soupçon, comme l'a qualifiée Ignacio Ramonet⁵² pour désigner la crise des médias, se prolonge donc jusqu'au tragique 11 mars 2004, où la société civile espagnole s'organise contre les manipulations médiatiques que tente le gouvernement en place. Durant la campagne électorale qui mène José Luis Rodríguez Zapatero au pouvoir, celui-ci propose dans son programme une loi de transparence et d'accès aux citoyens à l'information publique ; c'est à cette promesse électorale que se réfère la réalisatrice italienne Sabina Guzzanti, lorsqu'elle intitule son film contre la collusion des médias et des partis politiques en Italie, *Viva Zapatero!* A la fin du premier mandat du Président socialiste, cette loi n'est pourtant toujours pas entrée en vigueur.

⁵⁰ Josep Gisbert, « Once millones contra el 11-M », *La Vanguardia*, 13/03/2004, p.3.

⁵¹ Redacción, « Penas para los acusados del 11-M », *La Vanguardia*, 1/11/2007, p.13.

⁵² Ignacio Ramonet commence à employer ce terme lors de la Guerre du Golfe, dans l'éditorial du *Monde Diplomatique* de mai 1991. Il le reprend dans *La Tyrannie de la communication*, p.39-67.

Pour une rénovation des représentations : de quelques réformes pendant le premier mandat de José Luis Rodríguez Zapatero

Ce premier mandat se caractérise par des mesures sociales importantes, comme la hausse du salaire minimum interprofessionnel (SMI), qui passe de 460,50 euros en 2004 à 600 euros par mois en 2008. Relativement stable jusqu'en 2007, le taux de chômage augmente fortement à partir de 2008. Dès lors, avec 13,91 % de la population active sans emploi, l'Espagne est le pays de l'Union Européenne qui a le plus fort taux de chômage⁵³. Le bilan économique de ce premier mandat est ainsi mitigé, puisque l'Espagne bénéficie, durant les premières années de ce mandat, de la bulle de la construction, facteur d'emplois précaires et de croissance. Durant la crise financière de 2008, quand la bulle explose, des centaines de milliers d'emplois sont détruits, plusieurs banques se retrouvent en difficulté et la consommation baisse fortement. Le dernier film de Mercedes Álvarez, *Mercado de futuros* (2011), s'intéresse notamment à ce secteur d'activités qui aura été pendant longtemps au cœur de l'économie espagnole.

Cherchant à se démarquer de la politique de son prédécesseur, José Luis Rodríguez Zapatero engage une politique pro-européenne, luttant contre le terrorisme sur le plan international et national, revendiquant le droit à l'égalité entre hommes et femmes, et un modèle d'éducation laïque. Certaines transformations de la société espagnole trouvent écho dans les centres d'intérêt des films de ces dernières années. Ces changements prennent forme de manière diverses dans plusieurs réformes législatives, qui sont ici commentées.

Le premier mandat de J.L. Zapatero jouit, au début, d'un contexte économique favorable, ce qui permet d'augmenter les dépenses sociales et les dépenses consacrées à la politique de sécurité. En effet, après les attentats de la gare d'Atocha et les crimes perpétrés par l'ETA durant les années Aznar, le chef du gouvernement déclare, dans son discours d'investiture à la présidence, vouloir mener « une lutte sans merci contre le terrorisme, contre n'importe quel terrorisme, contre tous les terrorismes »⁵⁴. Plusieurs initiatives sont alors menées dans ce sens. Concernant le terrorisme de l'ETA, un dialogue entre le gouvernement et la gauche *abertzale* – le parti illégal *Batasuna* – est entamé. Pourtant, le « processus de paix » n'aboutit pas : après l'annonce d'une trêve « permanente » de la part de l'ETA, le 23 mars 2006, le processus prend fin brutalement, en décembre de la même année, avec un

⁵³ Celui-ci continue d'augmenter par la suite, pour dépasser les 20 % en mai 2010 (chiffres INE et Eurostat).

⁵⁴ « una lucha sin cuartel contra el terrorismo, contra cualquier terrorismo, contra todos los terrorismos » (*Discurso de investidura del candidato a la Presidencia del gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero, Congreso de los Diputados, 15 avril 2004*).

attentat à l'aéroport de Barajas, qui fait deux victimes. Le mandat du cinquième Président espagnol depuis le retour à la Démocratie se termine par l'assassinat d'un ancien conseiller municipal de Mondragón (Pays Basque), Isasías Carrasco. L'attentat est revendiqué par l'ETA trois jours avant les élections générales. L'Association des Victimes du Terrorisme et le PP ne manquent pas de souligner l'échec du « processus de paix », qui était annoncé par le PSOE comme l'une des mesures majeures du gouvernement. Deux films réalisés par Jaime Rosales, *La soledad* (*La solitude*, 2007) et *Tiro en la cabeza* (*Un tir dans la tête*, 2008), évoquent les attentats terroristes et l'ETA. Avant ceux-ci, un documentaire, *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003) de Julio Medem, avait été au cœur de violents débats politiques sur la question du terrorisme basque, comme il sera rappelé par la suite. Deux ans plus tard, Iñaki Arteta réalise un long-métrage distribué dans les salles de cinéma, *Trece entre mil* (2005), consacré à treize familles victimes du terrorisme de l'ETA.

La lutte contre le terrorisme du gouvernement se manifeste également par l'intervention à l'ONU de José Luis Rodríguez Zapatero, avec le soutien du Premier Ministre turc Recep Tayyip Erdogan, pour promouvoir une Alliance des civilisations (*Alliance of Civilizations, UNAOc*). Le 15 juillet 2005, le Secrétaire général des Nations-Unies, Kofi Annan, reprend cette initiative. L'accent est particulièrement mis sur les sociétés musulmanes et occidentales⁵⁵, dans le but de promouvoir la compréhension et la réconciliation entre les différentes cultures, notamment à travers la jeunesse, l'éducation, les médias et la migration. Le dialogue culturel et la lutte contre les inégalités économiques et sociales en sont les premiers principes.

Ainsi, le gouvernement Zapatero tend à se tourner davantage vers l'Europe. L'Espagne est le premier pays à ratifier le projet de Constitution Européenne⁵⁶. Concernant l'Université, le gouvernement socialiste suit les projets européens initiés par José María Aznar : la Loi Organique sur les Universités (LOU) de 2001⁵⁷ est modifiée en 2007⁵⁸. Ces lois s'inscrivent dans le processus de Bologne, lequel fera l'objet d'un rejet massif au sein des

⁵⁵ Il s'agit de « développer les réseaux de partenaires avec les Etats, les organisations internationales, les groupes de la société civile et les entités du secteur privé qui partagent les buts de l'UNAOc, afin de renforcer leur interaction et leur coordination avec le système des Nations-Unies » (d'après le site de l'AoC, <http://www.unaoc.org/content/view/29/83/lang.english/>, dernière consultation le 01/04/2011, « develop a network of partnerships with States, international organizations, civil society groups, and private sector entities that share the goals of the Alliance of Civilizations, to reinforce their interaction and coordination with the UN system. »).

⁵⁶ Malgré un fort taux d'abstention, le « oui » l'emporte largement : 76,7 % pour le « oui », 17,3 % pour le « non » et 6 % de vote blanc. La participation a été de 42,3 %. Jordi Barbeta, « Una abstención récord no empañó el triunfo del sí por amplia mayoría », *La Vanguardia*, 21/02/2005, p.13.

⁵⁷ « Ley Orgánica 6/2001, de 21 de Diciembre, de Universidades », BO n°307.

⁵⁸ « Ley Orgánica 4/2007, de 12 de Abril », BO n°89.

Universités pendant les années Aznar et Zapatero⁵⁹. Signé en 1999, le processus de Bologne vise à mettre en place l'Espace Européen d'Education Supérieure (EEES) au-delà du cours secondaire obligatoire. En Espagne, l'Université se transforme, avec une formation initiale de 4 ans (*grado*), constituée de cours de culture générale, d'un enseignement de base et d'autres cours, orientés vers la professionnalisation des étudiants. Les études peuvent ensuite se poursuivre (*posgrado*) avec un Master (*Máster*) et un Doctorat (*Doctorado*). Le Master en Documentaire de création de l'UPF est créé avant le début de ces réformes. L'intégration à ce nouveau système est difficile pour le MDC, puisque cette formation a recours, essentiellement, à des professionnels qui ne sont pas rattachés à l'Enseignement Supérieur. Cependant, comme l'a précisé Eva Vila (2009, entretien), pour s'inscrire dans un tel processus, un nombre minimum d'universitaires est requis. L'article 48.5 de la LOU 2007⁶⁰ pose quelques difficultés pour que le MDC adapte aux nouvelles réglementations son fonctionnement et sa singularité – à savoir l'accueil de personnes extérieures spécialistes de la production, de la programmation et de la réalisation de documentaires. Un nombre minimum d'enseignants appartenant à l'université délivrant le diplôme est requis. Or, le Master ne s'inscrit pas véritablement dans la continuité d'un cursus initial et trouve sa spécificité dans le renouvellement de ses intervenants au fil des années. Les enseignants du MDC sont donc, majoritairement, des professeurs associés (art. 53, 6/2001).

L'une des premières mesures du gouvernement socialiste réside dans la Loi Organique 1/2004, du 28 décembre 2004, de Mesures de Protections Intégrales contre la Violence de genre⁶¹. Celle-ci apporte de l'aide aux victimes des violences de couple et visent à renforcer la lutte contre les violences, physiques ou morales, faites aux femmes. Iciar Bollaín avait, un an avant la mise en place de ces nouvelles mesures, réalisé *Te doy mis ojos* (*Ne dis rien*, 2003), film dans lequel une femme maltraitée doit faire face à de nombreuses difficultés pour pouvoir échapper à la violence de son mari. Ce film contribue à la reconnaissance d'un cinéma social espagnol à l'échelle nationale, puisqu'il reçoit plusieurs prix lors de la cérémonie des Goya en 2003 et au Festival de San Sebastián, la même année. Afin de lutter contre les discriminations dont souffrent les femmes – la violence conjugale est présentée,

⁵⁹ Josep Playà Maset, « La ley que despertó las aulas dormidas », *La Vanguardia*, 18/11/2001, p.7; Mercé Beltran, « Masiva manifestación de universitarios contra Bolonia », *La Vanguardia*, 7/03/2008, p.40 ; Mercé Beltran, « Estudiantes anti-Bolonia se enfrentan con los Mossos y se encierran en la UB », *La Vanguardia*, 21/11/2008, p.28-29.

⁶⁰ « El personal docente e investigador con contrato laboral temporal no podrá superar el 40 por ciento de la plantilla docente. » (Le personnel enseignant et chercheur muni d'un contrat de travail temporaire ne pourra pas dépasser 40 pour cent du personnel enseignant).

⁶¹ « Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género », BO n°313.

dans le texte de loi, comme une conséquence de ces discriminations –, le gouvernement Zapatero cherche à promouvoir une véritable égalité entre hommes et femmes. Aussi, la Loi d'Égalité (« Ley de Igualdad »)⁶² vient compléter la loi contre les violences de genre, en luttant notamment contre les discriminations salariales, le chômage qui est plus important chez les femmes, les discriminations concernant les postes à responsabilités politiques, sociales, culturelles et économiques. Si la mesure législative n'a pas de conséquence directe sur le Master en Documentaire de création de l'UPF, les changements sociologiques qui s'opèrent sont suffisamment importants pour être relevés : avant les années 2000, la pratique documentaire était, pour ainsi dire, une exclusivité masculine, si l'on excepte le travail de quelques pionnières comme Cecilia Bartolomé, co-auteure du diptyque sur la Transition Démocratique, *Después de* (1981-1983). Parmi les étudiants du MDC qui deviennent documentaristes, beaucoup sont des jeunes femmes : Mercedes Álvarez, Marta Andreu, Ariadna Pujol, Laia Manresa, Lupe Pérez, Renate Costa, Carla Subirana, Neus Ballús, Anna Sanmartí, Elsa Casademont, Diana Kuellar... Elles contribuent toutes à transformer les représentations documentaires en Espagne, notamment, pour ce qui concerne cette question de l'égalité entre les genres, en inscrivant – pour la majorité d'entre elles – leur propre présence physique (voix et / ou corps) dans leurs films.

C'est le cas de Renate Costa, par exemple, dans son premier long-métrage, *Cuchillo de Palo* (2010), qu'elle a développé au sein du MDC. Ce film sur la répression politique contre les homosexuels au Paraguay durant la dictature d'Alfredo Stroessner montre comment, dans son pays d'origine, il est encore difficile d'évoquer l'histoire des homosexuels. Il est produit en Espagne, cinq ans après que le gouvernement Zapatero eut modifié le Code Civil espagnol avec la Loi 13/2005 du 30 juin 2005, autorisant les couples homosexuels à se marier. L'Espagne devient ainsi le quatrième pays au monde – après la Belgique, le Canada et les Pays-Bas – à légiférer sur cette question, tandis que, dans de nombreux pays, l'homosexualité continue d'être condamnée par la peine de mort ou reste, pour le moins, un sujet tabou, comme au Paraguay.

Un autre changement profond de nos sociétés occidentales, rappelé dans le BOE⁶³, concerne le vieillissement. La population espagnole de plus de 65 ans et celle de plus de 80 ans ayant doublé, respectivement en trente et vingt ans, il est nécessaire de créer de nouveaux dispositifs pour affronter la dépendance des personnes handicapées et, notamment, des personnes âgées, la population la plus touchée par le handicap. Pendant longtemps, celles-ci

⁶² « Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres », BO n°71.

⁶³ BOE n°299, p.44142.

avaient été prises en charge par le soutien informel que représentaient de nombreuses femmes, mais les changements sociaux, avec l'entrée dans la vie active de ces dernières, modifiaient structurellement les habitudes familiales. Dans ce sens, la loi de Dépendance (*Ley de Dependencia*⁶⁴) vient « élargi[r] et complète[r] la protection de l'Etat et du Système de la Sécurité Sociale »⁶⁵, avant tout à travers la création d'un Système pour l'Autonomie et l'Attention à la Dépendance (« Sistema para la Autonomía y la Atención a la Dependencia »). Ces transformations de la société, où le vieillissement de la population pose la question des soins, de l'encadrement, de l'accompagnement et des craintes des familles, trouvent un écho particulier dans le documentaire espagnol, surtout dans le portrait des personnes souffrant de la maladie d'Alzheimer. C'est au sein de la première session du Master en Documentaire de création de l'UPF que la réalisatrice française Fanny Guiard développe *Cette mémoire qui se tait* (2000), un projet produit peu de temps après la fin du Master par l'INA et diffusé en France. D'autres films sortis en salles en Espagne traitent de ce sujet : *Aguaviva* (2005) d'Ariadna Pujol, *Bucarest, la memoria perdida* (2007) d'Albert Solé, *Nadar* (2008) de Carla Subirana et *Bicicleta, cuchara, manzana* (2010) de Carles Bosch. Albert Solé et Carles Bosch mettent en scène des personnalités politiques touchées par cette maladie. Solé filme son père, Jordi Solé Tura, ancien Ministre de la Culture (1991-1993) et l'un des « Pères de la Constitution Espagnole », et Carles Bosch filme l'ancien maire de Barcelone (1982-1997) et Président de la *Generalitat* (2003-2006), Pascual Maragall. Dans ces films, ce n'est pas seulement la condition des protagonistes vieillissants qui est mise en scène, mais également un rapport à la mémoire et à l'histoire collective qu'incarnent tout particulièrement ces personnes publiques.

La mémoire historique est en effet au cœur du premier mandat de José Luis Rodríguez Zapatero. Ce petit-fils de militant républicain fusillé par les Nationalistes durant la Guerre d'Espagne met en place, avec son gouvernement et le soutien de plusieurs partis nationalistes et de partis de gauche, la Loi 52/2007, du 26 décembre, dite « sur la mémoire historique »⁶⁶. Le texte reconnaît la mémoire des victimes des violences et des persécutions politiques, religieuses ou idéologiques, subies durant la Guerre d'Espagne et sous la dictature du Général Franco. De nombreux documentaires s'en font l'écho. Certains films, comme ceux que réalise Xavier Montanyà, comme on le verra plus loin, avaient participé pleinement aux débats

⁶⁴ Officiellement, la Loi 39/2006, du 14 décembre 2006, « Ley de Promoción de la Autonomía Personal y Atención a las personas en situación de dependencia » (Loi de Promotion de l'Autonomie Personnelle et de l'Attention aux personnes en situation de dépendance).

⁶⁵ « amplía[r] y complementa[r] la acción protectora del Estado y del Sistema de la Seguridad Social » (*idem*).

⁶⁶ « Ley 52/2007, del 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura », BO n°310.

politiques sur cette question. Si la liste des films sur la mémoire historique est longue, rappelons que nombre de films liés au MDC s'y intéressent : c'est le cas de *Dies d'agost* (2006) de Marc Recha, *Memòria negra* (2006) de Xavier Montanyà, *Entre el Dictador i jo* (2006) de Juan Barrero, Raúl Cuevas, Guillem López, Mònica Rovira, Sandra Ruesga et Elia Urquiza, ou encore *Los condenados* (2009) d'Isaki Lacuesta.

Durant ce premier mandat, un nouveau texte statutaire pour la Catalogne est approuvé par référendum, après avoir été édulcoré par Madrid. Dans ce nouveau *estatut*, le mot « nation » apparaît pour se référer à la Catalogne mais il n'est employé que dans le préambule. Les compétences de l'autonomie sont élargies sur les questions fiscales et administratives mais en deçà du projet initial. La culture est également l'enjeu d'une distinction entre la Catalogne et Madrid. Dans le domaine du cinéma, en 2005, le Département de la Culture de la *Generalitat* crée Catalan Films dont la mission consiste à promouvoir, diffuser et commercialiser le cinéma catalan à l'étranger. L'Académie du cinéma catalan crée également, en 2009, les prix Gaudí⁶⁷ qui récompensent la production catalane. La question linguistique pour définir le cinéma catalan reste l'un des principaux critères mais certains animateurs culturels, comme Jordi Balló, préfèrent mettre en avant la capacité à générer des œuvres qui suscitent l'attention internationale. Le renouveau du documentaire, qui trouve son origine en Catalogne, sera ainsi revendiqué comme l'une des productions culturelles majeures de la Catalogne du début du XXI^e siècle⁶⁸.

Affronter la centralité de la télévision

Bien qu'internet s'impose progressivement, au cours des années 90 et 2000, dans la diffusion de textes, d'images et de sons, la télévision continue d'occuper un rôle dominant dans la production des représentations collectives. A la fin des années 2000, en Espagne, plus de 98 % des foyers sont équipés d'au moins un poste de télévision⁶⁹ et les Espagnols passent, en moyenne, 11,7 heures par semaine devant la télévision (Duran Froix, 2009 : 120). Comme nous allons le voir, avec l'augmentation du nombre de chaînes de télévision et la constitution

⁶⁷ Ils remplacent les prix du cinéma de Barcelone, créés en 2002.

⁶⁸ Pour s'en convaincre, on pourra observer la présence d'un film d'Isaki Lacuesta lors de la foire du Livre de Francfort 2007 dont l'invitée d'honneur était la Catalogne. On pourra lire la page consacrée au documentaire contemporain sur le site de la *Generalitat* ou lire le livre édité par Casimiro Torreiro (2010) sur le documentaire catalan de ces dix dernières années.

⁶⁹ D'après le document 1 in Duran Froix, 2009 : 122.

d'importants groupes médiatiques, les relations deviennent d'autant plus complexes entre la télévision et le cinéma.

Dans l'essai intitulé *Le cinéma sans la télévision* (2004) du groupe L'Exception, ces rapports sont abordés de manière avant tout conflictuelle ; le titre de l'ouvrage suggère l'utopie d'une indépendance du cinéma par rapport à la télévision. Si l'idée d'une totale opposition est fortement nuancée par les auteurs⁷⁰, la dépendance du septième art à la télévision est également mise en exergue.

Tout d'abord, sur le plan économique, la télévision est l'un des principaux financeurs des films. Comme le signale Esteve Rimbau et Casimiro Torreiro (2009 : 458), 45 % des recettes perçues en 1999 par le producteur d'un film espagnol provient de la télévision. Ce financement fait habituellement boule de neige, puisque le soutien d'une chaîne favorise l'obtention des aides qu'accordent l'État et les Autonomies. De plus, avec la participation de nouvelles chaînes, les financements provenant des chaînes espagnoles sont multipliés par quatre, à partir de 1998, quand le MDC commence sa première session ; ainsi, des 3,3 milliards de pesetas (19,833 millions d'euros) qui étaient apportés par TVE et Sogecable en 1997, l'investissement de ces chaînes – auxquelles viennent s'ajouter Vía Digital, FORTA et Antena 3 – s'élève à 13,375 milliards de pesetas (80,385 millions d'euros).

Ensuite, la télévision permet la diffusion des films qui, cas fréquent dans le domaine du documentaire, ne trouvent pas toujours de distributeur pour une diffusion en salles. José Enrique Monterde (2002 : 107), dans son étude sur l'industrie cinématographique des années 90, a rappelé que 10 % de la production de longs-métrages ne sortait pas en salles durant ces années.

Par ailleurs, il n'est pas rare que les mêmes professionnels travaillent pour une chaîne de télévision et développent d'autres projets pour le cinéma. Ainsi, Víctor Erice préparait un film pour TVE avant que le projet, rejeté par la télévision espagnole, ne trouve une autre forme et ne devienne *Le songe de la lumière* (*El sol del membrillo*, 1992) ; quant à Pere Joan Ventura et Georgina Cisquella, réalisateur et scénariste du documentaire primé aux Goya *El efecto Iguazú* (2003), ils travaillent habituellement à TVE.

Le paradoxe des documentaires de création qui vont naître à la fin des années 90 et 2000 en Espagne réside dans cette coopération nécessaire qui les lie à la télévision. C'est,

⁷⁰ Parmi les participants au groupe L'Exception, on retrouve Olivier Assayas, Alain Bergala, Claire Denis, Jean-Michel Frodon, Benoît Jacquot, Sylvie Lindeperg, Marie-José Mondzain, Nicolas Philibert ou encore Michel Reilhac.

entre autres, en interaction avec les enjeux économiques, politiques et esthétiques de la télévision que se redéfinissent les enjeux du cinéma lui-même.

La production cinématographique devient, surtout à partir de ces années, fortement liée aux grands groupes médiatiques, comme l'a également souligné J.E. Monterde dans son étude (2002 : 105). Les conflits qui opposent ces holdings ne sont pas sans conséquence sur la production du cinéma espagnol lui-même, en atteste, à la fin des années 90, la « guerre numérique » qui confronte les deux principaux groupes médiatiques, PRISA et Telefónica. Les enjeux économiques et politiques et la lutte qui oppose les deux entreprises montrent à quel point l'industrie du cinéma est dépendante de ces groupes et des partis politiques espagnols qui tendent à s'ingérer dans les affaires de l'industrie audiovisuelle et de la communication. En 1989, les Socialistes avaient favorisé la création de Canal + España, une chaîne fondée par Canal + France et le groupe éditorial PRISA (Santillana Editorial⁷¹, les journaux *El País*, *As...*), proche du parti de Felipe González (Duran Froix, 2009 : 41). A partir de 1997, Canal + España lance la première plate-forme numérique espagnole, Canal Satélite Digital. Dès son arrivée à la tête du pouvoir exécutif, José María Aznar « s'en pr[en]d au système télévisuel mis en place par [le PSOE] » (*idem* : 43-44) et notamment, à la chaîne payante Canal + España.

Ainsi, le gouvernement de José María Aznar, dès 1996, met en place une stratégie « d'intimidation et de coercition » (*idem* : 44) envers les partenaires possibles du groupe PRISA, détenteur de la chaîne, et favorise l'émergence de concurrents, par le biais de Telefónica qui crée, en 1997, Vía Digital, la principale alternative à Canal + sur le câble. Cette concurrence, qui bénéficie pendant quelques années à la production cinématographique, est de courte durée : en 2002, Vía Digital est rachetée par le groupe PRISA qui, en fusionnant Vía Digital et Canal Satélite Digital, constitue alors le bouquet de chaînes par satellite, Digital +. L'Université Pompeu Fabra conclut un contrat avec la chaîne Canal +, l'une des principales chaînes historiques qui finance le cinéma, pour qu'elle participe à la production de documentaires, quand la chaîne est attaquée par le gouvernement, en 1997 ; ce contrat est ensuite renouvelé, en 2003. Le premier engagement pris par la chaîne intervient à un moment où celle-ci a besoin de marquer sa différence culturelle par rapport aux autres chaînes espagnoles, cherchant à innover et se diversifier ; cet accord lui apportera un certain prestige, puisque plusieurs films du MDC seront accueillis et parfois récompensés dans des festivals renommés.

⁷¹ Spécialisé dans l'édition de manuels scolaires distribués dans la Péninsule Ibérique et en Amérique Latine, le groupe Santillana réunit également les maisons d'édition Taurus, Alfaguara et Aguilar.

Les années 90 et les années 2000, avec l'avènement des grands groupes médiatiques, voient s'amplifier la dénonciation de la collusion entre les médias et les pouvoirs politiques ou financiers. La grille des programmes est, surtout dans le cas des chaînes de télévision privée florissantes, au service des annonceurs, comme le déclarait le directeur d'Antena 3, Silvio González⁷².

Le football avait été le principal enjeu économique de la « guerre numérique », l'obtention des droits d'émission des matchs de la Liga pouvant attirer un nombre conséquent d'abonnés. L'importance que prend le ballon rond dans « le temps d'antenne, les moyens et l'énergie qui lui sont consacrés le sont au détriment du reste des émissions », comme l'a expliqué Jean-Stéphane Duran Froix (2009 : 114). Outre la diffusion toujours plus importante du sport sur les chaînes de télévision, les années 90 et 2000 vont se caractériser par l'avènement de la télé réalité. Dans ce domaine, *Gran hermano*, équivalent du *Loft Story* français, est le premier programme espagnol produit par Endemol et réunit jusqu'à plus de 9 millions de téléspectateurs (70,8 % du *share*) lors du dernier épisode de la première saison⁷³ ; d'autres émissions, comme les télécrochets, tel *Operación Triunfo* diffusé sur la chaîne publique TVE, remportent un succès comparable.

Que vient changer cette télé réalité dans le cadre de nos représentations ? Dans « Puissances du vide et pleins pouvoirs », Jean-Louis Comolli (2004 : 568-579) a rapproché, puis opposé, la pratique documentaire et ce type de programmes. Les jeux comme *Gran hermano* mettent au point un nouveau type de spectateur, lequel n'échappe pas au pouvoir de la télévision. La télévision est à la fois le sujet et l'objet de ces programmes qui abolissent, interdisent le hors-champ, établissant ce que le cinéaste appelle le « délire panoptique des maîtres » (2004 : 570), c'est-à-dire l'exercice, pour le téléspectateur, d'une jouissance, à partir d'un sentiment de contrôle total sur l'autre. Si le spectateur de télé réalité est davantage conscient d'être spectateur, il est avant tout ramené au pouvoir qu'exerce la télévision sur les corps qu'elle filme et dispose lui-même des corps filmés, par le biais de la télévision. Cette dimension de « traite des corps », qui était non explicitée auparavant, devient « condition du jeu ». Ainsi, la télé réalité, comme le documentaire, « nous force à entendre (enfin) que la question centrale du cinéma [...] est bien celle de la confrontation entre corps filmé, machine filmante et place du spectateur » (Comolli, 2004 : 571). Néanmoins, le cinéaste montre la limite de la comparaison : tandis que cette confrontation renvoie, dans le cas de la télé réalité,

⁷² « Nous ne faisons que rendre disponibles les spectateurs aux annonceurs » (« tan sólo ponemos espectadores a disposición de los anunciantes ») dit-il, selon les propos rapporté par Jordi Balló dans « Off TV, una necesidad », *Cultura/s, La Vanguardia*, 30/07/2003, p.2-3.

⁷³ Redacción, « Gran Hermano tuvo 9 millones de audiencia », *La Vanguardia*, 23/07/2000, p.39.

au pouvoir de la télévision (l'affirmation de sa domination sur les corps filmés, la contrôlabilité de parole de celui qui est filmé à travers les règles du jeu imposées, l'illusion de puissance conférée au téléspectateur), l'enjeu de la pratique du cinéma documentaire se situe dans la relation entre filmeur, filmé et spectateur et dans sa capacité à « ramener ce pouvoir de montrer dans les mains et sur le territoire [de ceux-ci] » (*idem* : 574). Le cinéma dans son ensemble – tel qu'il est défini plus bas – tendra à s'opposer à ce type de programmes.

Parfois, cette résistance s'opère au sein de la télévision. Quelques fenêtres pour le documentaire vont apparaître au fur et à mesure des années, comme il sera précisé par la suite. Certains de ces programmes, comme *Taller.doc*, donnent lieu à des espaces où les pratiques documentaires diffèrent parfois des conventions télévisuelles. Cet espace traduit la volonté de créer des espaces « Off TV », c'est-à-dire, comme l'a écrit Jordi Balló, des espaces capables, à partir d'une manière de faire différente, souvent marginale, de régénérer l'ensemble de la production⁷⁴. Bien que *Taller.doc* encourage la création de jeunes réalisateurs, dans le domaine du long-métrage documentaire, il n'y a, durant toutes les années 90 et 2000, aucune fenêtre spécifiquement consacrée au documentaire de création.

Pourtant, ce concept de « documentaire de création » émerge bien en France – tout comme plus tard en Espagne – d'une nécessité de réagir face à la télévision. Le terme naît en 1985, dans l'Hexagone, quand le documentaire traverse une crise esthétique et économique importante ; des changements, dans le mode de financement des films, ont alors lieu⁷⁵. La « Bande à Lumière », qui regroupe cinéastes et producteurs venant du cinéma militant, va revendiquer l'idée d'un « documentaire de création », de telle sorte qu'il sera reconnu par le Centre National de Cinématographie (CNC) comme un label, et c'est à partir des critères d'œuvre et d'auteur que les films documentaires recevront des subventions. Les cinéastes de la Bande à Lumière, comme l'explique le producteur des Films d'Ici Richard Copans, s'inscrivaient alors dans une certaine tradition, celle de Jean Rouch, Chris Marker et Joris Ivens (Barisone, 2004 : 24). Comme Emilie Sauguet (2008 : 3 et 5) l'a précisé :

Le groupement naît du besoin qu'éprouvent ces cinéastes de rappeler la filiation esthétique du documentaire avec le cinéma d'auteur. Selon eux, le circuit principal pour le documentaire, la télévision, ne donne pas au genre la place qu'il mérite, en volume et en qualité. [...] [L]'affirmation de l'auteur dans le documentaire se fait grâce à l'opposition de la logique commerciale (c'est-à-dire la production de type

⁷⁴ Jordi Balló, « Off TV, una necesidad » *Cultura/s* n°58, *La Vanguardia*, 30/07/2003, p.2-3.

⁷⁵ Le fonds de création audiovisuel est supprimé et laisse place au compte de soutien aux industries de programme (COSIP).

journalistique) à la puissance créatrice et la liberté artistique des cinéastes documentaristes.

De sorte que le documentaire de création naît contre l'idée de formatage, c'est-à-dire contre l'existence de contraintes fortes, qui tendent à uniformiser les productions et à œuvrer de manière à ce qu'elles se ressemblent, malgré leurs différences. Ces formatages sont imposés par la télévision : il peut s'agir de la durée, mais également du type d'énonciation, du sujet abordé, des supports employés... Paradoxalement, le « documentaire de création » tel qu'il apparaît au CNC devient un format alternatif au formatage.

Avec la Bande à Lumière, une prise de parole collective se manifeste pour dénoncer le pouvoir des diffuseurs, lesquels participent pourtant aux renouveaux du documentaire français par la diffusion et le financement des films avec le COSIP. La sociologue Emilie Sauguet (2008), dans le sillage d'Howard Becker (2010), a expliqué comment une chaîne de coopération s'établissait entre les professionnels de la télévision, les institutions, les cinéastes et les producteurs, pour établir une base collective, laquelle nécessite un certain nombre de conventions afin de réaffirmer le documentaire comme œuvre et lui permettre un certain renouveau esthétique et marchand⁷⁶. Le « documentaire de création » est né de cette nécessité qui a permis aux diffuseurs de réduire l'incertitude concernant la création, à partir de la définition de certaines règles. Il est né d'une autre nécessité, celle de se défaire des conformismes de nombreux diffuseurs. C'est sur le même principe que le documentaire de création est revendiqué en Espagne. Une chaîne de coopération d'une autre forme s'élabore ainsi à travers le contrat passé entre Canal +, l'Université Pompeu Fabra, les producteurs et les réalisateurs. Elle se prolonge, par la suite, dans l'accompagnement que la critique fera de ces nouvelles œuvres, favorisant de la sorte leur intégration dans le paysage culturel contemporain.

Aussi, même si durant ces années, certains discours cinématographiques peuvent se dresser contre la télévision, ce n'est que dans la mesure où ce que l'on appelle « cinéma » « continue de construire la position subjective » et où ce que l'on appelle « télévision » est « ce qui, même au cinéma [...] est une menace pour la constitution subjective », comme l'a résumé Marie-José Mondzain (L'Exception, 2004 : 119).

⁷⁶ Emilie Sauguet a prolongé sa réflexion lors de la journée d'étude « Ce que le documentaire fait au format », à l'INHA, le 9/11/2010, dans une communication intitulée « Définir un format contre le formatage ? Analyse de la construction et de l'utilisation de la catégorie de "documentaire de création" ».

Des transformations urbaines à Barcelone et de quelques programmations culturelles

Barcelone connaît durant les années 90 et 2000 des transformations importantes tant sur le plan architectural, urbanistique et social qu'artistique, ce dont les films vont témoigner. D'autres villes comme Gérone ou Mataró, où résident respectivement Isaki Lacuesta et Lupe Pérez, exposent également les œuvres des cinéastes mais Barcelone est, sans conteste, à la fois l'un des protagonistes privilégiés des films du MDC et une source d'inspiration où se croisent des influences variées. Il nous a paru important de souligner ici, non seulement les transformations de la ville dont rendent compte les œuvres du Master, mais aussi celles qui vont avoir une influence considérable sur la production des cinéastes. C'est l'environnement culturel, dans son ensemble, riche et hétérogène, qui va nourrir la diversité des approches et des sujets documentaires. Des institutions revendiquent certains créateurs catalans, ce qui permet d'établir un rapprochement entre ces artistes et les cinéastes dont il est question dans ces pages : si les documentaires du Master en Documentaire de création ont une volonté cosmopolite, ils revendiquent également le travail d'artistes catalans ou, plus simplement, partagent avec eux des intérêts communs.

Les traditions culturelles catalanes les plus anciennes, comme celle des *castells* – ces pyramides humaines classées depuis peu, par l'UNESCO, au patrimoine culturel immatériel de l'humanité⁷⁷ –, apparaissent dans les films de quelques documentaristes. Ainsi, Lupe Pérez porte un regard amusé face aux cérémonies festives qui fascinent ses enfants et finissent par incarner le parangon de la catalanité, dans *El accidente* (2003) ou *Diario argentino* (2006). Isaki Lacuesta, quant à lui, filme durant la Semaine Sainte, dans *Nummulits* (2002-2004), la cathédrale de Santa María et le défilé de légions romaines, les *Manaiés* de sa ville natale.

Néanmoins, c'est davantage le patrimoine culturel le plus contemporain qui trouve une place de choix dans le cinéma documentaire catalan actuel. De la même manière que Pere Portabella documentait, avec attention, le travail d'artistes catalans majeurs comme Carles Santos⁷⁸ et Joan Miró⁷⁹, durant les années 70, Isaki Lacuesta filme musiciens, poètes, photographes, peintres et plasticiens de la Catalogne actuelle. Ainsi, pour la Foire de Francfort, où la Catalogne est à l'honneur en 2007, il réalise *Traços*, dans lequel on peut voir les artistes Perejaume, Miquel Barceló, Frederic Amat et Antoni Tàpies. Certains d'entre eux apparaissent aussi dans *Cravan vs. Cravan* (2002) avec le photographe barcelonais d'origine

⁷⁷ Xavier Aldekoa, « Pit i amunt ! », *Vivir Barcelona, La Vanguardia*, 17/11/2010, p.3.

⁷⁸ *Play back* (1970), *Acció Santos* (1973), *No al no* (2006), *Die stille vor Bach* (2007).

⁷⁹ *Miró, l'altre* (1969), *Aidez l'Espagne* (1969), *Miró, tapís* (1973), *Miró forja* (1973).

argentine Humberto Rivas. Un documentaire sur Antoni Tàpies, pour la télévision, est également remarqué pendant ces années : *A.T. Alphabet Tàpies* (2005). Présenté au FIPA, le film a bénéficié de l'appui du Master.

Dans le domaine des lettres, outre Enric Casasses, Carles Hac Mor et Esther Xargay, que l'on peut voir dans *Cravan vs. Cravan*⁸⁰, d'autres auteurs comme l'Equato-guinéen exilé en Catalogne, Donato Ndong (Memòria negra), le journaliste Ramon Barnils (*Dies d'agost*) ou le romancier Manuel Vázquez Montalbán (*Caras vs. Caras*) participent aux films du MDC. Au-delà de ces apparitions, la littérature en Catalogne connaît des accents similaires à celles des cinéastes en quête d'un nouveau réalisme : ainsi, des écrivains comme Quim Monzó, Baltasar Porcel ou Mercé Ibarz écrivent sur la solitude et l'aliénation que génèrent les sociétés contemporaines et sur les transformations urbaines de Barcelone ; d'autres auteurs, comme Valenti Puig, cultivent le genre du journal intime, lequel trouve, dans le documentaire et le cinéma expérimental, et avec l'émergence du numérique, un important renouveau.

Surtout, de nombreux essais sur le cinéma, signés Jordi Balló, Xavier Pérez, Àngel Quintana, Domènec Font, Mercé Ibarz, Esteve Riambau et Casimiro Torreiro, paraissent durant les années 90 et 2000, en plus des traductions d'auteurs étrangers. Un ouvrage se distingue particulièrement, puisqu'il va participer à la revendication de l'un des principaux récits fondateurs du cinéma catalan contemporain ; l'essai que consacrent Riambau et Torreiro à l'École de Barcelone (EdB), *La escuela de Barcelona: el cine de la « gauche divine »* (1999)⁸¹, a permis en effet de mettre au goût du jour un ensemble de cinéastes, de mieux faire connaître leurs œuvres respectives et le contexte dans lequel celles-ci ont été produites. Surtout, l'ouvrage des deux universitaires a permis de rappeler cette tentative d'assimilation d'une certaine modernité cinématographique en Catalogne, à la fin des années 60, à partir de propositions esthétiques et de productions alternatives par rapport aux modèles alors en vigueur.

Ce travail de recherches donne l'occasion aux étudiants de l'Université de Barcelone⁸² – comme Amanda Villavieja ou Isaki Lacuesta – de découvrir des films documentaires de Joaquín Jordá, Jacinto Esteva ou José Maria Nunes, à une époque où ces films sont très rarement diffusés. L'idée d'un collectif travaillant à la création et à la production de films, dans une Barcelone à la recherche d'une culture cosmopolite, sera l'occasion pour plusieurs critiques de rapprocher le Master en Documentaire de création de l'École de Barcelone. La

⁸⁰ Ils y incarnent l'actuelle poésie d'avant-garde, comme il sera précisé par la suite.

⁸¹ Il s'agit d'une édition augmentée et traduite : la version catalane antérieure date de 1993.

⁸² C'est dans cette université qu'enseignent alors Esteve Riambau et Casimiro Torreiro.

figure tutélaire commune de Joaquín Jordá n'a fait que renforcer cette association. L'Ecole de Barcelone, exhumée par Riambau et Torreiro, va ainsi agir comme un catalyseur pour évoquer un cinéma catalan capable de fonder une alternative esthétique et économique à l'industrie majoritaire, s'inscrire dans une certaine modernité du cinéma et rappeler une tradition avant-gardiste où existait un esprit de groupe.

A partir de cet ouvrage, plusieurs cinémathèques programment des cycles consacrés à Portabella, Esteva, Aranda, Jordá ou Nunes, consolidant ainsi l'histoire de l'EdB⁸³. C'est sous son égide que la nouveauté du Master en Documentaire de création, dans le panorama cinématographique catalan, est appréhendée : il n'est pas rare que les critiques y fassent allusion, sans toutefois expliquer ce rapprochement au-delà de la seule participation de Joaquín Jordá. La diffusion internationale de nombreux films du MDC, l'importante production qu'il génère – bien au-delà des films dont il est à l'initiative –, les inflexions qu'il réussit à donner aux institutions concernant le modèle de films susceptibles d'obtenir des subventions, fait que les réussites du Master dépassent amplement, sur le plan de la diffusion d'un modèle culturel, celles de l'EdB. C'est pourquoi il faut probablement envisager l'héritage de l'EdB avant tout comme un récit fondateur, récit dont Riambau et Torreiro se sont fait les principaux chantres, un récit qui coexiste avec ceux de la Nouvelle Vague ou du *National Film Board of Canada*.

Outre l'influence que la littérature sur le cinéma et l'œuvre des écrivains et des artistes cités auparavant exercent sur celle des cinéastes catalans, d'autres facteurs tout aussi importants, comme les transformations urbaines de Barcelone, jouent sur la manière que les documentaristes ont de percevoir la ville et les relations sociales qui en découlent. Des films comme *En Construcción* (2001) de José Luis Guerin, *Con la bombona a cuestras* (2002) d'Elena Marí et Iban del Campo, *De nens* (2003) de Joaquín Jordá, *A través del Carmel* (2006) de Claudio Zulian ou *Can Tunis* (2007) de Paco Toledo et José González Morandi, traduisent les changements qui s'opèrent durant les années 90 et 2000. Après les Jeux Olympiques de 1992, la ville de Barcelone continue ses projets de grandes réformes urbanistiques et architecturales, et certains districts, comme Ciutat Vella, sont réaménagés. Là, le quartier du *Raval*, ancien *Barrio Chino*, fait l'objet d'une importante rénovation, ce qui n'est pas sans conséquences sociales (augmentation des loyers, mutation d'une partie de la

⁸³ Ainsi, à Paris, le Centre Pompidou programme, en mars 2003, un cycle intitulé « L'Ecole de Barcelone 1965-1970 : un épisode culturel oublié / Hommage à Pere Portabella ». Des films de Jacinto Esteva, Joaquín Jordá, José María Nunes, Carlos Durán, Ricardo Bofill, Gonzalo Suárez et, surtout, de Pere Portabella sont projetés et redécouverts en France.

population et de la physionomie générale du quartier⁸⁴). De même, le quartier de Can Tunis Nou, dans le district de Sants-Monjuïc, sera entièrement détruit en 2004. Ce quartier réputé être « le supermarché de l'héroïne » accueille encore plus de quatre-vingt-dix familles gitanes en 2001. Il est finalement transformé en un immense parking pour le port attenant. Le long-métrage de Paco Toledo et José González Morandi ainsi que les courts-métrages d'Óscar Pérez, *Xavo Xavi* (2002) et *Al marge* (2002), évoquent l'histoire de ce quartier et de ses habitants, les enjeux éducatifs, sanitaires et culturels qui s'y jouent.

Plus de mille habitants du *Carmel*, ce quartier populaire situé dans le district Horta-Guinardó cher à l'écrivain Juan Marsé, sont délogés en 2005, après l'effondrement d'un tunnel ayant provoqué l'affaissement de plusieurs bâtiments, durant les travaux de prolongation d'une ligne de métro. L'événement est alors médiatisé, et beaucoup découvrent un quartier populaire, en dehors des circuits touristiques de la ville. Claudio Zulian, cinéaste italien résidant à Barcelone, avait photographié plusieurs fois le quartier avant l'accident du *Carmel*. Il tourne le 10 février 2006 un plan-séquence d'une heure et demie dans tout le quartier et constitue la bande sonore à partir des témoignages de ses habitants, lesquels évoquent leurs histoires personnelles et les transformations en cours du quartier.

Tourné vers la *gentrification* et le tourisme, puisqu'il est situé près de la très fréquentée *Rambla*, le Raval se modernise avec une nouvelle place, la *Rambla del Raval*, inaugurée le 14 février 1999⁸⁵, il accueille également de nouveaux centres culturels comme le Centre de Culture Contemporaine de Barcelone (CCCB) ou le Musée d'Art Contemporain de Barcelone (MACBA), inaugurés, respectivement, en 1994 et 1995. Ces lieux d'expositions, de projections et de débats vont nourrir substantiellement la création des documentaristes, favoriser la diffusion de certaines œuvres peu ou mal connues et imposer progressivement, comme nous le verrons par la suite, la photographie, le cinéma, la télévision et le multimédia au cœur des questionnements sur nos représentations contemporaines. C'est dans ce même quartier du Raval que la Cinémathèque de Catalogne trouve une nouvelle place à partir de l'année 2011. Ainsi, depuis 1995, outre les expositions de Miquel Barceló (1998) et Perejaume (1999) ou la rétrospective d'Antoni Tàpies (2004), le cinéma catalan s'expose au MACBA, notamment à travers les œuvres de Pere Portabella (*Grup de Treball* en 1999 et *Historias sin argumento: el cine de Portabella* en 2001), de Francesc Torres (*Francesc Torres, Da Capo*, en 2008) ou d'Albert Serra (*Els noms de Crist*, 2010). Le documentaire y

⁸⁴ « La vivienda nueva ya cuesta como en Gràcia o Les Corts », *La Vanguardia*, 19/01/1997, p.35.

⁸⁵ Jordi Bordas, « El Raval estrena su gran plaza, un balón de oxígeno para el barrio », *La Vanguardia*, 15/02/1999, p.4.

est exposé en 2001, dans l'exposition *Procesos documentales*, avec des films de Marcelo Expósito, Harun Farocki, Allan Sekula et Frederick Wiseman et, en 2005, avec des films d'Alexandre Sokourov. Le CCCB qui accueille le travail de plusieurs étudiants et enseignants du Master en Documentaire de Création de l'UPF organise notamment deux expositions essentielles : *Erice-Kiarostami : Correspondances* (2006) et *Las mujeres que no conocemos* (2008) de José Luis Guerin⁸⁶. Ainsi, ces lieux se convertissent progressivement en des lieux d'expositions où les cinéastes du MDC trouvent place.

Outre le CCCB, le Nivell Zero de la Fundació Suñol a accueilli des expositions d'Isaki Lacuesta (*Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.00)*, 2009) et de Lupe Pérez García (*Cuentos crueles, las dos misiones del explorador*, 2010). D'autres lieux, comme la Fundació Antoni Tàpies, située à Gracià, tout comme la Fundació Suñol située dans le même quartier, contribue à la revendication du cinéma documentaire avec, notamment, des expositions consacrées à Chris Marker (1998) ou à la thématique « Cinéma et flamenco » (*Inflamable*, en 2002 et *Inflamable 2*, en 2005), où sont projetés des films d'Edgar Neville, José Val del Omar, Michael Snow ou Basilio Martín Patino. Le Musée National d'Art de Catalogne organise une importante exposition consacrée au photographe Joan Colom, en 1999⁸⁷. C'est à cette occasion, comme l'a expliqué Jordi Balló⁸⁸, que José Luis Guerin découvre le court-métrage que le photographe avait filmé dans le *Barrio Chino*. Non seulement cette exposition marque la revendication de l'un des plus importants photographes catalans du XX^e siècle, mais elle sera l'occasion de donner à voir des images rares du quartier, que l'auteur de *Tren de sombras* (1997) intègre à son film, désignant par là même la filiation dans laquelle son travail s'inscrit.

Les nombreux festivals de cinéma et de musique sont encore des lieux de rencontres et de découvertes pour les documentaristes. Eva Vila, coordinatrice du Master, réalise ainsi *B-side* (2008), une symphonie urbaine qu'elle consacre à la musique dans Barcelone. Elle présente ce premier long-métrage lors du Festival In Edit, le Festival international du film documentaire musical. Elle y filme les joies, les surprises et les rencontres que la musique provoque avec, notamment, de la musique classique, de la musique électronique, de la chanson pop et des expérimentations sonores. En plus des incontournables Pascal Comelade, Pau Riba ou Victor Nubla, on trouve des groupes comme Bandèria, Mil Pesetas, Cabo San Roque, Araki, Les Anciens ou Xazzar.

⁸⁶ L'exposition de José Luis Guerin avait été présentée auparavant à la Biennale de Venise. Celle des cinéastes Víctor Erice et Abbas Kiarostami est reprise à Madrid (*La casa encendida*) et à Paris (Centre Pompidou).

⁸⁷ *El carrer: Joan Colom a la Sala Aixelà, 1961*.

⁸⁸ Jordi Balló, « Ravalizar la ciudad », *Cultura/s, La Vanguardia*, 31/03/2004, p.5.

Aussi, la diversité de la création artistique catalane et les transformations urbaines deviennent-ils des éléments récurrents des films documentaires de cette période. Les artistes et les programmations culturelles variées alimentent le travail des documentaristes qui trouvent, parfois au hasard d'une exposition ou d'un concert, de nouvelles sources d'inspiration. C'est dans la singularité des approches documentaires, elle-même héritière de la diversité culturelle, que ce renouveau trouve son dynamisme.

Changements de paradigme dans la distribution et les esthétiques du cinéma espagnol des années 90 et 2000

Si le concept de nationalité est « particulièrement opératoire, sur le plan industriel, économique, mais également historiographique ou esthétique »⁸⁹, la notion n'est pas sans poser de nombreux problèmes (Berthier et Seguin, 2007 : XVI). Officiellement, c'est la production qui définit la nationalité du film. Cependant, les nombreuses coproductions et les financements européens interrogent la valeur opératoire de ce critère. De même, d'autres critères envisageables – à savoir l'origine du cinéaste, de l'équipe technique, de l'équipe artistique, la langue utilisée, le lieu de tournage etc. – restent tout aussi problématiques pour aborder la notion de « cinéma national ».

C'est dans la mesure où le Master en Documentaire de création intervient en réaction à un manque d'engagement de la part des chaînes de télévision nationales dans la production de documentaires qu'il s'inscrit dans le panorama du cinéma espagnol. C'est également parce qu'il rompt avec une certaine conception du documentaire et réussit à faire changer substantiellement les discours à son égard qu'il est à envisager dans ce cadre. Domènec Font a sans doute raison lorsqu'il affirme que le « cinéma espagnol »⁹⁰ est avant tout un discours médiatique, un discours, par conséquent, qui exclut, marginalise et homogénéise. Cependant, les cinéastes en rupture avec ce discours sont ceux qui permettent de modifier la notion même de cinéma espagnol, de la redéfinir et d'élaborer de nouveaux discours sur son histoire dans laquelle, bon gré, mal gré, ils se retrouvent inclus. Ainsi, nous proposons de mettre en perspective les forces antagonistes qui vont permettre l'émergence d'un nouveau paradigme esthétique, paradigme auquel contribue largement le Master en Documentaire de création.

⁸⁹ « particularmente operatorio, en un plano industrial, económico, pero también historiográfico o estético ».

⁹⁰ Il participe à la table ronde « A la rencontre du cinéaste José Luis Guerin » organisée par le Séminaire Images dans le Monde Ibérique et Ibéro-Américain (SIMIA), qui a lieu le 9 novembre 2007.

Les films du MDC, l'œuvre des cinéastes qui y participent, l'enseignement lui-même qui y est dispensé, ne doivent pas être circonscrits à l'Espagne. L'art n'a que peu à voir avec les frontières géopolitiques. Cependant, certains enjeux du MDC concernent avant tout un territoire national, avant qu'ils ne puissent exister ailleurs. En effet, le Master en Documentaire de création s'inscrit dans une économie, dans un ensemble de réseaux de diffusion, de réseaux critiques.

Aussi, la question de savoir si *Buenaventura Durruti, anarchiste* de Jean-Louis Comolli ou *Diario argentino* de Lupe Pérez García sont des films espagnols ou non, n'est pas la question centrale de ces pages. Ce que nous avons voulu interroger est la capacité de ces films – dans leur processus de création, leur réalisation, leur diffusion et les commentaires qu'ils ont suscités – à modifier les imaginaires collectifs, à faire douter de certaines certitudes au sein de ce « cinéma espagnol ». C'est pourquoi, pour clore ce premier chapitre, nous avons voulu évoquer différents changements de paradigme.

Distribution

Avec l'avènement du numérique, le secteur de la distribution des films se métamorphose complètement. Le DVD, la télévision par satellite, le téléchargement et la diffusion de flux en continu (*streaming*) sur l'internet changent les habitudes du spectateur, qui voit l'offre audiovisuelle augmenter de façon exponentielle. Les œuvres de nombreux cinéastes, parfois difficilement visibles en dehors des cinémathèques, deviennent alors accessibles à un plus grand nombre. De nouveaux outils apparaissent, lesquels permettent la diffusion de ces films autrefois confinés à la confidentialité. Pour donner un exemple, la maison de distribution en ligne Hamaca propose, ainsi, aux bibliothèques et aux programmeurs un important catalogue de films expérimentaux et d'art vidéo espagnols, consultable sur leur site⁹¹. Des films qui, auparavant, se trouvaient dans les collections de quelques musées, trouvent une nouvelle fenêtre *via* l'internet, ce qui peut en favoriser la programmation pour des séances publiques.

Il y a, de plus, un autre élément qui vient modifier la distribution des films en Espagne, à savoir la prolifération des festivals. Outre la projection de films qui rencontrent ainsi un premier public, les festivals contribuent à intégrer ces films dans un patrimoine commun, parce qu'ils sont confrontés à un public, discutés par la critique et, par ces confrontations successives, les films se font œuvre. Les festivals, par le travail de

⁹¹ www.hamacaonline.net (dernière consultation : 01/04/2011).

revendication de certains cinéastes ou d'œuvres minorées, participent à la relecture de l'histoire du cinéma et permettent de faire connaître à un public important des tendances, dans le cinéma international, qui n'étaient que peu représentées en Espagne jusqu'à la fin des années 90.

Ainsi, créé en 1998, le Festival de Málaga, essentiellement tourné vers le cinéma espagnol, contribue à la diffusion du cinéma du réel, notamment en publiant, avec l'Université Autonome de Barcelone, des monographies sur le documentaire en Espagne et en organisant, parallèlement, des cycles qui lui sont consacrés. Madrid accueille, à partir de 2004, un Festival International de Documentaire, Documenta Madrid, qui propose une sélection internationale, des rétrospectives, l'édition de DVD et de livres. A Pampelune, le Festival International de Cinéma Documentaire *Punto de Vista*, créé en 2005, s'impose comme l'un des principaux rendez-vous du documentaire de la Péninsule. Né des cendres du Concours de création audiovisuel de Navarre (*Certamen de creación audiovisual de Navarra*), *Punto de vista* est un festival compétitif, qui organise des cycles consacrés autant aux cinématographies étrangères que nationales. Le festival a été dirigé, durant les cinq premières années, par Carlos Muguiro, scénariste de *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002) et enseignant à l'Université de Pampelune, et, depuis 2010, par le critique et enseignant Josetxo Cerdán, l'un des auteurs les plus prolifiques sur le documentaire espagnol.

Les musées accueillent, de plus en plus, les œuvres de cinéastes et de photographes. En effet, comme le souligne le nouveau directeur du Musée National Centre d'Art Reina Sofía, Manuel Borja-Villel, en arrivant à la tête du musée, « il faut repenser la fonction des musées » « à la lumière du cinéma »⁹². L'exposition consacrée à José Val del Omar (octobre 2010-février 2011) démontre l'intérêt et la place centrale que vient occuper le cinéma dans ces grandes institutions. Certaines institutions à Barcelone, comme nous le verrons plus loin, apparaissent souvent comme des précurseurs dans ces transformations de la distribution, en intégrant le cinéma dans les musées et les centres culturels et en étant parfois à l'origine de productions d'œuvres originales.

L'internet, la télévision, les festivals de cinéma, apparaissent comme des alternatives face à la délicate distribution du documentaire en salles. Ces dernières sont souvent rares à accueillir des films qui nécessitent le bouche à oreille et du temps pour se constituer un public. Les villes de Barcelone et de Madrid font, dans ce sens, souvent figure d'exception,

⁹² « Hay que repensar la función de los museos » « a la luz del cine » in Borja-Villel, Manuel J., « Hay que repensar la función de los museos », entretien avec Carlos F. Heredero, *Cahiers du cinéma España* n°10, mars 2008, p.50-52.

avec quelques salles qui programment des longs-métrages documentaires. Par le biais de nouvelles technologies, on assiste, durant ces années, à un changement complet de paradigme de la circulation des œuvres, permettant de renouveler les habitus et les référents du spectateur. Ces transformations accompagnent également un important renouvellement esthétique.

Postmodernité

Dans différents ouvrages parus à la fin des années 90 et au début des années 2000, Carlos F. Heredero (1997, 1999 et 2002) a souligné les changements qui ébranlent la cinématographie espagnole. Outre qu'il mentionne le travail des cinéastes ayant débuté leur carrière lors des décennies précédentes, le critique a insisté sur l'apport d'une « nouvelle génération » de cinéastes dans la rénovation des esthétiques et du secteur professionnel. Les réformes ont permis à 251 réalisateurs de tourner leur premier long-métrage entre 1990 et 2001 (Heredero et Santamarina, 2002) et la variété de ces films a laissé transparaître plusieurs tendances : d'une part, beaucoup marquent une prise de distance avec les traditions réalistes du cinéma espagnol (la peinture des mœurs, l'approche sociologique⁹³) et, d'autre part, ils s'approprient un nouvel univers culturel et des références qui privilégient le cinéma de genre, la télévision, le vidéo-clip, la bande dessinée, plutôt que la réalité sociale et politique ou la littérature, influence majeure, pour cette dernière, du cinéma espagnol des années 80 (Heredero, 1997 : 67).

Parmi ces cinéastes, Julio Medem, Juanma Bajo Ulloa, Álex de la Iglesia, Daniel Calparsoro, Alejandro Amenábar, Mariano Barroso ou Agustín Díaz Yanes, vont initier un cinéma souvent qualifié de postmoderne dans la mesure où il se caractérise par « un processus de repli sur l'idée même de représentation du monde [et que] [l]'image cinématographique [...] a fini par être revendiquée comme le seul monde possible » (Quintana, 2001 : 17)⁹⁴. Dans cet essor d'un cinéma de la postmodernité, le cinéma de Pedro Almodóvar opère comme référent, mais non comme modèle, selon Ángel Quintana (2008 : 115-116) : le mélodrame et la culture *camp*, référents essentiels chez l'auteur de *La flor de mi secreto* (*La fleur de mon secret*, 1995), sont ainsi remplacés par le goût du pastiche ou de la série B espagnole populaire sous le Franquisme, le *cine de barrio*.

⁹³ Les films d'Eloy de la Iglesia et une partie du cinéma « quinqué » abordaient ainsi, à la fin des années 70 et au début des années 80, le contexte politique et sociologique très contemporain. On pourra lire à ce propos Cuesta, Amanda et Cuesta, Mary, 2009, *Quinqués dels 80*, Barcelone, CCCB. En cours de préparation, la thèse de Laureano Montero sur le cinéma d'Eloy de la Iglesia s'intéresse notamment à ces questions.

⁹⁴ « un proceso de ensimismamiento hacia la propia idea de representación del mundo [y que] [l]a imagen cinematográfica [...] ha acabado siendo reivindicada como el único mundo posible ».

Réalisme timide

Pendant la seconde moitié des années 90, parmi ces quelques 251 réalisateurs débutants, Fernando León de Aranoa, Archero Mañas, Benito Zambrano, Gracia Querejeta, Icíar Bollaín et Chus Gutiérrez, vont réaliser des fictions dans lesquelles se font patentes les préoccupations sociales contemporaines – le chômage, les violences conjugales, la solitude des personnes âgées, l’immigration, la prostitution, l’euthanasie...⁹⁵ En quelques années, ce cinéma va s’imposer, auprès du public espagnol, par le biais d’une poignée de films au succès retentissant, et auprès des institutions (Festival de San Sebastián, cérémonie des Goya) qui les récompensent au début des années 2000. Cependant, tandis qu’un cinéma social signé Laurent Cantet, Ken Loach, Mike Leigh ou Mimmo Calopresti se fait remarquer dans les festivals internationaux, le cinéma social espagnol peine à y trouver une place.

Pourtant, les films espagnols abordent des questions d’actualité⁹⁶ et donnent l’occasion de débats qui, souvent, dépassent le seul domaine du cinéma ; les cinéastes eux-mêmes manifestent leur volonté de participer aux discussions les plus urgentes au sein de la société espagnole. Ainsi, comme l’a rappelé Ángel Quintana, la cérémonie des Goya 2003, où triomphe *Los lunes al sol* (*Les Lundis au soleil*, Fernando León de Aranoa, 2002), marque un moment décisif, pendant lequel le cinéma espagnol affirme qu’il « est disposé à s’engager face à la réalité politique et [...] à s’engager, d’une certaine façon, face à son époque »⁹⁷. En effet, lors de cette cérémonie, qui récompense de plusieurs prix le film de Fernando León, cinéastes, acteurs et techniciens prennent parti contre la politique du gouvernement de J.M. Aznar et l’imminence de son engagement pour soutenir la guerre en Irak, au côté du Président George W. Bush.

Le triomphe du film de León de Aranoa, *Los Lunes al sol*, souligne, de la part des professionnels, la reconnaissance d’un réalisme qui, progressivement, remplace l’esthétique postmoderne comme le nouveau canon du cinéma espagnol. L’année suivante, d’ailleurs, c’est Icíar Bollaín, avec *Te doy mis ojos* (*Ne dis rien*, 2003), qui remporte les principaux prix Goya, avec un film sur la violence de genre, tandis qu’Alejandro Amenábar remporte

⁹⁵ Citons, par exemple, *Solas* (Benito Zambrano, 1998), *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998), *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), *El Bola* (Acherro Mañas, 2000), *Los Lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002) *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002).

⁹⁶ Le film d’Alejandro Amenábar, *Mar adentro* (2004), donne lieu à un nouveau débat, cette fois sur l’euthanasie. Ce débat, relayé par divers médias, participe à la promotion informelle du film.

⁹⁷ « est[á] dispuesto a adquirir un compromiso frente a la realidad política [...] un cierto compromiso con su tiempo » (Quintana, 2005: 11).

quatorze Goya, en 2005, pour *Mar adentro* (2004), un film sur l'histoire du paraplégique et militant en faveur de l'euthanasie, Ramón Sampedro.

Ángel Quintana, à partir de 2005, ne cessera de qualifier ce cinéma de « réalisme timide ». Considérant qu'après l'attaque contre les tours du *World Trade Center*, la postmodernité entre en crise (Quintana, 2005 : 14) et qu'un certain retour vers le réalisme s'opère dans les représentations occidentales, le critique cherche à montrer les limites de ce cinéma social espagnol, en soulignant plusieurs aspects. Il met en avant, tout d'abord, la primauté de la reconstruction et la centralité du scénario dans le processus de création de ces films. Sans nier l'important travail d'enquête qui prévaut à l'élaboration de ces fictions, il dénonce la manière dont les scénarios vont s'imposer à la mise en scène et comment des canons narratifs standardisés empêchent que le cinéma soit considéré « comme un instrument ouvert au hasard, capable de disséquer le monde réel »⁹⁸. Partageant une même manière de faire, les films du « réalisme timide », « au lieu d'observer le monde, observ[en]t les lois d'un certain modèle dramatique qui vis[e] à créer des émotions chez le spectateur à partir de formules prédéfinies »⁹⁹. Tandis que des cinémas comme ceux d'Abbas Kiarostami, Apichatpong Weerasethakul, Pedro Costa, Alain Cavalier ou Chantal Akerman trouvent difficilement une place dans la distribution espagnole, Ángel Quintana considère que l'une des raisons pour lesquelles ce réalisme timide s'impose réside dans l'absence de modernité dans l'histoire du cinéma espagnol (Quintana, 2006a). Selon lui, cette modernité, qui interroge la transparence du récit et le dispositif cinématographique, et qui met en scène l'ambiguïté du monde et l'appréhension de cette ambiguïté par le récit, n'a trouvé que peu de place dans l'histoire du cinéma espagnol. Ce que critique Ángel Quintana, c'est la timidité de ce cinéma au moment de se démarquer des formes narratives conventionnelles auxquelles ont recours les cinéastes pour élaborer cette esthétique réaliste.

Le travail du critique catalan s'inscrit dans l'héritage d'André Bazin, comme le laissent entendre ses ouvrages sur le réalisme – *Fábulas de lo visible* (2003) – et le virtuel – *Virtuel ?* (2008). Bazin, dont la théorie repose sur l'axiome de réalité (Andrew, 1983 : 108), distinguait deux conceptions radicalement opposés du cinéma, comme l'a très justement synthétisé l'Américain Dudley Andrew. Selon Bazin, « le cinéma peut être soit une aide dans notre expérience de la plénitude de l'univers, soit un procédé expressif capable de “répondre” à cet univers » (Andrew, 1983 : 111). Les différentes métaphores qu'utilise André Bazin, pour

⁹⁸ « como un instrumento abierto al azar, con capacidad para poder diseccionar el mundo real » (Quintana, 2006b : 280)

⁹⁹ « en vez de observar el mundo, observa[n] las leyes de cierto modelo de drama que intent[a] crear emociones al espectador a partir de fórmulas prefijadas » (Quintana, 2006b : 280).

évoquer le premier cas, et envers lequel il a une préférence, font ainsi référence au dévoilement, à la révélation du réel : il s'agit de « faire émerger de la réalité une signification que l'expérience n'a pas encore découverte » (*idem*).

C'est dans l'héritage bazinien qu'il faut lire les commentaires d'Ángel Quintana, parfois virulents, sur le « réalisme timide ». Il ne s'agit pas de savoir si s'élabore ainsi un réalisme accru ou si la reproduction du réel est exacte – vaine entreprise –, mais si cette esthétique renforce la croyance du spectateur quant à l'origine du réalisme, car c'est ce principe qui définit le concept du réalisme chez André Bazin (Andrew, 1983 : 81-82).

Un an après la cérémonie des Goya qui marque l'intérêt du cinéma espagnol pour les affaires sociales et politiques nationales, un film crée une importante polémique « à caractère extracinématographique et intrapolitique » (Galeote, 2008 : 150)¹⁰⁰ et voit se renverser, en partie, le processus de contestation contre la politique menée par le PP. Le documentaire de Julio Medem, *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003), tentative de dialogue entre les responsables politiques et culturels et la société civile à propos du Pays Basque, donne lieu à de vifs échanges. L'Association des Victimes du Terrorisme (*Asociación de las Víctimas del Terrorismo*) organise une grande manifestation lors de la cérémonie des Goya 2004. Elle distribue des autocollants sur lesquels on peut lire « ETA No », un slogan qui fait écho à celui clamé l'année précédente, « No a la Guerra ». Le film sort dans les salles au moment où une proposition de loi, connue populairement comme le Plan Ibarretxe, du nom du Lehendakari Juan José Ibarretxe, est en discussion et divise la classe politique¹⁰¹.

Les cinéastes se solidarisent également pour réaliser un film collectif, *¡Hay motivo!* (2004) pour faire campagne contre le Parti Populaire. À la manière du cinéma militant, le film est distribué dans les universités et les réseaux associatifs qui le demandent ; il bénéficie également d'une large diffusion à travers l'internet, où il peut être téléchargé par segment ou dans sa totalité. En effet, le film, qui « s'est caractérisé non seulement par son hétérogénéité thématique, unifiée par un point de vue critique contre le pouvoir politique en place, mais aussi par l'hétérogénéité de ses regards et de ses styles » (Gubern, 2008 : 214)¹⁰², aborde de nombreux sujets, comme nous l'avons évoqué précédemment, retraçant les erreurs politiques et les manipulations médiatiques des gouvernements successifs de José María Aznar. L'influence du cinéaste américain Michael Moore, qui génère un débat public à partir du

¹⁰⁰ « de carácter extracinematográfica e intrapolítica ».

¹⁰¹ Il s'agit de la *Propuesta de Estatuto Político de la Comunidad de Euskadi*.

¹⁰² « se caracterizó no sólo por su heterogeneidad temática, unificada por un punto de vista crítico con el poder político reinante sino también por la heterogeneidad de sus miradas y de sus estilos ».

cinéma, n'est pas étrangère à cette organisation spontanée des cinéastes malmenés, comme l'a rappelé Román Gubern (idem : 213), par la politique du Ministère de la Culture, sous la direction de Pilar del Castillo.

Ainsi, en réaction notamment aux tendances postmodernes du cinéma espagnol, un ensemble de films et de cinéastes opère un retour vers des questions sociales et cherchent à mettre en forme une esthétique réaliste. Celle-ci reste néanmoins prédéfinie par des critères formels préalables et rarement remis en question. D'autres cinéastes cherchent, dans le même temps, d'autres formes capables de renouveler l'esthétique réaliste.

Nouveau réalisme, nouvelles narrations

Le « réalisme timide » décrit – et décrié – par Ángel Quintana est opposé à d'autres propositions cinématographiques, lesquelles, pour beaucoup, sont issues du Master en Documentaire de création de l'UPF. Certaines s'inscrivent dans la tradition défendue par André Bazin, la tradition des Flaherty, Renoir ou Rossellini. *Tierra negra* de Ricardo Íscar, *En Construcción* de José Luis Guerin, *Aguaviva* d'Ariadna Pujol, *El Cielo gira* de Mercedes Álvarez, *Dies d'agost* de Marc Recha, *Una cierta verdad* d'Abel García (2008) et *B-Side* d'Eva Vila (2008) en sont quelques exemples. On peut encore citer les films de Joaquín Jordá, d'Isaki Lacuesta, de Lupe Pérez, de Carla Subirana. D'autres cinéastes, extérieurs au MDC, vont de la même manière renouveler les esthétiques du cinéma espagnol : Pablo García (*Fuente Álamo, la caricia del tiempo*, 2001), Adán Aliaga (*La casa de mi abuela*, 2005), Albert Serra (*Honor de Cavallería*, 2006 et *El cant dels ocells* [*Le Chant des oiseaux*], 2008), Jaime Rosales (*Las horas del día*, 2003, *La soledad*, 2007, *Tiro en la cabeza*, 2008), Jo Sol (*El Taxista ful*, 2006), Pere Portabella (*Die Stille vor Bach* [*Le Silence avant Bach*], 2007), Daniel Villamediana (*El brau blau*, 2008) ou Christophe Farnarier (*El somni*, 2008). Il s'agit majoritairement de cinéastes qui vivent en Catalogne. C'est ce que précise Ángel Quintana (2006b : 282) :

[si l]e réalisme timide est le modèle de cinéma auquel l'industrie donne sa bénédiction, que les festivals de cinéma espagnol mettent en avant, que les maisons de distribution essaient de diffuser dans les salles, que les télévisions coproduisent et que les commissions du Ministère de la Culture finissent par subventionner¹⁰³

¹⁰³ « [si e]l realismo tímido es el modelo de cine que la industria bendice, que los festivales de cine español promocionan, que las distribuidoras intentan difundir por las salas, que las televisiones coproducen y que las comisiones del Ministerio de Cultura acaban subvencionando ».

le modèle alternatif que constituent ces propositions s'élabore, pour l'essentiel, en Catalogne, ce qui a amené Ángel Quintana à opposer un modèle madrilène à un autre barcelonais, un modèle industriel à un autre plus artisanal. L'opposition, parfois quelque peu exagérée¹⁰⁴, met bien en avant un système global où les manières de financer les films, de juger de leur potentiel artistique et de les diffuser finissent par influencer la mise en scène elle-même. Dès lors, doit-on s'étonner du paradoxe concernant la forte présence du modèle catalan minoritaire – qui n'en reste pas moins industriel – sur les marchés internationaux et dans les festivals ?

On aura souvent opposé, dans l'histoire du cinéma espagnol, Madrid et Barcelone, comme on oppose habituellement la périphérie au centre, la marge à la norme. Dans cette confrontation où sont en jeu des éléments d'ordre esthétique, économique, industriel et politique, Barcelone aura incarné, symboliquement et ponctuellement, une alternative au modèle de production cinématographique défendu depuis les instances industrielles et institutionnelles – à savoir, aujourd'hui, les chaînes de télévision nationales et la *Academia de Cine*, les organisations de producteurs et l'ICAA. Cette opposition est symbolique bien plus que géographique : à Madrid comme à Barcelone se trouvent des personnes pour défendre différents modèles industriels et artistiques, qu'il s'agisse de modèles majoritaires ou minoritaires. A Barcelone, les films mentionnés reçoivent parfois le soutien de l'ICAA, sont primés par l'*Academia de Cine* et subventionnés par l'Union Européenne.

Les cinéastes que nous avons mentionnés, s'ils partagent parfois certaines pratiques, présentent des cinémas très différents. Entre les cinémas de Joaquín Jordá et de Mercedes Álvarez, entre ceux d'Albert Serra et d'Isaki Lacuesta, il est difficile de dégager une démarche commune ou un rapport partagé au cinéma. Cependant, ensemble, ils renouvellent les représentations et les narrations. Surtout, ils établissent de nouvelles relations entre le filmeur et le filmé, entre le film et le spectateur, comme nous le préciserons par la suite. Les pratiques diverses de ces cinéastes revendiquent un héritage cinématographique qui n'avait pas trouvé, jusqu'ici, d'héritiers en Espagne. C'est pourquoi, comme nous l'avons évoqué, apparaissent comme essentiels la récupération, la diffusion et les commentaires des traditions comme celles de Robert Flaherty, Joris Ivens, Jean Rouch, Marcel Hanoun, Chris Marker, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, Pere Portabella, Jacinto Esteva, Frederick Wiseman, Nicolas Philibert, Claire Simon, Abbas Kiarostami, pour ne citer que quelques unes de ces traditions. De façon non programmatique, un nouveau réalisme se dessine en Espagne,

¹⁰⁴ On peut rappeler par exemple que Joaquín Jordá a écrit avec Icíar Bollaín un scénario pendant l'année 2004 et qu'il a influencé le travail de Fernando León de Aranoa, qui suit son enseignement à Madrid.

qui trouve dans l'influence de ces cinéastes, dans les nouveaux moyens technologiques de réalisation et au sein d'une industrie et de nouveaux lieux culturels, le socle permettant de rendre compte des profondes mutations du monde et de ses représentations. Le cinéma espagnol se renouvelle ainsi, dans son ensemble, à partir de la revendication de pratiques documentaires, sans pour autant se circonscrire à celles-ci.

CHAPITRE 2 : DU RÉALISME ET DES DIFFICULTÉS DE LA TRANSMISSION DANS LE DOCUMENTAIRE ESPAGNOL, DES ANNÉES 50 AUX ANNÉES 2000

Le cinéma espagnol entretient, pendant toute la période franquiste et les vingt-premières années qui suivent la mort du Caudillo, un rapport conflictuel avec les esthétiques réalistes. La question du réalisme n'aura, pourtant, pas manqué d'être débattue, à plusieurs reprises, par les réalisateurs, les producteurs et les critiques de chaque période. Ce débat, sans cesse renouvelé par les changements sociaux et politiques et les transformations techniques, se poursuit jusqu'à nos jours, notamment, à travers le questionnement d'un nouveau « cinéma social espagnol » capable de renouveler le cinéma national. Celui-ci, néanmoins, a du mal à susciter l'intérêt au-delà de ses frontières, comme nous l'avons souligné auparavant¹⁰⁵.

Aucun mouvement esthétique réaliste espagnol n'a eu la capacité de transformation du Néoréalisme italien ou du cinéma direct français, par exemple. Dans les deux cas, ces esthétiques réalistes se développent au carrefour de changements sociaux importants et de la reconfiguration industrielle ou technique du cinéma.

Ainsi, le Néoréalisme italien s'élabore dans une certaine précarité économique et industrielle et, pour cette raison, est souvent le fruit de pratiques de production hétérogènes (Quintana, 1997 : 79-85). De plus, comme le précise Ángel Quintana :

[l]'éthique néoréaliste a été marquée par une implication des cinéastes dans le discours sur la réalité, une implication qui n'était pas limitée à une compréhension descriptive de la réalité, une évaluation des phénomènes qui la constituent ou des mouvements sociaux qui la configurent. L'implication dans le réel a été imprégnée, pendant les premières années du néoréalisme, d'une volonté de changement du monde [...]. Elle revendiquait un autre idéal : la transformation possible de la société. (Quintana, 1997 : 42-43)¹⁰⁶

¹⁰⁵ Outre les textes d'Ángel Quintana (2001, 2005, 2006a, 2006b, 2007, 2008), on pourra se référer à l'article de Pascale Thibaudeau (2007) dans lequel elle s'intéresse au réalisme social comme un nouvel architecte dans la fiction espagnole des années 90 et 2000.

¹⁰⁶ « La ética neorrealista estuvo marcada por una implicación de los cineastas en el discurso sobre la realidad, una implicación que no se limitaba a ser una comprensión descriptiva de la realidad, una valoración de los fenómenos que la constituyen o de los movimientos sociales que la configuran. La implicación en lo real estuvo impregnada, durante los primeros años del neorrealismo, de una voluntad de cambio del mundo [...]. [P]romovía otro ideal : la posible transformación de la sociedad. »

Concernant le cinéma direct français, il va innover avec une série d'outils que les cinéastes de la Nouvelle Vague s'approprièrent ensuite. La possibilité de « filmer sans entrave non seulement les choses mais surtout les gens » (Prédal, 2008 : 20) avec le 16 mm synchrone et les magnétophones Nagra et Perfectone, transforme les esthétiques. Des directeurs de la photographie, comme Jean Rouch ou, aux Etats-Unis, Richard Leacock, tirent rapidement tout le potentiel de ces techniques naissantes. Le coauteur de *Chronique d'un été* (1960), Edgar Morin, considère qu'elles peuvent même permettre la naissance d'un « cinéma ethnologique au sens fort du terme : [un cinéma qui] cherche l'homme »¹⁰⁷.

Ainsi, en Espagne, aucun mouvement esthétique réaliste espagnol n'a eu cette capacité de transformation, jusqu'à ces dernières années. En effet, comme nous l'avons précisé auparavant, un nouveau réalisme semble se dessiner, parallèlement au réalisme social, dans le « documentaire de création » et quelques fictions contemporaines¹⁰⁸, lesquels suscitent un intérêt, bien au-delà de la Péninsule. Pour en mesurer la portée, il semble nécessaire d'observer, de façon diachronique, l'écart entre les productions documentaires d'avant le milieu des années 90 et celles plus actuelles. Ce qui nous intéresse, dans ce chapitre, concerne l'histoire du documentaire en Espagne et les difficultés rencontrées pour établir la transmission de modèles esthétiques, éthiques et économiques, c'est-à-dire pour élaborer des filiations entre cinéastes, entre producteurs, afin de perpétuer certaines manières de faire, de renouveler, de façon consciente, les esthétiques réalistes et d'élaborer, ainsi, un contre-modèle aux conventions des représentations dominantes. Comment procèdent cinéastes et producteurs, durant la seconde moitié du XX^e siècle, pour développer d'autres esthétiques réalistes, pour créer un « gain de réalité [...] par rapport à un état antérieur du [cinéma] » (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 2001 : 96) ? Quelles sont les entraves, que les cinéastes rencontrent, qui empêchent une telle transmission ?

Les travaux sur le NO-DO de Vicente Sánchez-Biosca et Rafael Tranche (1998, 2001 et 2006), ceux de Santos Zunzunegui sur le cinéma des années 60 (2005) ou de Llorenç Soler et Joaquim Romaguera (2006) et, récemment, de Manuel Barrios¹⁰⁹ (2003) sur le cinéma militant et underground des dernières années du Franquisme, ont apporté des éléments de réponses qui expliquent les difficultés politiques, techniques, économiques et structurelles qui ont empêché l'éclosion d'une filiation dans la transmission de certains modèles réalistes.

¹⁰⁷ D'après l'article d'Edgar Morin paru dans le *Nouvel Observateur*, « Pour un nouveau cinéma vérité », cité par Michel Marie (1997 : 57).

¹⁰⁸ Nous pensons aux fictions d'Albert Serra, de José Luis Guerin, de Marc Recha, d'Isaki Lacuesta, de Jo Sol, de Jaime Rosales, de Llorenç Soler...

¹⁰⁹ Manuel Barrios est le réalisateur et scénariste de la série documentaire en 6 parties *Crònica d'una mirada* (2003).

C'est à la lumière de ces différents travaux que nous avons mesuré les transformations qu'impliquent la récupération d'une telle histoire du documentaire et la constitution d'un modèle de transmission.

En guise de préambule, nous avons voulu interroger certains enjeux du réalisme au cinéma, à partir de deux des principales caractéristiques qui définit l'esthétique réaliste des années 90 et 2000 : l'ambiguïté de certains films dans leur rapport aux catégories théoriques de documentaire et de fiction et la question corollaire d'une frontière commune. Que faire de ces notions ? Dans quelle mesure sont-elles encore opératoires ? Au fil de notre questionnement, peut-être pourra-t-on entrevoir ce qui se joue dans ces nouvelles formes de représentation et envisager les films qui nous intéressent comme un changement de paradigme.

Pour ce faire, cette dynamique aura nécessité un groupe, un cadre permettant la transmission de divers modèles et la constitution de nouvelles œuvres, comme l'a expliqué le directeur du Master en Documentaire de création de l'UPF :

on ne peut pas faire un enseignement de haut niveau sur le documentaire sans les films de référence. La transmission n'existe pas sans les films. Alors, il faut faire les films en même temps que la transmission. Comme il n'y a pas de tradition, la tradition ayant été complètement tronquée, il faut la réinventer. (Balló, 2008, entretien)

Par ces mots, Jordi Balló explique ses motivations pour inclure, au cœur de la formation universitaire, la préparation de longs-métrages. Il ne s'agit pas de nier l'existence de films documentaires dans l'histoire du cinéma espagnol, mais de mettre en exergue la difficulté, pour les documentaristes, de créer entre eux, entre générations, des filiations qui auraient permis d'asseoir une tradition et une histoire commune, dans la durée : la tradition – les façons de faire et de penser, héritées du passé – n'existe que par ceux qui l'élaborent et la défendent.

En soulignant les difficultés que rencontrent les documentaristes pour former ces groupes et ces filiations, et au regard des références bibliographiques actuelles, on comprend qu'une tradition s'est aujourd'hui dessinée, qui revendique les pratiques du documentaire de création.

Nous avons divisé cette étude diachronique de la question de la transmission du documentaire en Espagne en trois grandes étapes, lesquelles correspondent, sur le plan

politique, aux quasi trente premières années du Franquisme (1943-68), à la Transition¹¹⁰ (1969-1982) et aux législatures socialistes (1982-1996). Sur le plan de l'histoire des techniques, cela correspond à des transformations importantes dans le domaine de l'audiovisuel : le cinéma continue de développer des techniques permettant de nouveaux effets de réel (élargissement des écrans, couleur, son synchrone), ce qui apparaît comme une réponse à l'essor de la télévision aux Etats-Unis¹¹¹ (années 40 à 60) ; puis, l'importance des pratiques du cinéma amateur permet de créer de nouveaux réseaux parallèles à l'industrie cinématographique (années 60 et 70), enfin, l'essor de la vidéo et la prépondérance de la télévision sur le reste de la création et de l'économie de l'audiovisuel sont décisifs durant les années 80 et 90¹¹².

Entre la période de la Seconde République et celle du Franquisme, les changements politiques, industriels et techniques sont tels, concernant le documentaire, que nous avons fait le choix de ne pas inclure de commentaires à propos de la première période. La rupture qui s'opère empêche toute continuité. Nous précisons, néanmoins, que le documentaire connaît durant la Seconde République un essor important, essor marqué par la venue de cinéastes étrangers (Roman Karmen, Joris Ivens, Ivor Montagu, Norman McLaren, Henri Cartier-Bresson...) et par les courts-métrages de Carlos Velo et le précurseur *Tierra sin pan / Las Hurdes (Terre sans pain, 1933)* de Luis Buñuel¹¹³, lesquels participent à ce socle commun de références, dont bénéficient les documentaristes actuels. Mais avant de commenter davantage

¹¹⁰ Nous considérons la Transition comme une période relativement longue, afin d'envisager celle-ci, comme d'autres l'ont fait (Marí, Risques et Vinyes, 2007), comme un processus non seulement politique, mais également social, rendu possible grâce aux transformations qui s'opèrent au sein de la famille (utilisation de la contraception), du travail (grèves, organisation des syndicats clandestins), et, dans une autre mesure, au sein du cinéma. Dans *Historia del cine español*, les auteurs (Gubern *et al.*) ont considéré dans un même chapitre cette période « du « tardofranquisme à la démocratie » (« Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982) », Casimiro Torreiro, p.341-399).

¹¹¹ TVE commence à émettre de façon régulière en automne 1956 tandis que la seconde chaîne (« UHF », Canal 2 ou La 2) débute son activité en 1966. Néanmoins, comme le souligne Jean-Stéphane Duran Froix (2009 : 13), « [l]a télévision ne devint véritablement un média de masse en Espagne qu'à partir de la première moitié des années 70. C'est alors que le nombre de postes en service dépassa les 5 millions d'unité, chiffre qui [...] indiquait que la quasi-totalité de la population outre-pyrénéenne pouvait être considérée comme téléspectatrice. ». L'auteur de *La télévision espagnole, un contre-modèle ?* explique l'arrivée tardive de la télévision dans les foyers espagnols par la mauvaise conduite de l'implantation de la télévision, l'absence d'une importante industrie électronique pour fabriquer des postes de télévision et le faible pouvoir d'achat des espagnols.

¹¹² La multiplication des chaînes régionales (à partir de 1983) et privées (à partir de 1988) transforme l'ensemble de l'audiovisuel espagnol. La place prépondérante accordée au football dans les grilles des programmes (Duran Froix, 2009 : 107-114) et la guerre que ce sport déclenche régulièrement entre les chaînes a façonné une télévision peu créative, parfois qualifiée de « télé-poubelle » (*idem* : 101). Comme nous aurons l'occasion de le commenter par la suite, quelques programmes, néanmoins, contribuent à dynamiser la création audiovisuelle espagnole, durant ces années 80 et 90.

¹¹³ On pourra se référer notamment aux articles de Manuel Palacio (2001a) et Roman Gubern (2001) concernant cette période. Plus particulièrement, le livre de Mercé Ibarz (1999) apporte de précieux commentaires sur le documentaire de Luis Buñuel, tout comme le fait, sur le cinéma documentaire de Carlos Velo, l'article de Miguel Anxo Fernández (2001).

les difficultés de la transmission du documentaire de création en Espagne, voyons ce qui peut s'y jouer.

Documentaire et fiction : des enjeux du réalisme et de la nécessité d'une transmission de modèles documentaires

Dans le faux plan séquence de *Tokhme morgh haye dariahi* (2006), un court-métrage d'Abbas Kiarostami, trois œufs s'offrent à la merci des vagues qui frappent le rocher sur lequel ils se trouvent. Le ressac finit par emporter, dans une apparente continuité, chacun des trois œufs, tandis que l'on entend redoubler le cri des mouettes. « Documentaire ou fiction ? » Le réalisateur iranien, qui présentait ce film devant une assemblée d'étudiants en cinéma¹¹⁴, répondait au jeune homme qui lui posait cette question qu'à partir du moment où le film présente une certaine vérité, il s'agissait, pour lui, d'un documentaire et que, par conséquent, tout bon film était un documentaire. Il précisait, avec la rigueur de pédagogue qui est la sienne, que cette affirmation n'avait rien d'académique, qu'elle était l'expression d'un ressenti personnel et qu'il n'avait pas la volonté d'en faire un dogme.

Pour beaucoup de spectateurs, face à ce court-métrage, la question de la « frontière » supposée entre ce qui est de l'ordre du documentaire et de la fiction s'imposait. Car, si la différence entre l'un et l'autre apparaît, généralement, de manière évidente, la frontière qui les sépare est, dans certains cas, problématique, d'autant que la fiction peut toujours chercher à mimer le documentaire. Mais ce dernier aurait-il une spécificité ?

Guy Gauthier donne raison à Abbas Kiarostami en affirmant qu'« une telle opposition n'a de sens que classificatoire, et ne se pose aux cinéastes qu'en termes de statut, de distribution, d'avances sur recettes, de catégorie de compétition, et autres considérations qui relèvent de la bureaucratie, de la rentabilité, mais sûrement pas de l'art. » (Gauthier, 2005 : 3-4). La nécessité théorique de ces termes, afin de leur donner une valeur opératoire, est revendiquée par l'auteur, après avoir expliqué que « les deux catégories [fiction et documentaire] ne sont pas cloisonnées, mais se rejoignent selon un parcours subtil » (*idem* : 4). Guy Gauthier oppose « cinéma documentaire » et « cinéma romanesque » pour esquisser une « échelle de fictionnalisation » qui se décline entre deux pôles théoriques : le « documentaire-plus » et le « romanesque-plus » (*idem* : 101). Il met en valeur la question de

¹¹⁴ La *masterclass* a eu lieu au MK2 Bibliothèque, à Paris, le 21 janvier 2010, le lendemain de la sortie de *Shirin* (2010) en France.

l'acteur propre à la fiction et l'absence de celui-ci dans le documentaire, ainsi que la condamnation de ce dernier « au présent [et] à ce qui est visible dans le présent » (*idem* : 6).

François Niney, pour sa part, remarque qu'un faisceau d'éléments permet de déterminer le caractère documentaire :

Ce n'est pas seulement la nature (supposément réelle ou imaginaire en soi) de ce qui est filmé qui va déterminer le caractère documentaire ou fictionnel du film, c'est tout autant la relation du filmeur au filmé, la tournure de la mise en scène, sa façon de s'adresser au spectateur, de l'entraîner à y voir notre monde commun ou un monde ajouté (« inventé »), à se faire comprendre comme une énonciation sérieuse (documentaire) ou feinte (fictive), l'usage que l'on fait du film [...] etc. [...] [P]our savoir si une séquence est documentaire ou fictionnelle (sous la réserve que l'opposition documentaire / fiction ne recouvre nullement celle entre vrai et faux), il ne suffit pas de savoir ce qu'est une prise de vues, ni même ce qu'elle représente, il est aussi nécessaire de comprendre les circonstances du tournage et comment le film s'adresse au spectateur. (Niney, 2009 : 19)

Les critères pour distinguer documentaire et fiction, avancés par François Niney, de diverses natures, « impliquent des mécanismes élaborés de perception, discrimination et jugement que nous exerçons en toute ignorance » (Niney, 2009 : 61) et se réfèrent aussi bien au profilmique, au paratexte du film, au régime de croyance du spectateur, aux modalités d'énonciation, qu'à l'usage qu'il est fait du film. Ils soulignent l'évolution d'un concept – celui de documentaire – dont l'usage s'est répandu, au fur et à mesure des pratiques de réalisation et de réception. Ces critères, parce qu'ils traduisent certains enjeux de réception d'un film, ont donc une valeur opératoire et semblent particulièrement appropriés, pour les films des années 90 et 2000, qui se sont constitués à partir du jeu avec cette frontière entre documentaire et fiction.

S'il est généralement admis que le recours à des acteurs (professionnels ou non) ou à des personnes « interprétant leur propre rôle » permet de décider si l'on a à faire à une fiction ou à un documentaire, il est des cas indécidables à partir de ce seul critère, comme *Salaam Cinema* (1994) de Moshen Makhmalbaf, dans une certaine mesure *Close up* (1990) d'Abbas Kiarostami ou ce court-métrage *Tokhme morgh haye dariahi*, mentionné auparavant. Dans ce dernier film, la connaissance de stratégies de mise en scène peuvent laisser penser aux pratiques de la fiction¹¹⁵, tandis que l'absence d'acteurs et de direction « d'acteurs » et les

¹¹⁵ L'élaboration d'un scénario préalable, la disposition des œufs, les raccords, répétés, sur le mouvement des vagues qui rendent le montage imperceptible et laissent croire à une continuité sans ellipse.

commentaires du cinéaste suggèrent davantage des pratiques documentaires¹¹⁶. Si le choix entre l'un et l'autre est indécidable, c'est au bénéfice d'un « gain de réalité » (Bazin, 2002 : 270) : le caractère indécidable permet un régime de croyance ambiguë, entre logique de connaissance (documentaire) et régime de compréhension (fiction)¹¹⁷. Appréhendant le court-métrage d'Abbas Kiarostami par une logique de connaissance, nous observons la fragilité de la vie et le chaos du monde. Une mouette a fait son nid dans un rocher qui lui avait paru protégé des vagues ; la marée contrarie ses plans et met en péril sa progéniture. Le régime de compréhension provoque une dramatisation de la scène à travers le cri des mouettes qui retentissent, créant à la fois une solidarité entre congénères et un sentiment d'impuissance partagée, auquel nous ne pouvons qu'adhérer : nous tremblons à chaque vague qui vient frapper les œufs. Aussi, chacun des régimes renforce l'autre constituant la singularité même de cette fable poétique sur la fragilité essentielle des êtres et du monde.

Cette tendance du cinéma contemporain, qui met en crise cette dichotomie entre documentaire et fiction – tendance que l'on retrouve dans les films réalisés dans le cadre du Master en Documentaire de création de l'UPF –, est une source de renouvellement du cinéma de ces dernières années. Elle transforme les esthétiques réalistes.

En effet, pour que se constitue une nouvelle esthétique réaliste, celle-ci doit entrer en opposition avec les règles normatives de représentation du monde et, ainsi, donner à penser celui-ci autrement ; c'est-à-dire qu'elle doit pouvoir mettre en crise les esthétiques réalistes dominantes, qui constituent la *doxa*. Celles-ci relèvent en Espagne, durant les années 2000, autant des esthétiques d'un certain cinéma réaliste que de programmes télévisés. Comme il a été précisé, parmi ces derniers, les journaux télévisés, les reportages¹¹⁸, mais aussi les jeux de la « télé réalité », ont une influence capitale sur nos représentations du monde. L'idéologie¹¹⁹ de ces programmes, incarnée de manière paroxystique dans les chaînes d'informations en

¹¹⁶ Les œufs ont été abandonnés au gré des vagues, l'idée de ce court-métrage lui est venu, quelques jours avant de décider de le tourner, en se promenant sur la plage et en observant sur un rocher le nid fragile d'une mouette.

¹¹⁷ François Niney distingue un « horizon d'attente en documentaire [qui] relève plutôt d'une logique de connaissance, de type historique, dont le doute (et la vérification éventuelle) est la pierre de touche [...] et la fiction [qui] fait plutôt appel à un régime de compréhension (des conduites humaines), sur un mode dramatique ou romanesque, dont la pierre de touche est la crédibilité (le fait que ça existe ou non étant mis entre parenthèses). (Niney, 2009 : 63-64)

¹¹⁸ François Niney note que les différences entre documentaire et reportage « se marquent à trois niveaux : la relation au langage audiovisuel, le mode de production et la notion même de "sujet". La constitution d'une œuvre singulière s'oppose à une œuvre formatée, davantage préoccupée par l'information qu'elle délivre. Le travail en tandem du producteur et du réalisateur est opposé au nivellement que requiert le formatage. Enfin, le reportage tend à faire de l'événement spectaculaire son sujet, « ne fait événement que ce qui rompt l'ordre du monde (le monde est donc supposé *a priori* en bon ordre !) » tandis que la démarche documentaire repose sur « une logique de découverte de fond » (Niney, 2009 : 120-126).

¹¹⁹ Jacques Aumont et Michel Marie définissent l'idéologie comme « un système de représentations [...] de nature interprétative (non scientifique) [...] jouant un rôle historique et politique précis [...] se donnant pour universel et naturel, [...] enfin constituant une espèce de langage » (2008 : 124)

continu¹²⁰ ou dans des programmes comme *Gran Hermano*, revendique les principes du panoptique, de l'omni-visibilité.

A l'inverse, les documentaires du Master en Documentaire de création de l'UPF se font contre ce principe d'omni-visibilité et en tenant compte de la crise de la communication et du régime de croyance critique qui en a découlé. Ainsi, de nouvelles formes se développent à partir de cette réaction. Cette manière de créer de « nouveaux modèles narratifs, de nouvelles formes de lecture et de réception de la part du spectateur »¹²¹ (Di Tella, Monegal, Piglia et Wolf, 2007 : 67) dans le documentaire contemporain, s'oppose également à « l'excès d'informations », vécu comme un traumatisme quand celles-ci ne sont plus « trait[ées], intellectuellement ou émotionnellement »¹²², comme l'explique Andrés Di Tella (*idem* :71). En combinant ou en alternant logique de connaissance et régime de compréhension, le spectateur n'entretient-il pas un rapport au monde à la fois intellectuel et émotionnel ?

Comme dans le court-métrage d'Abbas Kiarostami, en élaborant un nouveau modèle réaliste, où la convention d'une « frontière » marquée entre documentaire et fiction est interrogée, ne se configurent-ils pas une autre relation au film, un autre type de spectateur et une relation singulière au monde ? Cette nouvelle esthétique réaliste où la frontière à la fois poreuse et changeante entre fiction et documentaire, est devenue l'un des enjeux de la création récente, se situerait ainsi à la rencontre entre l'avant-garde artistique et l'avant-garde politique. C'est ainsi qu'à l'Université de Princeton Andrés Di Tella, Antonio Monegal, Ricardo Piglia et Sergio Wolf, qui se sont interrogés sur cette évolution du documentaire, ont présenté ce « changement de paradigme par rapport aux formes traditionnelles du langage cinématographique »¹²³ (Di Tella, Monegal, Piglia, Wolf, 2007 : 67). Antonio Monegal rapproche ces pratiques révolutionnaires de celles des avant-gardes¹²⁴ : « Le documentaire [explique-t-il,] reprend deux des axiomes centraux des avant-gardes : ce qui est révolutionnaire consiste à faire voir le monde d'une autre façon – avec une autre forme de connaissance – et dans la fusion entre l'art et la vie. ». Nous y reviendrons.

¹²⁰ Cable News Network (CNN), créée en 1980 aux Etats-Unis, est la première chaîne d'information en continu. Elle devient mondialement connue lors de la Guerre du Golfe (1990-1991) et instaure un modèle suivi, à partir des années 90, partout dans le monde. « [C]e marché s'est très vite étendu à l'Espagne, *via* le satellite et la chaîne CNN en espagnol. Puis le concept a été successivement repris par le groupe TVE et par le reste des télévisions publiques. » (Duran Froix, 2009 : 80).

¹²¹ « nous models narratius, noves formes de lectura i de recepció per part de l'espectador ».

¹²² « procesa[des], intel·lectualment o emocionalment ».

¹²³ « un canvi de paradigma respecte de formes tradicionals en el llenguatge cinematogràfic ».

¹²⁴ (« El documental reprèn dos dels axiomes centrals de les avantguardes: que allò revolucionari consisteix a fer veure el món d'una altra manera –en una altra forma de coneixement –i en la la fusió entre vida i art. ») (Di Tella, Monegal, Piglia, Wolf, 2007 : 76).

Les enjeux, politiques autant qu'esthétiques, du réalisme exigent la constitution d'un groupe pour que se réalise pleinement une rupture avec l'idéologie dominante. L'histoire du documentaire en Espagne souligne cette nécessité et, c'est sur ce point que nous avons voulu insister dans les pages suivantes. Il ne s'agit pas tant de rendre compte d'esthétiques différentes que d'évoquer la difficulté à créer une résistance durable à la *doxa*. Le changement profond qui s'opère à partir de la fin des années 90 réside dans la constitution de ce groupe. A travers lui, des pratiques se généralisent, s'imposent comme des contre-modèles qui font pression au sein du modèle dominant pour qu'il se transforme. Ainsi, la programmation des chaînes de télévision, les modes d'énonciation, les régimes de croyance se modifient. La constitution d'un groupe permet encore la récupération d'une histoire et de références communes, qui se transmettent entre générations pour être commentées, débattues, critiquées. Enfin, le groupe permet de porter une parole commune non dogmatique : au sein du consensus, qui est celui de la volonté de mettre en crise la *doxa*, il existe toujours un dissensus. Ce dernier permet un renouvellement nécessaire à l'innovation et à l'expérimentation. C'est ainsi que peut s'établir une nouvelle esthétique, laquelle est sujette à l'interdépendance qui réunit les cinéastes, tant économiquement qu'esthétiquement (Le club des 13, 2008 : 66). C'est pourquoi nous avons cherché, dans les pages qui suivent, à nous interroger sur les principales raisons, au sein du documentaire espagnol, qui avaient empêché, malgré certaines tentatives, des transformations capables de modifier les esthétiques réalistes par la voie du documentaire.

Le NO-DO en héritage : l'Espagne officielle comme tradition

A la fin de la Guerre Civile Espagnole (1936-1939), le pouvoir franquiste va mettre en place, dans le domaine du cinéma, une politique interventionniste qui alterne les mesures répressives et protectionnistes, lesquelles visent à contrôler la production, la distribution et l'exploitation cinématographiques. Concernant le documentaire, la création de l'organisme NO-DO (*Noticiarios y Documentales Cinematográficos de España*) en est la principale mesure, puisque celui-ci redéfinit l'ensemble du marché des actualités et du documentaire. Ainsi, la grande période d'activité qu'aura connu le documentaire en Espagne, durant la Seconde République (1931-1939), prend fin brutalement. La créativité, la variété formelle et le pluralisme des discours, pendant cette période de troubles sociaux, ne trouvent leur pendant

qu'à partir de la Transition Démocratique, comme l'ont rappelé Esteve Riambau (2001) et Josetxo Cerdán (2003 : 18).

A partir des travaux de Vicente Sánchez-Biosca et Rafael Tranche, qui ont exploré de nombreux aspects du NO-DO, nous allons rappeler en quoi celui-ci va constituer un nouvel héritage documentaire, qui empêchera l'avènement d'autres esthétiques réalistes dans le champ du documentaire. Selon de nouveaux critères économiques, politiques et structurels, un modèle singulier se dessine, lequel marquera durablement la production documentaire, au-delà de la période franquiste.

NO-DO va, durant presque quarante ans, devenir pour de nombreux spectateurs, synonyme de documentaire. Parfois substantivé, « *un nodo* » va jusqu'à désigner un film qui n'a pas toujours été produit par cet organisme. Son importance est telle dans l'imaginaire espagnol que, quelque vingt ans après sa disparition, lorsque Ariadna Pujol tourne son premier long-métrage, *Aguaviva* (2005), l'une des personnes filmées, une vieille femme née probablement à la fin des années 20 commente « Ça doit être pour le NO-DO », tant celui-ci, pendant des décennies, aura éclipsé les autres pratiques documentaires, dans les manières de faire, les modes de production et les réceptions. Ce qui n'est pas du domaine de la fiction au cinéma y est, pendant longtemps, presque toujours associé.

Les actualités cinématographiques du NO-DO ont été, avant tout, une propagande où le sensationnel, l'anecdotique et le trivial se substituent à des contenus, où le pluralisme et le débat politique auraient eu leur place (Sánchez-Biosca et Tranche, 2006). Le divertissement, les informations « douces »¹²⁵ constituent une grande part de sa production. Celle-ci, préparée par des journalistes et des opérateurs proches du régime, est donc loin de l'idée utopique du slogan qui ouvre chaque édition du NO-DO : « Le monde entier à la portée de tous les Espagnols »¹²⁶.

Tous les Espagnols qui se rendent au cinéma sont confrontés aux images d'actualité du *Noticario*, à la fois exclusif et obligatoire, au début de chaque séance de cinéma. Les compléments qui s'ajoutent à la projection sont généralement issus du NO-DO, qui produit des reportages et, à partir des années 50, sous l'impulsion du nouveau directeur Alberto Reig,

¹²⁵ Comme le rappelle Rafael Tranche, le genre des actualités est constitué de deux influences contradictoires : l'une qui trouve sa source dans le spectaculaire et l'autre dans le journalisme (Sánchez-Biosca et Tranche, 2006 : 83). La logique du marché cinématographique tend à diriger ces actualités cinématographiques vers le spectaculaire, plutôt que vers le journalisme (*idem*). La distinction entre *hard news* et *soft news* (informations « dures » et informations « douces ») s'effectue à partir de la rapidité de transmission d'un événement ; les informations « dures » étant celles qui sont transmises rapidement. Rafael Tranche, pour évaluer l'importance de l'un ou l'autre types d'informations, a observé certains critères de hiérarchisation et de fréquence d'apparition des informations (*idem* : 82-95).

¹²⁶ « El mundo entero al alcance de todos los españoles ».

des courts-métrages documentaires¹²⁷. Courts-métrages et documentaires, comme l'explique Rafael Tranche (2006 : 92), sont, durant ces années, synonymes¹²⁸, ce qui a pour conséquence et / ou pour cause de limiter la production documentaire, quasi exclusivement, à une bobine par film, soit moins de dix minutes, la durée de ces courts-métrages.

L'implication du NO-DO dans le documentaire tarde presque 10 ans, même si, dès la création de celui-ci, le développement du documentaire fait partie des missions qu'on lui assigne¹²⁹. Alberto Reig tâche ainsi, durant les années 50, de remplir cette mission restée lettre morte. Fort de moyens humains et matériels, dont il ne disposait pas encore au milieu des années 40, le NO-DO assume, durant la décennie suivante, la production et la distribution de courts-métrages documentaires. Quant à leur exploitation, certains films trouvent, dans les compléments obligatoires en début de séance, une place de choix. Le bas prix de ces documentaires écarte, *de facto*, la concurrence des productions privées, lesquelles ne trouvent plus ni les ressources financières pour être suffisamment compétitives, ni la place nécessaire pour une bonne exploitation¹³⁰. José López Clemente, qui tient une tribune sur le documentaire, « Rincón del documental » (« Le coin du documentaire »), dans la revue *Espectáculo*, à partir de la fin de l'année 1953, dénonce cette situation, qui nuit à l'industrie. Il réclame une limitation de la production des films documentaires du NO-DO dans les cas où :

[la] réalisation n'est pas à la portée des producteurs privés, soit parce que son coût excessif en fait un produit non rentable, soit parce qu'il s'agit d'essais risqués auxquels le documentaire se prête tant, soit parce qu'ils requièrent des moyens techniques inaccessibles à ceux qui n'ont à leur disposition que de modestes moyens de production.¹³¹

¹²⁷ A la différence des *Noticiarios*, comme l'a rappelé Álvaro Matud Juristo (2008 et 2009), les documentaires produits par le NO-DO n'ont pas le monopole des compléments, d'autres maisons de production existent et reçoivent même un soutien technique du NO-DO.

¹²⁸ « Un premier malentendu consiste à comparer documentaire et court-métrage, comme si l'on s'agissait de termes équivalents et interchangeables, en les associant à un terme encore plus ambiguë et générique : les compléments. » (« Un equívoco de partida consiste en equiparar documental con cortometraje, como si fueran términos equivalentes e intercambiables, adscribiéndolos a un término mucho más ambiguo y genérico : los complementos. » [Tranche, 2006 : 92]).

¹²⁹ *Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial « NO-DO »*, Art.1, 29/09/1942, reproduit in Sánchez-Biosca et Tranche, 2006 : 586.

¹³⁰ Álvaro Matud Juristo (2008 : 112) a également signalé que les exploitants, afin d'éviter la programmation de compléments, se limitaient à la projection des *Noticiarios*, ce qui participait à l'affaiblissement des maisons de production qui se consacraient au documentaire.

¹³¹ « [la] realización no está al alcance de los productores privados, bien porque su excesivo coste los haga inamortizables, bien porque se trate de atrevidos ensayos a los que tanto se presta el cine documental, o bien porque requieran unos medios técnicos inasequibles para quienes cuentan con modestos medios de producción. » López Clemente, José, 1953, « Ordenación del cine documental » in *Espectáculo*, n°67, Madrid, cité par Tranche, 2001 : 113.

Il défend donc un NO-DO ouvert à l'expérimentation formelle et à l'innovation technique et veut protéger le secteur privé. Néanmoins, les voix qui défendent le documentaire indépendant du NO-DO sont rares, et José López Clemente rejoint, lui-même, quelques années plus tard, en 1959, le NO-DO, au sein duquel il réalisera plusieurs films et s'occupera de la production documentaire (Tranche, 2001 : 113).

L'arrivée de López Clemente ne rend pas moins problématique la production privée. Pour que celle-ci parvienne en salles, avant de rivaliser avec la production du NO-DO auprès des exploitants, il lui aura fallu, auparavant, passer la triple censure franquiste que Román Gubern a définie dans ces termes :

La censure est un système coercitif de restriction de la liberté d'expression. Dans le cas du cinéma, [...] elle touchait en premier lieu le scénario ; sur lequel devait reposer la réalisation du film, qui était soumis aux entraves du crayon rouge des fonctionnaires-lecteurs ; ensuite, on inspectait le film fini et reposant sur le scénario préalablement censuré ; et, finalement, tout le matériel publicitaire que l'on préparait pour le lancement commercial du film – des affiches aux slogans – était à nouveau analysé de manière inquisitoriale. (Gubern, 2005 : 51)¹³²

Ce à quoi, précise Román Gubern (*idem*), s'ajoutait une dernière censure : celle du créateur lui-même, qui connaissait l'ensemble de ces procédures et s'autocensurait en conséquence.

C'est pourquoi le documentaire produit en Espagne durant les années 50 et 60 est essentiellement un cinéma qui traite peu des questions sociales ou économiques et qui privilégie le film d'art¹³³ et le film folklorique¹³⁴ : il reste en marge des transformations importantes que connaît alors le documentaire européen, l'âge d'or qu'évoque Roger Odin (1998 : 11).

¹³² « La censura es un sistema coactivo de restricción de la libertad de expresión. En el caso del cine [...] afectaba en primer lugar al guión; en él debía basarse la realización de la película, que era sometido a las cortapisas del lápiz rojo de los funcionarios-lectores; luego se sometía a inspección la película acabada y basada en el guión previamente censurado; y finalmente, todo el material publicitario que se preparaba para el lanzamiento comercial del filme –desde carteles hasta eslogans– era examinado de nuevo inquisitivamente ».

¹³³ Carlos Fernández Cuenca consacre, en 1967, un livre à ces films documentaires qui abondent durant les années 50 et 60 : *30 años de documental de arte español*, Madrid, Escuela Oficial de Cine. Ces « documentaires d'art » sont des films sur l'art – essentiellement espagnol. Certains cinéastes, comme José Val del Omar, ont su tirer tout le parti de ce genre en le tirant vers l'expérimentation plutôt que vers le didactisme, comme c'était généralement le cas.

¹³⁴ Alberto Elena a consacré un article au documentaire colonial (Elena, 2001) dans *Imagen, memoria y fascinación* et un chapitre de *La llamada de África* est également dédié à cette question (p.85-97). On pourra également se référer aux articles de Vicente Sánchez-Biosca et Rafael Tranche déjà mentionnés.

En somme, à peu d'exceptions près, le documentaire espagnol continue à être, pendant les années 50, l'expression d'une vision folklorique et faussement populaire, pleine de lieux communs, constituant, par ailleurs, la vision franquiste d'une réalité soumise à l'intemporalité. (Sánchez-Biosca et Tranche, 1998 : 141)

Certains essaient, vainement, de changer ce panorama : cinéastes, producteurs et critiques dénoncent cette situation, où la censure économique et idéologique empêche d'autres propositions d'éclorre. De sorte, que, quand s'organisent, en 1955, les Conversations Cinématographiques Nationales – les « Conversations de Salamanque » –, à l'initiative du Ciné-club du Syndicat Espagnol Universitaire, le documentaire est au cœur des débats. Le réalisme que revendiquent de nombreux cinéastes, en insistant, notamment, sur la nécessité et la possibilité d'un néoréalisme espagnol est également un enjeu du documentaire. Ricardo Muñoz Suay, l'un des principaux animateurs de ces Conversations et producteur d'UNINCI, dénonce alors l'isolement du cinéma espagnol et le déficit de réalité dont il souffre¹³⁵.

L'intervention de Juan Julio Baena, intitulée « Le cinéma documentaire espagnol » (« El cine documental español »)¹³⁶, est tout aussi radicale que la célèbre conclusion de Juan Antonio Bardem¹³⁷ : « Le documentaire espagnol n'existe pas. », déclare-t-il¹³⁸. Pour changer cette dynamique, Baena réclame la possibilité de faire un cinéma en prise directe avec l'actualité, c'est-à-dire non censuré, car « pour exister, le documentaire a besoin, comme nous de l'oxygène, de liberté d'expression, de liberté d'opinion, de liberté de concurrence » (Baena *in* Nieto Ferrando et Company Ramón : 325)¹³⁹. Il énumère encore les difficultés, d'ordre économique et structurel, qui empêchent toute initiative privée face à la concurrence du NO-DO, lequel n'est jamais explicitement nommé. Enfin, ces remarques sur le documentaire espagnol insistent sur la rupture opérée dans son histoire, à partir de la création du NO-DO :

¹³⁵ « Le cinéma espagnol est isolé. Isolé, non seulement du monde, mais de notre propre réalité... Le problème du cinéma espagnol est qu'il n'a pas de problèmes, qu'il n'est pas ce témoin de notre temps, que notre temps exige de toute création humaine. » (« El cine español vive aislado. Aislado no sólo del mundo sino de nuestra propia realidad... El problema del cine español es que no tiene problemas, que no es ese testigo de nuestro tiempo, que nuestro tiempo exige a toda creación humana. »), Muñoz Suay, Ricardo, « Editorial » *in* *Objetivo*, n°5, mai 1955, p.4.

¹³⁶ Ce texte a été publié dans *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"* (Nieto Ferrando et Company Ramón, 2006). Il est précisé que l'auteur du texte que lit Baena est probablement Eduardo Ducay, lequel n'avait pu se rendre à Salamanque.

¹³⁷ Cette déclaration, comme l'explique José Luis Castro de Paz et Josexo Cerdán (2003) a porté préjudice à l'ensemble du cinéma espagnol et nécessite d'être remise en question afin d'envisager ses spécificités. On pourra lire des commentaires similaires dans *La Nueva Memoria*.

¹³⁸ « No existe cine documental español », Baena, Juan Julio, « El cine documental español », *in* Nieto Ferrando et Company Ramón, 2006 : 324.

¹³⁹ « [...] para existir, el documental exige, como nosotros del oxígeno, libertad de expresión, libertad de opinión, libertad de concurrencia. » (*idem* : 325)

aucune solution ne permet véritablement de perpétuer la tradition qui commençait à émerger.

Baena déclare ainsi :

[L]'occasion qu'aurait pu offrir les travaux de Luis Buñuel, Carlos Velo et d'autres documentaristes (avec qui débutait, en Espagne, un mouvement positif de ce genre [sic]), a été tronquée, ne s'est pas poursuivie après 1939. De sorte qu'il n'a pu, finalement, se former ce qui, si elle avait continué, aurait donné une école documentariste espagnole. (*idem* : 324)¹⁴⁰

Ainsi, le NO-DO s'impose comme une nouvelle tradition documentaire et va constituer un héritage cinématographique qui, au-delà des archives qu'il compose, marque de son empreinte l'horizon d'attente des spectateurs. Quelques courts et longs-métrages, émanant d'entreprises privées, se distinguent également, mais ils restent rares et ne constituent pas, à cette époque, une tradition qui puisse élaborer d'autres modèles de représentation des réalités sociales, culturelles et artistiques. Quelles que soient les qualités de ces films qui sortent alors en salles, leur audience est faible et leur distribution mauvaise. Un film comme *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1966), pourtant produit par une maison de production qui réunit les principaux distributeurs espagnols, Pfsa¹⁴¹, est un échec commercial, comme le raconte Josep Antoni Pérez Giner, producteur exécutif du film (Español, 2008 : 84-85), et cela, malgré un budget considérable et la faible rémunération des techniciens. Comme d'autres documentaires, le film de Manuel Summers est victime de la censure, malgré les précautions que le réalisateur et le producteur avaient prises¹⁴². *El día de los muertos* (1961) de Joaquín Jordá et *Lejos de los árboles* (1963-1970) de Jacinto Esteva doivent subir plusieurs coupes.

¹⁴⁰ « [L]a coyuntura que pudieron ofrecer los trabajos de Luis Buñuel, Carlos Velo y otros documentalistas (con los que se iniciaba en España un positivo movimiento de este género se vio cortada, y no seguida después de 1939. De esta suerte no pudo llegar a formarse lo que de continuar hubiese dado una escuela documentalista española) ».

¹⁴¹ Pfsa avait, par ailleurs, produit *Morir en España* (Mariano Ozores, 1965), l'une des premières réponses franquiste au film de Frédéric Rossif, *Mourir à Madrid* (1963). Ce long-métrage, à travers l'utilisation de photographies, d'extraits de presse et d'actualités cinématographiques présentait la Guerre d'Espagne comme une lutte opposant les défenseurs de « l'Espagne éternelle » (« España eterna ») face aux ennemis athées, « vassaux de Moscou » (« vasallos de Moscú »). Le film de Frédéric Rossif, quant à lui, ne sortira en Espagne qu'en 1978. D'autres films apparaissent comme une réponse à *Mourir à Madrid*, comme l'a signalé Nancy Berthier (2003) : *Franco ese hombre* (1964) de José Luis Sáenz de Heredia et *Por qué morir en Madrid* (1966) d'Eduardo Manzanos. Ce documentaire, après avoir reçu, en août 1966, « les bénéfices maximum de l'intérêt spécial [...] ne sortira pas. Toute trace matérielle [du film] disparaîtra également » (*idem* : 261). Les aléas que connaît *Por qué morir en Madrid* témoignent, à nouveau, des rapports difficiles qu'entretiennent les autorités avec les films documentaires traitant de façon dissensuelle et polémique le passé récent. Les autres films mentionnés, attaquant plus indirectement la vision de la Guerre d'Espagne de Rossif, bénéficient d'une bien meilleure distribution.

¹⁴² Sans véritable succès, puisque le film souffre de plusieurs coupes importantes, Manuel Summers et Josep Antoni Pérez Giner le présentent, avant de passer la censure, à un prêtre de l'Opus Dei, Jesús Urteaga, personnage, par ailleurs, populaire, grâce aux émissions télévisées qu'il animait alors (*Día del señor, Sólo para menores de 16 años*) et la revue *Mundo Cristiano*, qu'il crée en 1963. Pour plus d'informations sur « le curé de la télé », comme il était surnommé, voir « Jesús Urteaga, el “cura de la tele” », *El País*, 31/08/09.

Notes sur l'émigration (1960) de Jacinto Esteva, *El alegre paralelo* (1964) d'Enric Ripoll-Freixes et Josep Maria Ramon, *Será tu tierra* (1964) et *El largo viaje hacia la ira* (1969)¹⁴³ de Llorenç Soler, pour contourner la censure, sont réalisés et distribués de manière indépendante¹⁴⁴.

En résumé, si quelques tentatives¹⁴⁵ viennent ponctuellement rompre la monotonie d'un système économique-politique qui exclut le dissensus et les pratiques documentaires hétérodoxes, celles-ci sont minoritaires, isolées les unes des autres et se développent au sein de productions qui ne perdurent pas. UNINCI, qui réalise le premier court-métrage de Joaquín Jordá¹⁴⁶, disparaît peu après la réalisation de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Avec sa maison de production Films 59, Pere Portabella, qui avait également participé au film du cinéaste de Calanda, voit sa carrière de producteur s'arrêter brutalement après le scandale que suppose le film dans l'Espagne franquiste. L'intérêt qu'il portait à la fondation d'un nouveau réalisme cinématographique espagnol (Zunzunegui, 2001 : 29-32) l'avait amené à produire – avant les films emblématiques de Films 59 : *Los Golfos* (Carlos Saura, 1959), *El Cohecito* (Marco Ferreri, 1960) et *Viridiana* – un documentaire sur La Chunga, co-réalisé par Carlos Saura et Leopoldo Pomés (García Ferrer et Martí Rom, 2001 : 154). Portabella avait pu discerner auparavant le caractère précurseur, dans ces tentatives de renouvellement du documentaire, du film de Carlos Saura, *Cuenca* (1958). Celui-ci, considéré comme un film qui, potentiellement, aurait pu lancer une dynamique au sein du documentaire espagnol, ne sera pourtant pas suivi d'initiatives similaires au sein de l'industrie, comme le réalisateur l'explique, dix ans plus tard :

[à] ce moment-là, cela pouvait signifier quelque chose en Espagne, parce qu'il s'agissait, sincèrement, de la vision très honnête d'un homme, [...] qui, caméra au poing, pendant un an, avait parcouru la province de Cuenca, en glanant ce qui semblait

¹⁴³ Comme l'a commenté Emmanuel Larraz (2005), *Será tu tierra* est un film de commande de l'Agence Municipale du Logement de la Mairie de Barcelone. Le film, qui présente les conditions terribles dans lesquelles vivaient, à Barcelone, les paysans venus du Sud de l'Espagne, déplut fortement à l'agence commanditaire et ne fut finalement pas exploité. Quelques années plus tard, le cinéaste réutilise le négatif de *Será tu tierra* pour réaliser le court-métrage *El largo viaje hacia la ira*, un film à « la tonalité combative » (Larraz, 2005 : 102) qui dénonce les problèmes de logement que connaissent les immigrants et « la complicité de l'Eglise avec les principaux responsables de cette révoltante injustice sociale et son manque de sensibilité devant le spectacle de la misère » (*idem* : 104).

¹⁴⁴ *Notes sur l'émigration* connaît un destin malheureux puisque la copie est volée par « un groupe de fascistes italiens qui travaillait en collaboration avec les autorités espagnoles » (« un grupo de fascistas italianos que trabajaba en colaboración con las autoridades españolas ») (Riambau et Torreiro, 1999 : 113). Soler doit modifier le montage de *Será tu tierra* pour que les producteurs acceptent qu'il soit distribué mais le réalisateur ne sait pas ce qu'il est advenu de ce second montage (Berzosa, 2009 : 76).

¹⁴⁵ Outre les films déjà cités, on peut penser au cinéma de José Val del Omar, au *Cuenca* (1958) de Carlos Saura ou à *Vision Fantastique* (1957) de l'Ukrainien Eugène Deslaw, film présenté à la Biennale de Venise de 1957.

¹⁴⁶ Pour plus d'informations concernant UNINCI et *El día de los muertos* : Salvador Marañón, 2006 : 391-406.

le plus significatif. [...] C'était dire : « nous sommes en 1957 et l'Espagne n'a rien à voir avec ces documentaires sur la grandeur de l'Espagne, de l'empire et tout ça ». C'était, un peu, la destruction de ce mythe [...] de l'empire espagnol.¹⁴⁷

Certains critiques¹⁴⁸ regrettent que cette brèche ouverte par *Cuenca* soit restée inexploitée, mais les cinéastes et les producteurs qui s'intéressaient au documentaire, l'abandonnèrent, momentanément, au bénéfice de la fiction (Jordá, Saura, Esteva), y trouvant davantage de facilités pour faire d'autres films. La politique culturelle de José María García Escudero, Directeur Générale de la Cinématographie et du Théâtre, subventionna ces nouveaux projets qui donnèrent lieu au *Nuevo Cine Español* et à l'Ecole de Barcelone¹⁴⁹.

Les difficultés économiques et structurelles qu'impose le NO-DO, la censure exercée sur tout type de création cinématographique, l'assimilation du documentaire à un format (le court-métrage), l'absence de groupes se constituant contre le NO-DO¹⁵⁰ empêchent la formation d'un mouvement esthétique documentaire, malgré plusieurs tentatives des cinéastes. Les alternatives au marché officiel ne peuvent prendre de l'ampleur. Les critiques contre de tels dysfonctionnements n'y pourront rien changer ; certaines expériences, au début des années 70, comme *Canciones para después de una guerra* (1971 [1976]¹⁵¹) de Basilio Martín Patino, confirment même que cette situation est inextricable. Telle qu'il s'est constitué, le marché du documentaire, en tant que structure politique et économique, a évacué une large part des représentations des réalités sociales du pays. Ne sont possibles, dès lors, que quelques réalisations ponctuelles, espoirs frustrés, incapables de changer la donne dans les modes de production et de distribution des films et, *a fortiori*, dans les esthétiques réalistes. L'alternative ne peut se développer qu'en marge des moyens de production et de

¹⁴⁷ « [e]n aquel momento podía significar algo en España porque era, de verdad, la visión de un hombre [...] honestísima, con una cámara en la mano, y durante un año de recorrer la provincia de Cuenca, recogiendo aquello que parecía más significativo. [...] Era decir "estamos en 1957 y España no tiene nada que ver con esos documentales de grandezza de España, del imperio y de todo eso". Era, un poco, la destrucción de ese mito [...] del imperio español. » Carlos Saura dans un entretien avec Augusto M. Torres et Vicente Molina Foix dans *Nuestro Cine*, n°88, août 1969, p.26-41.

¹⁴⁸ Dans le n°5 de *Nuestro Cine*, Javier Sagastizábal écrit, à propos de *Cuenca*, deux ans après sa sortie : « Résolument, la ligne qu'a proposée *Cuenca* est restée vierge et inexploitée. [...] Nos possibilités résident, donc, dans le fait de construire à partir de *Cuenca*, de développer une école qui puisse être divisée historiquement entre "un avant et après 1958". » (« Decididamente, la línea que planteó *Cuenca* ha permanecido virgen e inexplorada. [...] Nuestras posibilidades radican, pues, en construir a partir de *Cuenca*, en desarrollar una escuela que pueda ser dividida históricamente en "antes y después de 1958" »), Sagastizábal, Javier, « A partir de *Cuenca* », novembre 1961, p.16-17.

¹⁴⁹ A ce propos, on pourra se référer notamment à Riambau et Torreiro, 1999 ; Heredero et Monterde, 2003 et Aubert, 2009.

¹⁵⁰ Le NO-DO est, à l'inverse, une étape importante dans la formation de plusieurs cinéastes issus de l'Ecole Officielle de Cinéma (EOC), ou débutants dans la profession. Comme le souligne Rafael Tranche (Sánchez-Biosca et Tranche, 2006 : 173) : des cinéastes comme Jorge Grau, Javier Aguirre, Antonio Mercero, Alfonso Ungría, Augusto Martín Torres, José Luis Font, Antonio Drove y font leurs premières armes.

¹⁵¹ La date entre crochets correspond à la sortie en salles du film. Celle qui la précède correspond au moment où la réalisation du film a été finalisée.

distribution officiels. Elle trouve, dans les réseaux de cinéma amateurs et dans l'essor du 8 mm¹⁵² ou du 16 mm, des outils et un environnement qui vont donner l'opportunité aux jeunes réalisateurs de se former et de constituer des groupes de travail, mais dans une précarité qui ne garantit, d'abord, ni une bonne diffusion, ni la possibilité de gagner sa vie avec le cinéma ; l'indépendance, elle, est garantie. Elle apparaît alors comme essentielle.

De l'espoir au désenchantement, ou de l'impossibilité du documentaire indépendant à devenir un nouveau modèle (1968-1982)

En 1969, lorsque le Général Franco présente à sa succession Juan Carlos de Borbón, c'est dans le but de contribuer à ce que tout reste « ficellé et bien ficellé » (« atado et bien atado »). Pourtant, comme dans de nombreux pays dans le monde, la fin des années 60 voit se produire, en Espagne, des transformations sociales importantes et des mouvements de contestation, lesquels s'accroissent, à partir de la mort de Franco et des conséquences de la crise économique (chocs pétroliers de 1973 et 1979). Nous rappellerons que le cinéma traduit ces transformations, y participe et prépare déjà la Transition à venir, dans une série de films militants qui renouvellent les pratiques documentaires. Le réalisateur Llorenç Soler et Joaquim Romaguera ont consacré à ce cinéma indépendant un ouvrage, en 1975¹⁵³, qui fait l'objet, en 2003, d'une série télévisée produite par TV3, *Crònica d'una mirada*, réalisée par Manuel Barrios Lucena¹⁵⁴. La série documentaire a permis de redécouvrir un cinéma minoré, des images interdites, à l'époque, par le régime franquiste. A partir de ces premiers travaux, Alberto Berzosa (2009) a interrogé les points de convergence entre le cinéma antifranquiste et le cinéma militant français de la fin des années 60, revendiquant la participation du cinéma espagnol et, surtout, catalan aux avant-gardes politiques de la seconde moitié du XX^e siècle (Berzosa, 2009 : 61).

C'est dans la clandestinité, la précarité et, par conséquent, en marge du marché traditionnel national que se développe ce cinéma de résistance politique et culturelle. Il s'agit de décrire, dans les pages qui suivent, la mise en place d'un système alternatif au cinéma

¹⁵² Super 8 de Kodak et Single 8 de Fujifilm, au milieu des années 60.

¹⁵³ *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975* a été éditée et augmentée en 2006 à Barcelone, chez Laertes.

¹⁵⁴ Elle est diffusée sur la chaîne catalane et remporte plusieurs prix (Premi Sant Jordi de Cinematografia 2004 [prix spécial du jury], Premi Col·legi de directors de cinema de Catalunya 2004 [catégorie télévision] et Premis Ciutat de Barcelona 2003 [meilleure production audiovisuelle]), avant d'être diffusée à l'étranger dans le cadre de festivals.

documentaire en vigueur, de montrer comment des personnes travaillent collectivement pour faire un cinéma indépendant, capable de représenter, dans certains cas, une réalité différente de celle des organismes officiels (NO-DO et RTVE). Ces réalités sociales, escamotées par les représentations autorisées, retrouvent une place importante sur les écrans de cinéma à partir de la Transition, mais cette période singulière est de courte durée : le documentaire disparaît avec l'arrivée des Socialistes au pouvoir. Une question se pose alors, au regard de ces films militants et de leur taux de pénétration des marchés cinématographiques à partir de 1975¹⁵⁵ : pourquoi un modèle – certes, marginal, mais clairement structuré – qui se développe et trouve des solutions pour sa distribution, au début de la Transition Démocratique, n'arrive-t-il pas à se perpétuer au-delà des années 70 ? Comment se fait-il que les pratiques documentaires disparaissent, au cinéma, jusqu'à la fin des années 90 ?

Si, d'une part, Soler et Romaguera situent le cinéma indépendant espagnol entre 1955 et 1975¹⁵⁶, et si, d'autre part, Esteve Rimbau (2001) situe le documentaire de la Transition entre 1973 et 1978, nous avons préféré d'autres limites chronologiques, afin de souligner la continuité entre la pratique du cinéma indépendant – lequel se consolide véritablement à partir de 1968 (Romaguera et Soler, 2006 : 20) – et certaines pratiques documentaires durant la Transition. L'évolution de ces différents cinémas – de la clandestinité à la légalité, pour ce qui concerne le cinéma militant – ne permet pas toujours de toucher de nouveaux publics. D'autres formes d'exclusion commencent à poindre, qui marginalisent ces nouveaux films. Il faut attendre parfois plus de vingt ans – mais vingt ans, ce n'est rien, dira Joaquín Jordá, après Carlos Gardel – pour découvrir certaines œuvres comme *Numax presenta* (Joaquín Jordá, 1980) ou *Animación en la sala de espera* (1978-1981, [1984]) de Carlos Rodríguez Sanz et Manuel Coronado ; des films qui, pourtant, analysent leur époque avec précision et en montrent la complexité sociale et politique, à travers des moyens d'expression singuliers et novateurs.

Quelles sont alors les forces capables de s'opposer au documentaire officiel ? Celles-ci sont-elles solidaires ? En définitive, il n'y a pas un groupe homogène derrière ce cinéma antifranquiste, mais plusieurs pratiques, soit individuelles, soit collectives, amenées à se rapprocher pour constituer des groupes, où le cinéma apparaît comme un engagement politique, capable d'agir sur les réalités que les cinéastes filment. Ces groupes peuvent

¹⁵⁵ Si la fréquentation des salles baisse considérablement (des 86 millions de spectateurs de 1973, il n'en reste, 6 ans plus tard, que 35,6 millions. (Rimbau, 2001 : 125), le nombre de documentaires qui sortent en salles augmente fortement.

¹⁵⁶ A savoir, à partir des mouvements dissidents au sein des organisations de cinéma amateur traditionnelles et jusqu'à la professionnalisation des principaux protagonistes de ce cinéma indépendant.

travailler ensemble et élaborer, progressivement, un véritable réseau où réalisateurs, techniciens et distributeurs se confondent, parfois au profit d'une œuvre collective. Pere Fages, qui produit, distribue et exploite des films à partir de la fin des années 60, insiste sur le caractère non capitalisable de certaines œuvres collectives, comme celles réalisées par la *Comisió de Cinema de Barcelona*, créée dès 1970 (*Crónica d'una mirada*, 3^e épisode).

En Catalogne, des membres de ciné-clubs et des cinéastes amateurs vont progressivement organiser ces nouveaux réseaux parallèles de production, de distribution et d'exploitation, avec l'aide de quelques professionnels de la télévision et du cinéma. Beaucoup de jeunes producteurs ou de jeunes cinéastes se rassemblent dans divers associations ou collectifs, pour apprendre ensemble et organiser cette résistance cinématographique. La formation joue alors un rôle essentiel, puisqu'elle permet de réunir des personnes qui, souvent, partagent cette même volonté de changement et d'engagement. L'Escuela Oficial de Cine (EOC), sous la tutelle du Ministère du Tourisme et de l'Information, avait été l'un de ces foyers de résistance, pendant de nombreuses années. Néanmoins, la nécessité d'autres centres de formation se fait patente¹⁵⁷ et, à Barcelone, en 1967, le Seminari Universitari de Cinematografia (SUC), créé par le Sindicat Democràtic d'Estudiants de l'Université de Barcelone, commence à former des cinéastes catalans. Devenant l'École d'Aixelà, à partir de 1968, elle réunit certains des principaux protagonistes du cinéma militant catalan. Située dans le sous-sol d'un magasin de matériel photographique, cette formation aux métiers du cinéma devient, sous l'influence de Pere Portabella, une assemblée où les « étudiants » sont incités à filmer la rue, à chercher les représentations à rebours des discours officiels. L'enseignement de l'auteur de *Nocturno 29* (1968) repose sur la réalisation de ces films autoproduits. Outre Portabella, l'école d'Aixelà accueille les principaux acteurs du cinéma antifranquiste et indépendant : Miquel Porter i Moix, Román Gubern, Carles Santos, Manel Esteban, Pere Joan Ventura, Antoni Padrós, Roc Villas... Santos, Esteban et Ventura collaborent, pendant toutes les années 70 et ce, de façon régulière, aux films réalisés par Portabella.

Après le scandale de *Viridiana*, ce dernier, co-producteur du film, avait été contraint de travailler dans la marginalité et avait entrepris la réalisation de plusieurs films indépendants : des films expérimentaux et des documentaires militants, qu'il tourne à partir de la fin des années 60 et jusqu'à la première moitié des années 70¹⁵⁸. Alors membre du Parti

¹⁵⁷ Durant les presque trente ans d'existence de l'*Instituto de Investigaciones y experiencias cinematográficas* (IIEC), devenu Escuela Oficial de Cine (EOC), 480 étudiants obtiennent leur diplôme. Parmi eux, on ne compte que 14 Catalans, comme le signale Josep Maixenchs (2006 :231).

¹⁵⁸ L'œuvre de Portabella a fait l'objet de plusieurs monographies, parmi lesquelles Expósito (2001) et Fanés (2008).

Socialiste Unifié de Catalogne (PSUC), Portabella fera le lien entre son parti et les activités du réseau de distribution clandestin El Volti, qui diffuse les images de grèves, de manifestations, de réunions et de meetings, en Espagne et à l'étranger, comme l'a expliqué Pere Fages dans *Crònica d'una mirada* (3^e épisode).

C'est dans ce climat de clandestinité qu'est tourné *El Sopar* (1974), un film documentaire de 50 minutes, dans lequel se rencontrent cinq anciens prisonniers politiques, pour échanger sur leur expérience en prison. Cette réunion clandestine, dans une ferme isolée de Catalogne, se déroule le jour de l'exécution de Salvador Puig Antich. Elle est enregistrée avec l'aide de Manel Esteban (photographie), Pere Joan Ventura (assistant caméra) et Anne Settimó (son). La construction dramatique du film¹⁵⁹ et l'usage du son direct soulignent assez la volonté de Portabella de faire un film qui se démarque des rhétoriques documentaires en vigueur et de trouver une forme narrative et plastique capable de transmettre la singularité de cette rencontre. *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (Portabella, 1975-1977), avec une équipe technique semblable, utilise la même stratégie, incluant parfois des séquences de fiction, pour poser la question, alors loin d'être résolue, du passage de la dictature à la démocratie. Ainsi, L'activité cinématographique de Pere Portabella et de l'école Aixelà signalent la volonté d'assumer un enseignement cinématographique mêlant théorie et pratique, la volonté, également, de la part de certains intellectuels catalans, de revendiquer l'important rôle politique et social du cinéma (Maixenchs, 2006). A partir de ces rencontres, des équipes techniques et des groupes se forment et échangent sur les pratiques cinématographiques. Les moyens manquent, néanmoins, à l'école, pour perdurer et elle est contrainte de fermer.

D'autres organisations culturelles et militantes émergent à Barcelone, comme la maison de distribution Central del Curt (CdC, 1974-1982) et sa maison de production, Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA), qu'organisent Josep Miquel Martí Rom et Joan Martí Valls. Ils distribuent le cinéma expérimental d'Antoni Padrós, les films militants de Llorenç Soler, d'Helena Lumbreras et de Mariano Lisa¹⁶⁰ ou des films amateurs qui ne trouvent pas d'autres moyens de diffusion¹⁶¹. La CCA produit également des films militants,

¹⁵⁹ L'organisation que suppose la clandestinité pour réunir les différents protagonistes (Angel Abad, Jordi Cunill, Lola Ferreira, Narcís Julian et Antonio Marín), l'éclatement de joie lors de leurs retrouvailles, la contextualisation de la réunion par le biais de la voix acousmatique et le climax qu'atteint la conversation, à la fin du film, lors du témoignage de Lola Ferreira ainsi que l'éclairage des visages dans la pénombre de la salle à manger et la primauté accordée à la parole contribuent à la mise en récit de ce repas.

¹⁶⁰ Ensemble, Helena Lumbreras et Mariano Lisa forment Colectivo de Cine de Clase (Collectif de cinéma de classe) et réalisent des films comme *El campo para el hombre* (1975) et *o todos o ninguno* (1976).

¹⁶¹ Le cinéma dit « militant » est alors un cinéma explicitement antifranquiste. Le terme de « cinéma amateur » se réfère aux pratiques du cinéma domestique, organisées par de nombreuses associations et festivals. Quant au

comme *Entre la esperanza y el fraude* (1977) sur la Guerre d'Espagne ou *Un libro es un arma* (1975) sur la censure culturelle que pratiquent certains militants d'extrême-droite.

Ces réseaux clandestins sont à l'origine d'une contre-information, qui laisse entrevoir certains aspects méconnus, à l'étranger, de la réalité espagnole. Le travail collectif rend également possible la distribution des films en question et tisse des liens durables avec d'autres pays¹⁶². Le cinéma militant ainsi que le cinéma indépendant expérimental et amateur trouvent, de la sorte, un système dans lequel exister et se pérenniser. La variété des structures, leur complémentarité et les collaborations qu'elles entreprennent laissent entendre l'importance de ces cinémas à cette époque, ce que ne manquent pas de souligner plusieurs revues¹⁶³.

Des courts-métrages comme *El Sopar* ou *Para no olvidar; la censura del franquismo* (1972) de Manel Esteban constituent une alternative autant idéologique que formelle aux discours dominants, à travers un travail de contre-information. Ce film de Manel Esteban annonce, dès son titre, l'enjeu à la fois militant (la dénonciation de la censure) et mémoriel du film. Pour évoquer le contexte dans lequel les artistes, qui témoignent, ont travaillé et comment ceux-ci ont opposé une résistance au pouvoir répressif, le recours à une mise en scène de fiction (un homme, à bout de souffle, court sur une plage, poursuivi par une horde menaçante et criminelle) introduit la situation politique générale, tandis qu'une voix acousmatique explique le pouvoir répressif de la censure dans le domaine du cinéma et du théâtre. Par la suite, Pere Portabella, Alfonso Sastre, Basilio Martín Patino, Fernando Fernán-Gómez, Elías Querejeta, témoignent de leurs déboires avec celle-ci et, dans certains cas, la contrainte de la marginalisation, à laquelle ils sont poussés pour pouvoir continuer à exercer leur art.

Quand meurent le Président du Gouvernement, l'Amiral Carrero Blanco (20 décembre 1973), assassiné par *Euskadi ta Askatasuna* (ETA), puis, presque deux ans plus tard, le Général Francisco Franco (20 novembre 1975), le documentaire profite, en Espagne, d'un essor qu'il n'avait pas connu depuis la Seconde République. Ce dynamisme s'explique par la consolidation des différents réseaux clandestins, fruits d'un travail de plusieurs années, par la sortie de plusieurs films tournés clandestinement, durant les dernières années du Franquisme, par la reconquête de la liberté d'expression et par la volonté de récupérer une partie de la

cinéma expérimental, il s'agit d'un cinéma qui, s'inscrivant dans la continuité de certaines pratiques avant-gardistes, est non-narratif et cherche à déconstruire ou questionner la figuration.

¹⁶² El Volti travaille notamment entre la France et l'Espagne, à ce propos, on pourra voir la série documentaire *Crònica d'una mirada* (2004) de Manuel Barrios Lucena.

¹⁶³ Des revues consacrent un numéro à ce cinéma « marginal » ou « marginalisé », comme on l'appelle alors : *Mundo*, *Presència* ou *Nuevo Fotogramas*. (Romaguera et Soler, 2006 : 34).

mémoire historique. Certains films sont accompagnés d'une campagne publicitaire importante, quand ils bénéficient de l'appui de producteurs confirmés.

L'un des déclencheurs de ces transformations, dans le domaine du documentaire, est la disparition progressive du NO-DO. Trois mois avant la mort de Franco, le décret du 22 août 1975 du Ministère de l'Information et du Tourisme (BOE du 19 septembre 1975) met fin à l'obligation de son exploitation. C'est alors le début d'une série de mesures qui mettront un terme à cette entité déclinante. La diffusion de courts-métrages est, néanmoins, de rigueur et les actualités étrangères restent strictement interdites (article 1.2). De plus, les avantages économiques de la diffusion des Actualités Cinématographiques du NO-DO, pour les exploitants, contribuent à leur maintien en salles, malgré leur obsolescence¹⁶⁴. Il faut attendre la Loi 4/1980 du 10 janvier 1980 (BOE du 12 janvier 1980) pour que soit établie « l'extinction de l'Organisme autonome NO-DO et son intégration [...] au service public Radiotelevisión Española »¹⁶⁵. La dernière édition du *Noticiario* a lieu le 25 mai 1981 et l'ensemble des NO-DO devient ainsi une source d'archives importante, une « référence obligée pour tout type de programmes, documentaires et reportages consacrés à rappeler cette étape de l'Espagne » (Sánchez-Biosca et Tranche, 2006 : 15)¹⁶⁶.

Au-delà des films militants qui continuent d'être tournés durant ces années, la continuité avec l'activité de ces cinéastes militants est à chercher du côté des courts-métrages documentaires, qui viennent concurrencer, dans le domaine de l'information, le NO-DO¹⁶⁷. Plusieurs programmes voient le jour : au Pays-Basque, le réalisateur Antton Ezeiza crée les *Ikuska*, une série de courts-métrages documentaires en langue basque, auxquels participent le chef-opérateur Javier Aguirresarobe et les réalisateurs Montxo Armendáriz, Pedro Olea et Imanol Uribe ; en Catalogne, des programmes de courts-métrages documentaires comme *Imatges i fets del catalán* (1980), *Noticiari de Barcelona* (1977-1980) et *Noticia de Catalunya* (1981-1983) présentent un travail d'information sur les changements politiques et sociaux au niveau local, ainsi que le traitement de différents aspects de la culture catalane¹⁶⁸.

¹⁶⁴ Vicente Sánchez-Biosca et Rafael Tranche (2006 : 66) expliquent que 80 % des exploitants continuent de programmer ces Actualités, deux ans après l'Ordre du 22/VIII/1975.

¹⁶⁵ « la extinción del Organismo autónomo NO-DO y su integración, [...] en el ente público Radiotelevisión Española » (cité par Sánchez-Biosca et Tranche, 2006 : 71).

¹⁶⁶ « una referencia obligada de todo tipo de programas, documentales y reportajes dedicados a recordar esa etapa de España ».

¹⁶⁷ Le Real Decreto 1.075/1978 du 14 avril 1978 du Ministère de la Culture (BOE du 24 mai 1978) permet à d'autres entreprises la réalisation d'actualités cinématographiques, le NO-DO perdant ainsi son monopole. (Sánchez-Biosca et Tranche, 2006 : 70).

¹⁶⁸ Dans le *Noticiari de Barcelona* (61 numéros), outre les sujets sur les réformes politiques (n° 1, 2, 10, 54), ceux sur les mouvements féministes (n°12), la liberté d'expression (n°15), les mouvements gays (n°60), et différents quartiers populaires de Barcelone (n°5, 19, 38) font l'objet de ces films. On y trouve également des

Ces deux dernières séries de documentaire sont produites par l'Institut de Cinema Català (ICC), société créée, en 1975 par différents scénaristes, réalisateurs et producteurs de l'industrie du cinéma en Catalogne comme Francesc Bellmunt, Jordi Cadena, Jaime Camino, Carles Duran, Ramón Font, Josep Maria Forn, Román Gubern, Francesc Pérez-Dolz, Josep Antoni Pérez Giner et Josep Maria Vallès. Participent à la réalisation des courts-métrages, outre les réalisateurs mentionnés, Ventura Pons, Pere Portabella, Manel Esteban, Jordi Feliu, Llorenç Soler et Josep Maria Català... L'ICC, qui cherche à « travailler à la promotion et au renforcement du cinéma catalan et au développement de l'industrie »¹⁶⁹, va ainsi rassembler, dans un premier temps, des cinéastes qui travaillaient dans la clandestinité, lesquels vont ainsi intégrer le secteur industriel, sans renoncer à leur militantisme. Le cinéma anticipe et organise les transformations dans la production et les représentations culturelles avant les différentes lois organiques de 1979 et 1981, qui définissent l'autonomie de chaque communauté.

Si diverses tendances coexistent, voire s'opposent durant cette période¹⁷⁰, « un pourcentage élevé des documentaires produits durant ces années avait ses racines ancrées dans le cinéma réalisé dans la clandestinité ou en marge des canaux habituels du système »¹⁷¹ (Riambau, 2001 : 126). Ainsi, les deux longs-métrages documentaires, qui remportent un franc succès public et critique au début de la Transition, sont le fruit d'un cinéaste issu du cinéma expérimental et d'un cinéaste clandestin. Jaime Chávarri réalise *El desencanto*, en 1976, après avoir tourné de nombreux films en 8 mm et 16 mm et Basilio Martín Patino, présente *Canciones para después de una guerra* (1971 [1976])¹⁷² après avoir réalisé, dans la clandestinité, deux longs-métrages qui sortent après la mort du Caudillo : *Queridísimos verdugos* (1973 [1977]) et *Caudillo* (1974 [1977]).

sujets comme la langue catalane (n°14), Miró (n°27), l'humour catalan (n°30), le cinéma catalan (n°36) ou la musique catalane (n°44). Voir à ce propos la fiche technique du *Noticiari de Barcelona* sur le site de l'ICC, disponible à l'adresse suivante : <http://www.icc-bcn.com/cat/detalle.asp?IP=66&IF=5> (dernière consultation : 01/04/2011).

¹⁶⁹ « la promoció i potenciació del cinema català i el desenvolupament de la indústria » in « Qui som », sur le site de l'ICC : <http://www.icc-bcn.com/cat/quien.asp> (dernière consultation : le 01/04/2011).

¹⁷⁰ A ce propos, on se référera à l'article d'Esteve Riambau (2001) sur le documentaire en Espagne entre 1973 et 1978.

¹⁷¹ « [U]n elevado porcentaje de los documentales producidos durante estos años tenía sus raíces ancladas en el cine realizado en la clandestinidad o al margen de los cauces habituales del sistema ».

¹⁷² Terminé en 1971, *Canciones para después de una guerra* n'est distribué que cinq ans plus tard. Le film aura été « successivement approuvé, suspendu, interdit, saisi, mis aux enchères, confisqué, [pour] finalement [sortir] en salles. » (« sucesivamente: aprobada, suspendida, prohibida, negada, embargada, subastada, confiscada y finalmente [se] estren[a] »). (Pastor Martín, 2005 : 285). L'article d'Ernesto Pastor Martín explique l'ensemble des péripéties que connaît le film. On pourra également se référer à l'article « *Canciones para después de una guerra* » de Casimiro Torreiro in Pérez Perucha (coord.), 1997 : 695-697.

Ce succès public considérable¹⁷³ est, néanmoins, le fruit d'une polémique parfois longue, comme le démontre le cas de *Canciones para después de una guerra*, ou bien le fruit d'une collaboration étroite avec des producteurs espagnols confirmés : Elías Querejeta pour *El desencanto*¹⁷⁴ ou Josep Antoni Pérez Giner (Profilmes) pour le documentaire musical *La Nova Cançó* (Francesc Bellmunt, 1976) qui réalise 102 000 entrées, ce qui est conséquent. S'ils arrivent à faire accepter ces documentaires par un large public, cette réussite n'est que partielle : Profilmes produit ainsi un autre documentaire, *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977) qui ne reste que trois semaines en salles à Barcelone (en septembre 1978). Sa sortie, après plusieurs documentaires historiques, ne semble plus autant intéresser les spectateurs¹⁷⁵.

Malgré la quantité et la variété des films¹⁷⁶ qui sortent alors, le public ne s'intéresse qu'à quelques effets de mode (le rock des documentaires musicaux de Bellmunt, le fait divers du film de Gonzalo Herralde, *El asesino de Pedralbes* [1978] et quelques films historiques). Nombreux sont les films, qui pour des raisons variées, n'arrivent pas à connaître une sortie en salles. Les films des réseaux clandestins, comme *Entre la esperanza y el fraude* (1977) de la Cooperativa de Cinema Alternatiu ou *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976) de Pere Portabella, ne circulent que dans les circuits indépendants. *Después de...* (1981-1983), le diptyque de Cecilia et Juan José Bartolomé sur les transformations sociales et politiques de l'Espagne de la Transition connaît une sortie tardive, qui lui est économiquement fatale¹⁷⁷. D'autres films comme *Cada ver es...* (1981 [1983]) d'Ángel García del Val ne réussit pas à être diffusé en salles à sa sortie, à la fois pour des raisons de censure idéologique (il est classé « S » par la Direction Générale de la

¹⁷³ A titre indicatif, voici les chiffres que l'on trouve sur le site du Ministère de la Culture concernant le nombre d'entrées lors de la sortie de chacun des films : *El desencanto* : 220 032 spectateurs et *Canciones para después de una guerra* : 830 794 spectateurs. Il s'agit d'une fréquentation exceptionnelle pour des documentaires.

¹⁷⁴ Il retire le film de la sélection du Festival de Saint-Sébastien quand il constate que les franquistes ont la mainmise sur la programmation.

¹⁷⁵ *¿Por qué perdimos la guerra?* de Luis Galindo et Diego Santillán réalise presque 20 000 entrées supplémentaires, en attirant 73 000 spectateurs.

¹⁷⁶ *Barça (historia del Fútbol Club Barcelona)* (1971-1974) de Jordi Feliu, *Canet Rock* (1976) de Francesc Bellmunt, *Ocaña, retrat intermitent* (1978) de Ventura Pons, le diptyque *Después de...* (1981 [1983]) de Cecilia et José Juan Bartolomé.

¹⁷⁷ *No se os puede dejar solos* et *Atado y bien atado*, qui avaient pourtant été présentés au Festival International de San Sebastián en 1981, ne sortent que deux ans plus tard dans les salles. Le propos du film, entretemps, a changé, puisque la tentative de coup d'état du 23 février 1981 en a modifié la lecture, ce qui influence probablement la décision du Ministère chargé d'attribuer les subventions, comme l'explique Luis Fernández Colorado (2001 : 64) : la commission composée de Carlos Serrano de Osma, Miguel Picazo, José López Clemente et Fernando Méndez-Leite refuse d'attribuer la subvention, prétextant que le film est constitué à plus de 50% de « matériels d'archive, d'enquêtes et de reportages, sans intérêts artistiques, culturels ou sociaux » particuliers (« materiales de archivo o de encuestas y reportajes, sin especiales valores artísticos, culturales o sociales », d'après le dossier conservé aux Archives générales de l'Administration Civile d'Etat, cité par Fernández Colorado, 2001 : 64). Le film reflète le désenchantement de la société et la faible capacité d'analyse des leaders politiques (Santiago Carrillo déclare qu'il est peu probable qu'éclate un coup d'état).

Cinématographie du gouvernement de l'UCD¹⁷⁸) et économique (il ne peut pas être distribué en format 16 mm). En 1983, des copies 35 mm du film sont finalement distribuées.

Ainsi, la censure administrative (classification « S ») ou économique devient une manière d'écartier certains films du marché : les cinéastes amateurs (comme García del Val), expérimentaux (comme les auteurs du film *Animación en la sala de espera*) ou militants ne réussissent pas à imposer les modèles alternatifs, pourtant consolidés et riches de plusieurs tendances, qui se sont développés à partir de la fin des années 60. Aussi, comment peut-on expliquer l'impossibilité de cette évolution ?

Tout d'abord, la professionnalisation des cinéastes indépendants, comme le précise Joaquim Romaguera et Llorenç Soler (2006 : 22), les contraint à abandonner ces réseaux. Qu'ils fassent le choix de l'industrie du cinéma (Pons, Fages, Camino, Jordá), de la télévision (Soler, Esteban) ou de toute autre profession (Portabella se consacre à la politique), ils délaissent progressivement les réseaux qui s'étaient formés au fil des années. Si des organisations comme l'ICC peuvent être considérées comme la transformation et l'intégration de ces entités au sein du marché national, les cinéastes, producteurs, techniciens et distributeurs entreprennent rapidement de suivre des chemins variés et solitaires. Les structures disparaissent à la fin de la Transition : la Central del Curt disparaît en 1982, après la disparition de la Cooperativa de Cinema Alternatiu en 1980. L'Espagne se dotant d'une Constitution et devenant un Etat de droit, démocratique et social, les forces de contre-information tendent à la démobilisation.

Les transformations techniques, au cours des années 70, ont une conséquence importante sur la disparition progressive des productions indépendantes. Les formats 8 mm et 16 mm, qui s'étaient développés durant les années 60, deviennent obsolètes, avec l'arrivée de la vidéo sur le marché, laquelle se substitue progressivement à ces formats dits « amateurs et semi-professionnels ». Les réseaux de distribution qui travaillaient avec ces formats ne s'adaptent pas aux transformations techniques. Ainsi, les formats qui avaient permis l'essor de pratiques cinématographiques alternatives deviennent l'une des raisons de ces difficultés d'adaptation à un nouveau système. Les difficultés que rencontrent des films comme *Ocaña*, *retrat intermitent*, *Cada ver es*, *Canet Rock* ou *Numax presenta* sont dues au 16 mm. Ventura Pons ne peut sortir son film en salles qu'avec l'aide du directeur d'*Interviú* qui paie le gonflage en 35 mm ; le documentaire musical de Francesc Bellmunt voit sa sortie retardée et

¹⁷⁸ Voir l'article sur « Cada ver es... 1981 [1983] » d'Imanol Zumalde Arregui in Pérez Perucha, Julio (1997 : 838-840). La classification « S » était habituellement accordée aux films pornographiques « soft ». Dans le film de García del Val, nulle pornographie mais la mort et la folie, éminents tabous, filmés avec insistance.

en partie compromise parce que, bien qu'il obtienne une licence d'exploitation en 16 mm, les producteurs constatent rapidement que les salles ne sont pas équipées ou disposées à projeter des films de ce format (Balló, Espelt, Lorente, 1990 : 255).

Enfin, malgré la récupération du « dicible », pour reprendre le terme employé par Javier Hernández Ruiz et Pablo Pérez Rubio (2004 : 15), des limites à certains discours dissidents s'imposent. La redécouverte récente de deux films comme *Numax presenta* (1979) de Joaquín Jordá et *Animación en la sala de espera* (1979-1981, [1984]) de Carlos Rodríguez Sanz et Manuel Coronado laisse entendre certaines de ces limites. Le premier ne sera diffusé que ponctuellement et ne sera jamais distribué¹⁷⁹ ; quant au second, il ne reste qu'une semaine à l'affiche¹⁸⁰ et sera repris, quelque fois, dans les cinémathèques. Le discours critique face à l'aliénation du travail salarié et face au compromis politique des principaux leaders des partis et syndicats espagnols, dans *Numax presenta* ; la peinture des traumatismes profonds dont la société d'après Franco hérite, dans *Animación en la sala de espera*, ne correspondent pas au consensus alors défendu dans une société en transformation qui découvre, aussi, ce qui survit au régime franquiste.

La disparition des réseaux de diffusion militants ne fait que renforcer l'isolement de ces films. La récupération de ces discours sera réalisée *a posteriori* : quand Jordá entreprend *Veinte años no es nada* (2004), où il revient sur les protagonistes de *Numax presenta* et quand le film de Carlos Rodríguez Sanz et Manuel Coronado est associé à la rétrospective sur le documentaire espagnol au Festival Cinéma du Réel, à Paris, en 2005. Dans le contexte des années 2000, où la question de la récupération de la mémoire historique et les interrogations sur la période de la Transition nourrissent de nombreux débats, ces films apparaissent comme de nouvelles références. La radicalité de leur propos et de la forme qui les soutient – une pratique proche du cinéma expérimental dans *Animación en la sala de espera*¹⁸¹ et un mélange hétérogène de cinéma direct, de ciné-tract et de théâtre filmé dans *Numax presenta* – en font, aujourd'hui, des œuvres de référence de cette période. Qu'il s'agisse des films antifranquistes de la fin des années 60 et du début des années 70 ou des œuvres à rebours du consensus et des pactes de la Moncloa du début des années 80, ces films sont restés longtemps

¹⁷⁹ Pour plus de détails, lire l'article que Joaquín Jordá a dédié à *Numax presenta*... (Jordá, 1992a).

¹⁸⁰ A Barcelone, il est diffusé au cinéma Pardó, la semaine du 13 février 1984.

¹⁸¹ L'absence de relation de cause à effet, la logique de répétition des sons, des cadrages, les différents effets de rupture (ralentis, images fixes) contribuent à donner la sensation d'une altération de la perception spatio-temporelle conventionnelle. La mise en scène semble en adéquation avec le contexte : le quotidien des patients apparaît comme une série de mouvements douloureux qui se répètent *ad libitum*, comme en dehors du temps, celui du reste de l'Espagne.

oubliés et ont nécessité la volonté de récupération des historiens du cinéma et les interrogations sur l'histoire récente de l'Espagne, pour rencontrer une audience nouvelle.

En mettant en perspective cette mémoire récente, une question est suggérée, qui concerne notre présent. Jordi Balló l'a formulée dans un article sur la série *Crònica d'una mirada*, pour mettre en exergue le travail des cinéastes militants et celui du réalisateur de télévision Manuel Barrios Lucena :

Qui racontera ce qui se passe maintenant si la télévision ne le fait pas ? [écrit-il] [...] Notre télévision de tous les jours remplit-elle son travail de chronique profonde de notre réalité ? Recueille-t-elle le témoignage légué alors par ce cinéma social dont on se souvient à présent ? [...] [Puis il avance une réponse :] [l]e cinéma documentaire actuel cherche avec force, semble-t-il, à suivre cette tradition d'engagement avec le réel. »¹⁸²

La transmission des pratiques, la constitution de nouveaux groupes se réalisent, donc, à partir de la fin des années 90 dans le sillage de ce cinéma indépendant qui, s'il n'a pas su s'adapter aux nouvelles contingences de l'Espagne des années 80, s'il n'a pas su consolider un modèle qui aurait dû se transmettre entre génération de cinéastes, connaît un renouveau, à la fois, à partir de la redécouverte de son histoire et la poursuite du travail de cinéastes en activité durant cette période, comme Joaquín Jordá, Llorenç Soler (*Lola vende cá*, 2002), Pere Joan Ventura (*El efecto Iguazú*, 2002), Ventura Pons (*El Gran Gato*, 2003) ou Pere Portabella (*Die stille vor Bach*, 2007).

Paradoxes des années 80 et du début des années 90 : cinéma d'auteurs et programmes télévisuels, quelques exceptions contre la règle

Les transformations importantes que connaît l'audiovisuel dans les pays du « premier monde », à partir des années 70 (essor de la télévision, essor de la vidéo, forte baisse de la fréquentation des salles¹⁸³), impliquent des modifications au sein de l'industrie de l'audiovisuel espagnol. Coïncidant avec les transformations économiques, sociales et politiques engagées par la jeune Démocratie, des réformes sont mises en place pour préparer l'entrée de l'Espagne au sein de la CEE et pour adapter la production espagnole aux nouveaux

¹⁸² « ¿Quién contará lo que está pasando ahora si no lo hace la televisión? [...] ¿Está cumpliendo nuestra televisión de cada día la labor de crónica profunda de nuestra realidad? ¿Recoge el testimonio legado en su día por este cine social ahora recordado? El cine documental actual parece empeñado en seguir esta tradición de compromiso con lo real. ». Balló, Jordi, « Los que cuentan » in *La Vanguardia*, 5/12/2003, p.52.

¹⁸³ Entre 1982 et 1993, il y a trois fois moins de documentaires produits pour le cinéma qu'entre 1973 et 1983.

paysages audiovisuels (augmentation du nombre de chaînes, des coproductions). Concernant le documentaire, plusieurs défis se présentent, des défis que, dans un premier temps, le secteur ne saura relever : ceux de son rapport à l'industrie, à la télévision et aux nouvelles institutions représentatives du cinéma espagnol. Durant ces années, un modèle institutionnel et industriel est défini, qui ne permet pas le développement du documentaire – à quelques exceptions près.

Tandis que le cinéma indépendant et la contre-information configurent le documentaire des années 70 et du début des années 80, le cinéma documentaire postérieur cherche à sortir de cette nouvelle marginalité à laquelle il est contraint – marginalité due, pour l'essentiel, à l'absence de soutien de l'industrie audiovisuelle. Les tentatives pour faire exister les documentaires de création et leur donner une certaine visibilité – même minoritaire –, sont rares, ponctuelles, et leur résonance est relative, si l'on s'en tient aux critères industriels (distribution, nombre d'entrées, commentaires dans les principaux médias). Ces films sont peu nombreux, sont programmés irrégulièrement dans les salles de cinéma ou sur les chaînes de télévision – quand ils arrivent à l'être –, aucune fenêtre ne leur est consacrée. Néanmoins, comme nous allons le préciser, ils finissent par constituer un patrimoine culturel, lequel est revendiqué et défendu, construisant, contre l'isolement dont ces initiatives souffrent, un ensemble de forces qui permettra leur renouveau. Les difficultés que le documentaire rencontre dans son rapport à l'industrie audiovisuelle vont, paradoxalement, être à l'origine de la redéfinition de son environnement : de nouvelles collaborations émergent, des groupes se forment, pour favoriser de nouvelles solidarités internationales.

Au milieu des années 80, avec la disparition progressive des petites maisons de production (Riambau, 1997 : 403), conséquence directe des lois Miró, et avec « la disparition du cinéma *pas cher* et du cinéma *humble* »¹⁸⁴, pour reprendre les termes de Carlos Losilla (cité par Riambau, *idem*), les possibilités d'adaptation, à ce nouveau contexte, du cinéma indépendant et des modèles précaires de production du documentaire, s'évanouissent. Les commissions, qui distribuent les aides à la production, ne peuvent valoriser les projets de documentaires, puisque les critères de sélection sont adaptés aux fictions (scénario, équipe technique, financement). De même, les accords passés entre la Direction Générale de la Cinématographie (Ministère de la Culture) et RTVE ne tiennent pas compte du documentaire et préfèrent valoriser les adaptations littéraires, par le biais de subventions conséquentes¹⁸⁵.

¹⁸⁴ « la desaparición del cine *barato* y del cine *humilde* ».

¹⁸⁵ *La colmena* (1982) de Mario Camus, d'après Camilo José Cela ; *La plaza del Diamant* (1982) de Francesc Betriu, d'après Mercè Rodoreda ; *Crónica del Alba* (1982-1983) d'Antonio Betancort, d'après Ramón J. Sender.

L'industrie comme obsession n'est pas sans effet : outre la configuration d'un modèle de film à gros budget et les commentaires annuels – et sans fin – sur la part de marché que remportent les films espagnols, le cinéma d'auteurs tend à disparaître, sous la pression de la standardisation. Quelques irréductibles se réfugient dans le documentaire (Pena, 2003 : 53), en étant condamnés par le reste de la profession, parce qu'ils ne « créent pas de l'industrie » (*idem*). Deux raisons essentielles motivent cet intérêt pour le documentaire et « ses faux-semblants » chez les cinéastes : il est souvent moins cher et permet d'expérimenter, quand les pré-requis industriels qui règlent la fiction empêchent, en grande partie, l'innovation des formes et des contenus¹⁸⁶.

Tandis qu'un nouveau modèle industriel se configure, celui-ci ne tient pas compte de l'héritage documentaire, pourtant riche, des dix dernières années. Cet essor durant les années 70 est considéré comme temporaire, quand il aurait pu être accompagné et prolongé. Les différents modèles esthétiques et idéologiques de documentaires créatifs, qui s'étaient constitués et pérennisés, ne peuvent être repris par les jeunes cinéastes, qui ne disposent d'aucune structure capable d'accompagner financièrement de nouveaux projets.

La constitution et les choix de la jeune Académie des Arts et des Sciences Cinématographiques d'Espagne – *la Academia* – met en exergue ce désintérêt : aucun documentariste n'est convié, lors de la première réunion qui décide de la création de cette institution¹⁸⁷ et, quand sont créés les prix Goya, pour promouvoir le cinéma espagnol, aucun prix n'est consacré au documentaire. Il faut attendre la septième édition (les Goya 1993), pour que soit créé le prix du meilleur court-métrage documentaire, une catégorie qui, pendant les sept années suivantes, apparaît de façon ponctuelle (les Goya 1994, 1997, 1999 et 2000). Ce

¹⁸⁶ Pour le dire rapidement, ces pré-requis sont dans un premier temps (années 80), un cinéma tourné vers les adaptations littéraires et les fresques historiques, puis, dans un second temps (début des années 90), un cinéma influencé par le cinéma de genre. On pourra lire, à ce propos, Quintana : 2006a.

¹⁸⁷ Sur le site officiel de cette Académie, on peut lire l'histoire de l'Académie ainsi présentée : « Avec l'objectif fondamental de donner un élan à la promotion nationale et internationale du cinéma espagnol, de défendre ses professionnels et d'analyser la situation de l'industrie et du cinéma lui-même dans des moments d'incertitude face à l'avenir, le producteur Alfredo Matas invite, le 12 novembre 1985, au restaurant O'Pazo à Madrid, des personnalités reconnues du cinéma pour débattre de ces thèmes et y chercher des solutions. [...] [O]nt participé [à cette réunion] les réalisateurs Luis García Berlanga et Carlos Saura, les producteurs Marisol Carnicero et Tedy Villalba, les acteurs José Sacristán et Charo López, les monteurs Pablo González del Amo et José Luis Matesanz, le scénariste Manuel Matji, le musicien José Nieto, le directeur de la photographie Carlos Suárez et le décorateur Ramiro Gómez [...]. » (« Con el objetivo fundamental de impulsar la promoción nacional e internacional del cine español, de defender a sus profesionales y de analizar la situación de la industria y del propio cine en unos momentos de incertidumbre ante su futuro, el productor Alfredo Matas convoca, el 12 de noviembre de 1985, en el restaurante O'Pazo de Madrid, a conocidas personalidades cinematográficas para debatir dichos temas y buscar soluciones a los mismos. [En] tal reunión [...] participaron los directores Luis García Berlanga y Carlos Saura, los directores de producción Marisol Carnicero y Tedy Villalba, los actores José Sacristán y Charo López, los montadores Pablo González del Amo y José Luis Matesanz, el guionista Manuel Matji, el músico José Nieto, el director de fotografía Carlos Suárez y el decorador Ramiro Gómez [...]. »), Anonyme, « Historia de la Academia » in <http://www.academiadecine.com/> (dernière consultation : 20/05/2010).

n'est que, lors des Goya 2002 – soit 16 ans après la première édition ! –, qu'un long-métrage documentaire est enfin récompensé : il s'agit du film de José Luis Guerin, *En Construcción*. A partir des Goya 2003, deux catégories (long et court-métrage) sont consacrées au documentaire. Il retrouvera donc, progressivement, une place symbolique au sein de l'industrie, reconnaissance qui coïncide avec un renouveau générationnel et la transmission de l'héritage cinématographique d'autres cinéastes ; cet héritage qui, après 1984, avait été laissé « mort administrativement et industriellement »¹⁸⁸, comme le signale Josetxo Cerdán (2003 : 15).

Mais, avant que l'*Academia* ne commence à s'y intéresser, le documentaire, durant les années 80 et 90, devient paradoxalement, au sein d'un système qui tend à uniformiser la création, un espace marginalisé dans lequel peut, davantage qu'ailleurs, s'exprimer librement la créativité des cinéastes. Il devient, dès lors, un refuge pour ceux qui veulent expérimenter ; pour ce faire, certains vont trouver, ponctuellement, l'aide de la télévision et d'autres, celle de producteurs indépendants.

Dans ce contexte d'une restructuration de l'industrie cinématographique, au milieu des années 80, la recherche d'un appui de la part des chaînes de télévision récemment créées et celle de modes de financements alternatifs au modèle national, vont être à la base de quelques films, qui posent les bases du renouveau rendu possible à la fin des années 90. Manuel Palacio a ainsi décrit le rôle des chaînes autonomes, qui donnent l'occasion d'expérimentations, lesquelles, il faut le souligner, n'en restent pas moins ponctuelles (2001 : 86) :

L'augmentation de l'offre télévisuelle et, dans des circonstances précises, le désir de certaines chaînes de promouvoir leurs traits identitaires propres, en coïncidant avec les publics (urbains) les plus avancés, a donné un élan à un genre de programmes qui s'inscrit dans ce sous-genre du documentaire d'avant-garde.¹⁸⁹

Ainsi, en Catalogne, le cinéaste Manuel Huerca réalise-t-il plusieurs programmes remarquables. Après les différents numéros du magazine culturel et musical *Estoc de Pop* (1983-1985), il réalise, toujours pour TV3, *Arsenal* (1985-1987), un programme, diffusé la nuit, qui explore les nouveaux courants culturels et les nouvelles pratiques sociales, dans des montages souvent surprenants, en interrogeant les pratiques télévisuelles conventionnelles (Quintana, 1986) et qui « constitue une recherche systématique sur le rôle de l'image dans la société

¹⁸⁸ « administrativament i industrialment mort ».

¹⁸⁹ « El aumento de la oferta televisiva y en circunstancias concretas el deseo de algunas emisoras de potenciar los rasgos autoidentitarios propios, conectando con las audiencias (urbanas) más avanzadas, impulsó un tipo de programas adscritos a este subgénero del documental de vanguardia ».

contemporaine »¹⁹⁰ (Palacio, 2001 : 141). Puis, il réalise un faux documentaire, *Gaudí*, produit par Paco Poch (Virginia Films), avec la participation de Carles Hac Mor¹⁹¹. Ce film, dans lequel Manuel Huerga retrace une partie de la vie du célèbre architecte catalan à partir d'un faux film muet du début du siècle, est une coproduction française et signale le début de la collaboration entre Paco Poch et ARTE, comme en témoigne la lettre de Thierry Garrel envoyée au producteur le 12 août 1988¹⁹². Il inaugure, en Espagne, un genre, le *fake*, qui prendra diverses formes au cours des années 90¹⁹³... dans le monde entier.

En 1989, Manuel Huerga réalise *Buñuel*, produit par Ovideo TV (avec la participation de Jordi Balló comme producteur exécutif) et, en 1992, après avoir réalisé les cérémonies d'ouverture et de fermeture des Jeux Olympiques de Barcelone, il met en scène, avec la collaboration renouvelée de Jordi Balló (coscénariste et producteur exécutif du film), *Les variacions Gould*, une co-production entre Ovideo TV et ARTE. Ce documentaire sur le pianiste Glenn Gould et ses interprétations remarquées des *Variations Goldberg* de Bach (BWV 988) trouve dans la fragmentation de l'image et une composition rythmique du montage-image, synchrone avec la musique, une forme particulièrement adaptée à la leçon d'écoute et aux enjeux d'interprétation dont parle le pianiste canadien.

Ainsi, les films de Manuel Huerga marquent, notamment, le début d'une collaboration fructueuse entre deux maisons de production importantes, Ovideo TV et Paco Poch (Virginia Films puis Mallerich Films) et la chaîne européenne ARTE. Tandis que les grandes institutions du cinéma (ICAA, l'*Academia*) se désintéressent de ces projets, quelques films isolés trouvent, de la sorte, un financement et un espace pour être diffusés en dehors des salles de cinéma. Ces maisons de production indépendantes découvrent des partenaires européens qui leur assurent, de plus, une certaine reconnaissance¹⁹⁴ en dehors de la Péninsule.

Basilio Martín Patino bénéficie, lui aussi, de l'un de ces rares espaces de liberté au sein de la télévision. Peu de temps après sa création le 28 février 1989, la chaîne andalouse, Canal Sur, propose à Basilio Martín Patino de réaliser une série de sept documentaires qui

¹⁹⁰ « constituy[e] una investigación sistemática sobre el papel de la imagen en la sociedad contemporánea ».

¹⁹¹ Le poète, qui écrit les textes et la version catalane du film de Huerga, apparaît, dix ans plus tard, dans un autre documentaire produit par Paco Poch : *Cravan vs. Cravan* (2002) d'Isaki Lacuesta.

¹⁹² Cette lettre est disponible, comme de nombreuses informations intéressantes concernant le travail de Manuel Huerga, sur le site du réalisateur : www.manuelhuerga.com. Pour consulter cette lettre, on pourra aller à l'adresse suivante : <http://www.manuelhuerga.com/IMG/pdf/gaudi-garrel.pdf> (dernière consultation : 01/04/2011).

¹⁹³ Paco Poch produit ainsi *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990) avec l'aide de la chaîne française, La Sept. Il réussit à obtenir différentes aides (Département de la Culture de la Generalitat, Ministère de la Culture espagnol, TVE) en faisant passer le film pour une fiction (Poch, 2007 : 24).

¹⁹⁴ *Les Variacions Gould* est nommé au Prix du meilleur documentaire de musique classique au Cannes International Music Awards.

pourrait « former un patrimoine audiovisuel » (Martín Morán, 2005 : 67)¹⁹⁵. Coproduits par la maison de production de Basilio Patino, *La Linterna mágica*, les sept films¹⁹⁶ sont autant d'exemples d'une « représentation ironique et réflexive »¹⁹⁷ (Herebero, 1998 :169) sur l'histoire de l'Andalousie, à partir de stratégies qui, souvent, miment le documentaire et divers genres télévisuels.

On ne cherche pas ici l'obtention de documents ni leur falsification. On ne poursuit ni le documentaire, ni la fiction, mais la possibilité de jouer avec ce qui aurait pu être et n'a pas été, avec l'impossible factuel de la mémoire imaginée, avec la fiction fantasmée érigée sur les données du réel. Des images rêvées qui se présentent comme des documents historiques, des manifestations culturelles héritières de la réalité et utilisées comme instruments d'une fiction imaginaire. En définitive, le jeu permanent avec les mirages de la culture et de sa transmission, avec les artifices dont le réel a besoin de se revêtir pour devenir une part vraisemblable de la mémoire sociale. (Herebero, 1998 : 159-160)¹⁹⁸

Si Patino ne dissimule pas le caractère fictionnel de ces films (Martín Morán, 2005 : 67), cette série de longs-métrages n'en est pas moins emblématique du goût pour les *fakes* durant ces années et des différentes techniques dont il peut user. Il questionne, encore, la position d'autorité dont bénéficie le documentaire¹⁹⁹, une piste – celle du *fake* et de ses questionnements – que ne cesseront de poursuivre, pour la revendiquer ou la contester, divers cinéastes, les années suivantes²⁰⁰.

¹⁹⁵ « formar un patrimonio audiovisual ».

¹⁹⁶ *El grito del sur, Casas Viejas, Ojos verdes, Silverio, El museo japonés, El jardín de los poetas, Paraísos et Carmen y la libertad.*

¹⁹⁷ « una representación irónica y reflexiva ».

¹⁹⁸ « No se busca aquí la obtención de documentos ni tampoco falsearlos. No se persigue el documental ni la ficción, sino la posibilidad de jugar con lo que pudo ser y no fue, con lo imposible fáctico de la memoria imaginada, con la ficción fantasmagórica levantada sobre los datos de lo real. Imágenes soñadas que se ofrecen como documentos históricos, manifestaciones culturales heredadas de la realidad y utilizadas como instrumentos de una ficción imaginaria. En definitiva, el juego permanente con los espejismos de la cultura y de su transmisión, con los artificios de los que necesita revestirse lo real para convertirse en una parte verosímil de la memoria social ».

¹⁹⁹ Ana Martín Morán (2005 : 47) propose, dans son article, l'épigraphie suivante : « J'abhorre en général ce qu'on appelle le cinéma documentaire à cause de sa tendance à se transformer en une manifestation d'autorité ; le contraire de la dialectique propre au dialogue complice avec le spectateur, ouvert et critique. » (« Aborrezco en general al llamado cine documental por su tendencia a convertirse en una manifestación de autoridad; lo contrario a la dialéctica del diálogo cómplice con el espectador, abierto y crítico »).

²⁰⁰ Ricardo Franco revient sur les protagonistes du film de Chávarri, *El desencanto*, dans *Después de tantos años* (1994) où il met leur expérience en relation avec un autre film, *Frankenstein* (James Whale, 1931). José Luis Guerin, dans *Innisfree* (1990), filme le village où John Ford tourna *L'homme tranquille* (*The Quiet Man*, 1954), pour présenter un « essai magnifiquement informel, qui participe de la recherche cinématographique, du documentaire ethnologique, de l'hommage à un réalisateur et à un film, du manifeste écologique, de l'étude sur les relations entre la réalité et le mythe, sans s'inscrire exactement dans aucune de ces catégories » (« ensayo magníficamente informal, que participa de la investigación cinematográfica, el documental etnológico, el homenaje a un director y a una película, el manifiesto ecológico, un estudio sobre las relaciones entre la realidad

Néanmoins, les chaînes de télévision ne s'intéressent que trop peu au documentaire. Les exemples des chaînes autonomiques comme Canal Sur avec les films de Basilio Martín Patino et de TV3 avec ceux de Manuel Huerca sont suffisamment rares pour être signalés. La télévision publique promeut davantage les adaptations littéraires, les *biopics* et les fresques historiques (Palacio, 2001 : 158-164). Les expérimentations, qui avaient pu se manifester à la fin des années 60, notamment sur la seconde chaîne²⁰¹, dans le domaine du documentaire ne trouvent pas de continuité.

Joaquín Jordá, en 1990, après dix ans sans avoir réalisé aucun film, rencontre des difficultés importantes avec TVE, qui coproduit, avec Joan Antoni González de l'Institut du Cinéma Catalan (ICC)²⁰², *El encargo del cazador*, film consacré à son ami le cinéaste Jacinto Esteva, camarade de l'École de Barcelone. Une fois ce film terminé, sous les pressions de TVE, Jordá est contraint de raccourcir *El encargo del cazador* de quarante minutes, au prétexte que la trop longue durée du film, alors de deux heures vingt, empêche la diffusion sur la chaîne. Pourtant, la nouvelle version du long-métrage, d'une durée raccourcie d'une heure quarante, n'est finalement diffusée par TVE qu'en 1999, soit neuf ans après les modifications ! (Manresa, 2006 : 116).

On trouve l'origine du film de Víctor Erice, *Le Songe de la lumière (El Sol del membrillo)*, 1992) dans un premier projet télévisuel qui n'aboutit pas. Le cinéaste accompagne le peintre Antonio López dans le but de réaliser un documentaire sur l'un de ses principaux projets : *La terraza de Lucio* (Arocena, 1996 : 276). Le court-métrage de Víctor Erice, à partir de l'œuvre éponyme du peintre, n'est finalement pas tourné, puisque TVE accorde un faible financement au réalisateur (Arocena, 1996 : 276). Quand Antonio López décide de peindre un

y el mito, sin inscribirse exactamente en ninguna de esas categorías »), J.-L. Guerin, cité par Rafael Tranche in « *Innisfree* » (Pérez Perucha, 1997: 914).

²⁰¹ Pío Caro Baroja, Jesús Fernández Santos, Ramón Masats, Jorge Grau, Claudio Guerin Hill, Mario Camus participent à une série « parfois expérimentale, parfois touristique *Conozca Vd. España* » (« a veces experimental y otra turística *Conozca Vd. España* » (Palacio : 2001 : 126), produite par Salvador Pons, durant les années 60. Les deux premiers réalisateurs poursuivent leur travail de documentaristes pour la télévision sur la seconde chaîne, populairement baptisée UHF quand celle-ci est créée : Pío Caro Baroja réalise la série *Fiesta* (1967) et Jesús Fernández Santos la série *La víspera de nuestro tiempo* (1967). Entre 1968 et 1974, la seconde chaîne connaît un véritable âge d'or, selon Manuel Palacio (2001 : 128). Le travail de Caro Baroja en définit le « style collectif de réalisation et de [...] production » (« estilo colectivo de realización y de [...] producción »). De nombreux réalisateurs de cinéma débute ainsi leur carrière sur la seconde chaîne ou trouvent une forme de continuité, après avoir fait leurs premières armes au sein du NO-DO. Manuel Palacio considère ces créations comme « l'un des principaux apports de la télévision au patrimoine audiovisuel espagnol et un chaînon essentiel de la chaîne dans l'histoire du documentaire espagnol » (« una de las principales aportaciones de la televisión al patrimonio audiovisual español y eslabón esencial de la cadena de la historia del cine documental español ») (Palacio, 2001 : 130-131).

²⁰² Il s'agit de la même maison de production catalane, créée en 1975, à l'origine des différents programmes documentaires concurrents du No-Do. L'ICC produit maintenant de nombreux programmes pour la télévision, possède une Fondation pour le patrimoine cinématographique catalan et gère également les salles de cinéma Boliche à Barcelone.

cognassier qu'il a lui-même planté dans son jardin, Erice l'accompagne avec une petite équipe technique, pour filmer ce nouveau travail sans scénario préalable. Le film « a été possible parce que ceux qui l'ont produit ne sont pas des gens du cinéma »²⁰³, selon les mots du réalisateur : la femme d'Antonio López, María Moreno, finance la production et Ángel Amigo (Igeldo Zine Produksioak) se charge de la post-production. Si le film est primé dans des festivals comme Cannes (Prix du Jury et de la Critique en 1992), Chicago (Grand Prix en 1992) et élu meilleur film de la décennie par « 60 représentants de cinémathèques, musées et festivals de cinéma du monde entier qui ont répondu à une enquête de la Cinémathèque de l'Ontario dans le but [...] d'attirer l'attention sur les œuvres et auteurs les plus significatifs artistiquement »²⁰⁴, *El Sol del membrillo* de Víctor Erice devient une référence, régulièrement citée par les autres documentaristes. Outre le fait de démontrer qu'une œuvre de cinéma peut être réalisée en dehors des conventions industrielles et atteindre un public international, il renouvelle les contenus et l'esthétique du documentaire, en proposant une attitude alors rare dans le cinéma des années 90 : l'absence d'emphase dans la mise en scène, une interrogation profonde des systèmes de représentation, un questionnement sur l'influence des transformations de nos représentations dans notre quotidien et la proposition d'un apprentissage du regard.

L'histoire de la production de *Granados et Delgado, un crime légal* (Lala Gomà et Xavier Montanyà, 1996) est un autre exemple du désengagement des chaînes de télévision espagnoles. Celles-ci n'avaient pas voulu soutenir un tel projet aux revendications éminemment politiques²⁰⁵, ce qui amena la télévision française (ARTE France) à s'engager dans le film²⁰⁶. Le film d'investigation, coproduit par Patrice Barrat (Point du jour) et Jordi Balló (Ovideo TV), retrace l'histoire de deux militants des Jeunesses Libertaires, Francisco Granados et Joaquín Delgado, exécutés le 17 août 1963 dans la prison de Carabanchel. Accusés d'avoir commis des attentats, les anarchistes sont innocentés par les témoignages d'Antonio Martín et Sergio Hernández, les auteurs véritables de ces attentats à la bombe

²⁰³ « ha sido posible porque las personas que la financiaron no son gente de cine » Víctor Erice, cité par Carmen Arocena (1996 : 279).

²⁰⁴ « 60 representantes de filmotecas, museos y festivales de cine de todo el mundo que respondieron a una encuesta de la filmoteca de Ontario con el objeto [...] de llamar la atención sobre las obras y autores de mayor significación artística. » (livret qui accompagne l'édition DVD Rosbud Films, 2004).

²⁰⁵ Avant les nombreux débats sur la mémoire historique, le film questionne la loi d'Amnistie de la Transition. Xavier Montanyà, dix ans plus tard, aura l'occasion de revenir sur le film qu'il réalise avec Lala Gomà, dans un article très complet (Montanyà, 2007) ; il y dénonce notamment l'opposition de la droite espagnole actuelle à reconnaître les crimes commis par le régime franquiste et à annuler les sentences de la justice d'alors ; il revendique le droit à l'accès de certaines archives officielles, encore confidentielles.

²⁰⁶ « En Espagne, aucune télévision n'a voulu le produire dans des conditions correctes » (« En España, ninguna televisión lo quiso producir en condiciones. ») écrit Xavier Montanyà (2007: 2).

contre la Direction Générale de la Sécurité et le siège des Syndicats, des endroits clé de la dictature franquiste. Le film est finalement diffusé sur TVE, à une heure tardive, après que différents médias eurent fait pression²⁰⁷. Les quelques productions documentaires télévisuelles de ces années 80 et 90, si elles configurent un patrimoine culturel décisif, témoignent également des relations souvent conflictuelles entre cinéastes, producteurs et diffuseurs.

Enfin, l'arrivée de plusieurs chaînes privées, au début des années 90, modifie sensiblement l'offre audiovisuelle espagnole. Comme le précise Manuel Palacio (2001 : 166-167), Canal +, Tele 5 et Antena 3 vont introduire une logique de concurrence, qui transforme la logique de service public de ces chaînes plus anciennes :

L'apparition de la concurrence établit une logique nouvelle au sein de l'ensemble du système télévisuel, indépendamment du statut juridique des chaînes. Le critère de base, comme dans toute autre industrie que l'on peut imaginer, semble être le fait de programmer ce que le public, prétendument, demande et a intérêt à consommer. [...] Dit autrement, la logique de programmation du service public, qui évidemment ne pouvait être transhistorique, répond à d'autres circonstances historiques et sociales que celles de la concurrence.²⁰⁸

La concurrence rendrait-elle obsolète la mission et les capacités de mobilisation culturelle et citoyenne du service public ? Elle en modifie, à n'en pas douter, les rapports de force. Néanmoins, la fragilité d'une telle mission, les difficultés pour constituer une télévision qui remplirait cette fonction de création et de diffusion de programmes éducatifs et émancipants, étaient déjà mis à mal par « le déséquilibre des échanges de programmes entre l'Europe et les Etats-Unis et la médiocre qualité de ces derniers » (Guisard, 1994 : 123).

²⁰⁷ Dans « Arte emitirá en Francia un documental sobre la ejecución de dos anarquistas españoles » (*La Vanguardia*, 16/11/1996, p.4), Óscar Caballero insiste sur le fait que TV3 et TVE voulaient que leurs journalistes s'occupent eux-mêmes de l'enquête, raison pour laquelle les chaînes ne trouvèrent pas de terrain d'entente avec les producteurs du film. Il explique également que TVE, qui possède les droits d'émission du documentaire, n'a pas prévu de le diffuser. Le 21 février 1997, un autre article, dans *La Vanguardia (Revista*, p.10), signé par la « Redacción » commente la venue de Thierry Garrel à l'Université Pompeu Fabra, lequel a souligné l'absence de soutien des télévisions (TV3 et TVE) envers le film de Lala Gomà et Xavier Montanyà. Le 17 août 1997, J. M. Baget Herms, tandis qu'il commente l'accord passé entre TVE et ARTE, rappelle que *Granados et Delgado : un crime légal*, après que sa diffusion a été retardée, sera programmé tard dans la nuit (« cien noches de ARTE » in *Vivir en Barcelona*, supplément de *La Vanguardia*, p.8). Le film est finalement diffusé dans la nuit du vendredi 7 novembre au samedi 8, à 2h30, sur La 2. Le 30 janvier 1998, le film est rediffusé par TVC, dans le programme « 60 minuts ».

²⁰⁸ « La aparición de la concurrencia, establece una nueva lógica al conjunto del sistema televisivo con independencia de la titularidad jurídica de las emisoras. El criterio básico, como en cualquier otra industria que uno se imagine, parece ser programar lo que el público pretendidamente demanda y tiene interés en consumir. [...] Dicho de otra forma, la lógica programativa del servicio público, que obviamente no podía ser transhistórica, responde a otras circunstancias históricas y sociales que las de la competencia. »

C'est pour défendre la télévision publique, palier ses manques et tâcher de rassembler les professionnels du monde entier autour de cette idée que, dès 1977, est créée l'association internationale INPUT (*International Public Television*)²⁰⁹. Claude Guisard, alors directeur de la recherche et de la création à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) en France et vice-président d'INPUT, présente ainsi la mission de l'association : il s'agit de répondre à la nécessité de « mener partout dans le monde une action pour exiger une télévision indépendante des marchands et des pouvoirs politiques » (Guisard, 1994 : 126) et défendre la mission citoyenne de la télévision. Les congrès annuels permettent de visionner et d'échanger sur des projets télévisuels réalisés partout dans le monde, des programmes aux formes et aux contenus innovants, d'une grande qualité²¹⁰. En Espagne, certains professionnels participent à ces réunions et accueillent le mini-INPUT qui présente la sélection annuelle, un mois après le congrès. En 1994, à Barcelone, Joan Úbeda et Jordi Balló en organisent la première réunion. L'année suivante, l'assemblée se réunit à San Sebastián et le même Jordi Balló en est l'un des programmeurs internationaux. Ces différentes réunions établissent des liens transnationaux entre professionnels, ce qui contribuera à renouveler progressivement les propositions télévisuelles dans le domaine du documentaire.

Favoriser les échanges internationaux entre télévisions, engager de nouvelles collaborations et défendre l'indépendance des productions, au bénéfice de programmes qui renouvellent les manières de représenter le monde et de le comprendre, telles sont les missions que ce réseau s'est assignées face à la logique du marché et de l'audimat. Il s'agit bien d'un engagement politique, pour revendiquer la télévision comme un vecteur de connaissance, de découvertes et de création.

C'est le projet que défendent les producteurs Jordi Balló (Ovideo TV) et Patrice Barrat (Point du jour) qui coproduisent ensemble le film de Lala Gomà et Xavi Montanyà, *Granados et Delgado, un crime légal* (1996)²¹¹. Une fois le Master en Documentaire de création de l'UPF créé, Jordi Balló pourra également solliciter différents membres d'INPUT comme Patrice Barrat, mais aussi d'autres producteurs de renom, comme l'Italien Stefano Tealdi ou l'Allemand Eckart Stein. Ils ont tous en commun un même projet politique, l'élaboration d'une télévision européenne culturelle et citoyenne, capable de constituer un spectateur

²⁰⁹ La Circom (l'Association européenne des télévisions régionales) et la Rockefeller Foundation, réunis à Bellagio, en Italie, en sont à l'origine. Pour plus de précisions : <http://www.input-tv.org/> (dernière consultation, 25/05/2010).

²¹⁰ « La qualité et l'innovation restent les deux critères premiers » écrit Claude Guisard (1994 : 125).

²¹¹ Patrice Barrat crée, en 1998, *Article Z* et poursuit sa collaboration avec Jordi Balló et d'autres personnalités de l'audiovisuel international, afin de créer cette agence de presse audiovisuelle qui défend pour le public « le droit de savoir ce qui se passe dans la société et dans le monde » (sur le site de l'agence, consulté pour la dernière fois, le 01/04/2011 : <http://www.articlez.fr/Agence/presentation.asp>).

émancipé (Rancière : 2008) et c'est en travaillant à des projets communs que ce projet peut prendre forme.

Enfin, INPUT joue un rôle important dans l'identité de la jeune Université Pompeu Fabra, puisque celle-ci signe un accord avec l'association internationale qui réunit les télévisions publiques, en mai 1994²¹², pour accueillir les 1700 programmes archivés lors des différentes conférences. La bibliothèque de l'UPF conserve, ainsi, ce fonds mondial de la télévision. Núria Esquerra, étudiante de la première session du Master et monteuse, entre autres, du film *En Construcción* (José Luis Guerin, 2001), de *Los Niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001) et de *Dans la ville de Sylvia* (*En la ciudad de Sylvia*, Guerin, 2007), a expliqué l'importance de l'arrivée d'un tel fonds à la Pompeu Fabra, concernant son intérêt pour le documentaire :

[...] [A] la Pompeu Fabra, ils ont déposé les archives d'INPUT. J'ai travaillé dans l'un des départements et j'étais chargée de l'organisation de ces archives. Du coup, comme c'était moi qui devais organiser tout cela, j'en ai profité pour voir de nombreux programmes. C'est là que j'ai découvert *La ville Louvre* (1990) de Nicolas Philibert, une série anglaise qui s'appelle *Seven Up !*²¹³, de plusieurs documentaires que je ne connaissais pas, deux ou trois choses de Wiseman aussi, Robert Kramer... C'est là que j'ai commencé à voir des documentaires. (Esquerra, 2009, entretien)²¹⁴

Núria Esquerra, quelques années plus tard, mettra ce savoir-faire au service d'une programmation originale : *Excèntric*, diffusée au CCCB, prolongeant ainsi la mission patrimoniale des archives télévisuelles mondiales.

En résumé, plusieurs paradoxes sont au cœur du documentaire espagnol des années 80 et 90, lesquels, s'ils l'empêchent de se développer durant ces années, permettent aussi la constitution d'un nouveau socle, sur lequel pourra se fonder le renouveau du documentaire, à la fin des années 90. Un documentaire de création se développe, tant au sein de la télévision (Hueriga, Patino, Jordá, Gomà et Montanyà) qu'au cinéma (Erice, Guerin, Franco, Saura) malgré le peu d'intérêt que manifestent les chaînes de télévision et les principales institutions du cinéma espagnol à leur égard. Des producteurs indépendants se risquent à produire

²¹² « El Miniput'94 debate desde hoy los mejores programas de las televisiones públicas », *La Vanguardia*, 28/11/1994, p.5. (« Le Miniput'94 débat à partir d'aujourd'hui des meilleurs programmes de la télévision publique »).

²¹³ *Seven Up* (1964) de Paul Almond et *7 Plus Seven* (1970), *21 up* (1977), *28 up* (1984), *35 up* (1991), *42 up* (1998), *49 up* (2005) de Michael Apted.

²¹⁴ « [...] [E]n la Pompeu Fabra, depositaron el archivo del INPUT. [...] Estuve trabajando en unos de los departamentos y me encargaba de la organización de este archivo. Con lo cual al ser yo que tenía que organizar esto, aproveché para ver muchos programas. Allí descubrí *La ville Louvre* (1990) de Nicolas Philibert una serie inglesa que es *Seven Up !*, varios documentales que yo no conocía, alguna cosa de Wiseman también, Robert Kramer... allí empecé a ver documentales. »

quelques films documentaires, quand l'industrie s'en détourne. Enfin, des réseaux s'organisent pour défendre une certaine télévision, lesquels vont promouvoir le documentaire de création et les collaborations internationales. Le cinéma expérimental (le cinéma de Huerga), le cinéma ethnologique ou amateur (Guerin), le cinéma sur l'art (Erice) renouvellent les formes du documentaire de création.

Cependant, dans une telle situation, le documentaire encourt plusieurs risques. Tout d'abord, sa production reste faible, tandis que le documentaire occupe une place toujours croissante dans le paysage audiovisuel des années 90. Ensuite, le cinéma d'auteur se limite à des films « pauvres » et risque de condamner, de fait, toute possibilité, pour les cinéastes, de réaliser ce qu'en France on a dénommé « film du milieu »²¹⁵. Enfin, ces initiatives de production et d'aides ponctuelles restent isolées et ne réussissent pas à créer de véritables groupes pour pérenniser certains modèles de production. C'est en tirant toutes les conclusions possibles d'une telle situation que producteurs, cinéastes, programmeurs et critiques tâcheront de renouveler le documentaire en Espagne. Le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra est l'une de ces principales initiatives.

²¹⁵ On pourra se référer à ce propos au Club des 13, 2008, *Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, Paris, Stock. Dans ce texte rebaptisé « Rapport Ferran », par de nombreux médias, du nom de la réalisatrice Pascale Ferran qui en a rédigé la version finale, étaient mises en exergue, notamment, les difficultés rencontrées pour produire des films d'auteurs à budget moyen, « les films du milieu » et les principaux dysfonctionnements du système industriel français.

Deuxième partie

La Dynamique du Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra

CHAPITRE 3 : COMMENT S'EST INSTAURÉE LA DYNAMIQUE DU MDC ?

Si les écoles et les universités dédiées aux métiers du cinéma ont toujours joué un rôle important dans la formation des futurs professionnels de l'audiovisuel, si elles sont souvent un lieu de création, d'échanges et de rencontres, elles sont plus rarement un lieu de développement et de production de longs-métrages, un espace où un cinéaste-professeur prépare, à sa manière, son prochain film avec le soutien actif d'un groupe d'étudiants. Cette différence est l'une des raisons qui peut laisser entendre que, parmi les nombreuses formations universitaires, le MDC occupe une place singulière dans le renouveau du documentaire en Espagne et cela, même si, à chaque film, les maisons de production et les équipes techniques varient. S'interroger sur le rôle formateur du Master et sur sa capacité à fonder une tradition documentaire consiste à poser une question double, puisque l'identité du Master est constituée, d'une part, de la formation d'œuvres et de l'autre, de la formation de personnes. Le Master est alors conçu sous l'influence d'autres expériences universitaires, lesquelles laissent entrevoir plusieurs tentatives innovantes pour pallier aux manques dont souffre le documentaire, tant du point de vue de sa production que de son étude à l'Université.

Dans un contexte globalement peu propice à l'épanouissement du documentaire, des forces vont être rassemblées pour changer de paradigme. Nous verrons que le travail du directeur du MDC, Jordi Balló, n'y est pas étranger. De plus, il est difficile d'imaginer un tel changement en dehors de Barcelone et l'on peut se demander jusqu'à quel point l'influence de l'environnement culturel, social, politique de la ville et de l'Université Pompeu Fabra a pu définir le Master tel qu'il s'est constitué. Quels sont les facteurs déterminant les particularités de cette double formation ?

Pour en comprendre les enjeux, il faut saisir les détails de son fonctionnement et de son organisation. La spécificité de cet enseignement formant producteurs et réalisateurs, en étroite relation avec le monde professionnel européen, réside dans sa capacité à se réinventer régulièrement à partir d'un modèle qui offre aux étudiants des points de vue croisés, ceux des producteurs, des réalisateurs et des programmeurs, sur les créations et les innovations internationales. L'autre objectif, tout aussi essentiel, est de dessiner progressivement une tradition documentaire. En d'autres termes, il s'agit de favoriser les échanges entre différentes générations de cinéastes, de générer des films capables de s'imposer comme des modèles que

suiront et transformeront à leur tour d'autres réalisateurs. Il s'agit de rompre avec l'idée de « francs-tireurs » qui avait dominé jusque alors dans l'histoire du documentaire en Espagne. Comme nous avons voulu le commenter auparavant, cet isolement dont avaient souffert les documentaristes en Espagne trouve des explications à la fois structurelles, politiques, économiques et techniques. A la fin des années 90, la rupture avec cet isolement coïncide avec des transformations importantes au sein de l'industrie audiovisuelle. A partir de ces différents changements, la transmission des pratiques du documentaire ne cesse d'être revendiquée. Plusieurs communautés de créateurs sont ainsi mises en avant ces dernières années²¹⁶.

Si la première étape de la formation d'une transmission consiste à revendiquer un ensemble d'œuvres de référence, cela, néanmoins, n'est pas suffisant. Parler d'une tradition documentaire revient à interroger les multiples liens qu'entretiennent les créateurs entre eux et les réseaux dans lesquels on montre et commente les films. Car le MDC, on l'aura compris, s'inscrit au cœur d'une large dynamique culturelle. Il y a, avant sa création, non seulement des films, mais aussi des festivals, des enseignements qui anticipent cette nouvelle dynamique. C'est pourquoi il est important d'identifier les différents protagonistes – personnes et institutions – qui ont le désir et les moyens de changer la création et l'exposition de ces films, notamment à Barcelone. Car ces synergies, qui s'inscrivent spécialement dans l'histoire du cinéma catalan, sont à la fois le fruit de la persévérance de quelques-uns, de l'incidence et de la coïncidence heureuse des efforts qui naissent dans l'enseignement, dans l'organisation de festivals de cinéma et d'expositions et dans l'émergence d'une nouvelle critique. L'activité développée au sein du MDC inspire autant qu'elle s'inspire d'autres initiatives, se renouvelant ainsi et renouvelant le panorama général du « cinéma du réel ». Ce qui fait la pertinence et la force de cette dynamique culturelle, c'est sa capacité à savoir observer, depuis plusieurs lieux, l'état du monde du cinéma, en repérer certaines tendances et les accueillir, en invitant les cinéastes, les producteurs et les programmeurs les plus innovants. Pariant sur une industrie audiovisuelle forte, tout en cultivant sa différence avec le centre industriel cinématographique incarné par Madrid, entretenant « traditionnellement » un rapport privilégié avec différentes avant-gardes tout au long du XX^e siècle²¹⁷, Barcelone

²¹⁶ Josetxo Cerdán réunit sous le nom de « *D-Generación* » de jeunes cinéastes qui réalisent, souvent en marge des réseaux de diffusion traditionnels, des documentaires tournés en numérique (*digital* en espagnol). Il a déjà organisé deux cycles à la demande du Festival de Las Palmas en 2007 et 2009, lesquels se sont prolongés au sein des Instituts Cervantes. Parmi ces réalisateurs, citons Isaki Lacuesta, Andrés Duque, Jorge Tur, Óscar Pérez, Pedro Pinzolas, Elías León Siminiani et Albert Pagán.

²¹⁷ En architecture, peinture, photographie, cinéma, mode, design, bandes dessinées.

bénéficie de plusieurs atouts pour lancer cette dynamique nouvelle qui, très vite, se prolonge au-delà de la Catalogne.

Une formation universitaire

C'est le 18 juin 1990 qu'est créée officiellement l'Université Pompeu Fabra, quatrième université publique de Barcelone. Portant le nom du grammairien catalan Pompeu Fabra (1868-1948), mort en exil à Prades (France)²¹⁸, l'UPF a pour rôle de « former des professionnels et des citoyens responsables et engagés pour promouvoir les valeurs du civisme et contribuer au développement de la recherche »²¹⁹. Elle se fonde sur les principes de « liberté, démocratie, justice, égalité, indépendance, pluralité et solidarité » et doit mener ses activités à partir de ces mêmes principes fondamentaux (statuts de l'UPF, article 3). L'Université s'inscrit au cœur de la ville de Barcelone, dans plusieurs bâtiments historiques rénovés et propose un enseignement à la fois théorique et pratique, en contact avec les entreprises de la ville.

L'Université ouvre, d'abord, les départements de Droit et de Sciences Economiques. Trois ans plus tard, en 1993, une nouvelle formation est proposée aux étudiants, celle de Communication audiovisuelle. Il s'agit d'un moment où l'enseignement du cinéma en Espagne et à l'Université trouve place, pour l'essentiel, dans les départements d'Histoire de l'Art et de Sciences de la Communication ; une place souvent secondaire, qui amène certains jeunes réalisateurs à poursuivre leurs études à l'étranger ou certains jeunes universitaires spécialistes de cinéma à renoncer à l'enseignement académique²²⁰.

Au cours des années 90, l'offre concernant l'enseignement public et privé du cinéma à Barcelone va progressivement augmenter. Durant les années 2000, les centres qui proposent des formations en rapport avec le cinéma sont même nombreux : notamment, on compte, outre l'Université Pompeu Fabra, le Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (CECC), l'Ecole Supérieure de Cinéma et d'Audiovisuel de Catalogne (ESCAC) de l'Université de

²¹⁸ Il est l'auteur de trois ouvrages essentiels sur la langue catalane moderne : *Normes ortogràfiques* (1913), *Gramàtica catalana* (1918) et *Diccionari general de la llengua catalana* (1932).

²¹⁹ « Una mica d'història », sur le site de l'UPF, <http://www.upf.edu/universitat/presentacio/historia.html> (dernière consultation, le 22/03/2011). Voir également les statuts de cette Université, sur <http://www.upf.edu/universitat/>

²²⁰ Ainsi, Ricardo Íscar, après une licence en Droit et des études en Images à l'Université Complutense de Madrid, part étudier à l'Académie de Cinéma et Télévision de Berlin. Quant à Jordi Balló, il préfère, dans un premier temps, se diriger vers l'éducation dans l'enseignement secondaire, la critique, la production et l'animation culturelle.

Barcelone, l'Université Autonome de Barcelone et El Observatorio. Il s'agit de cours théoriques et / ou pratiques préparant à différents métiers de l'audiovisuel.

Quand commence le Master en Documentaire de Création de l'UPF, en 1998, un autre Master sur le documentaire, dirigé par Román Gubern et Gonzalo Herralde, est créé à l'Université Autonome de Barcelone (UAB)²²¹ : le Master en Théorie et Pratique du documentaire créatif. Il s'agit d'une formation d'un an qui a bénéficié, selon les années, d'un partenariat avec TV3, Localia, TVE de Catalunya, Localia TV, Barcelona TV ou Canal Historia. L'Université coproduit les courts-métrages documentaires de ses étudiants et accompagne les films jusqu'à leur diffusion sur l'une des chaînes partenaires ou dans des festivals. Ces films sont les exercices pratiques que les étudiants réalisent dans le cadre universitaire ; chaque année, entre six et sept films d'environ 30 minutes sont produits (Viveros et Català, 2010 : 137). Pour preuve de la diversité et de la créativité de ces étudiants, un DVD réunissant dix films produits durant les dix premières années du Master de l'UAB a été édité en décembre 2007²²². Le Master de Documentaire créatif de l'UAB accueille encore les principaux universitaires qui se sont intéressés à l'histoire du Documentaire en Espagne, auteurs des monographies publiées en collaboration avec le Festival de Málaga. Des cinéastes comme Jorge Tur, Andrés Duque, Marta Martínez Pifarré se forment notamment au sein de ce Master. De même, la formation reçoit des cinéastes invités dans différents lieux culturels de la ville comme Ross McElwee, Marcel Hanoun, Serguei Loznitsa, Lourdes Portillo, Lech Kowalski, Andrés Di Tella ou Lisandro Alonso.

Quelques années auparavant, en 1993, quand est inauguré le nouveau cursus de la Pompeu Fabra en Communication Audiovisuelle, le panorama académique et culturel concernant le cinéma est alors bien moins riche. La sélection est stricte et seuls les meilleurs élèves sortant du lycée peuvent s'inscrire à ce cursus. Parmi les étudiants de cette première promotion, Marta Andreu, Núria Esquerra, Abel García Roure, Amanda Villavieja²²³ formeront une partie du groupe de la première session du Master en Documentaire de création. Ce dernier sera, en effet, créé à la suite du cursus de Communication Audiovisuelle et ouvrira quand les premiers étudiants de la Pompeu Fabra seront diplômés. D'autres étudiants en Communication Audiovisuelle, les années suivantes, entreront au MDC et, venant de la Pompeu Fabra, bénéficieront parfois d'une bourse.

²²¹ Pour plus de précisions concernant cette formation, on pourra se référer à l'article de Carmen Viveros et Josep Maria Català, actuel responsable du Master en Documentaire créatif de l'UAB, « La nueva ecología del documental (El Máster de Documental Creativo de la UAB) » (*in* Torreiro, 2010).

²²² *10d10*, 2007, Barcelona, Editrama, Traslals Multimedia.

²²³ D'autres comme Sergi Dies (monteur), Fran Benavente (critique), Domi Parra (monteur), Didac Aparicio (éditeur de DVD) constituent encore cette première promotion.

Le cursus de Communication Audiovisuelle est décisif, à la fois pour la formation qui y est dispensée, pour la réunion de personnalités moteurs au début du Master et pour le premier groupe d'étudiants qui se constitue avant son intégration au MDC. Il s'agit d'un cursus universitaire qui, incluant théorie et pratique, forme les étudiants aux métiers de la télévision, de la radio et du cinéma. Concernant le cinéma, sont dispensés durant les quatre années d'études des cours et des ateliers sur l'histoire du cinéma, l'écriture d'un scénario, la réalisation, la production audiovisuelle, la théorie de l'image, le montage, la postproduction et la direction artistique. L'enseignement que proposent les universitaires Jordi Balló, Xavier Pérez, Domènec Font, Núria Bou ou Mercé Ibarz va permettre aux jeunes Barcelonais de découvrir un cinéma inconnu de la plupart d'entre eux, et pour cause : ni les salles de cinéma, ni les chaînes de télévision espagnole ne le diffusent. Ils découvrent ainsi, selon les mots de Núria Esquerra, le « cinéma de la modernité » (Esquerra, 2009, entretien), celui de Jean-Luc Godard, de Marguerite Duras, de Philippe Garrel... Seule la *Filmoteca de Catalunya* à Barcelone semble alors encore remplir ce rôle de diffusion et ces enseignants encouragent vivement les étudiants en Communication Audiovisuelle à fréquenter la salle de l'avenue de Sarrià, en complément des cours.

La formation alliant pratique et théorie, des professionnels complètent l'équipe pédagogique. José Luis Guerin donne ainsi un cours de « scénario cinématographique » où, selon la monteuse d'*En Construcción* et de *Veinte años no es nada*, il préfère plutôt parler – pour le plaisir des étudiants – de Jean Vigo ou de Philippe Garrel. Joaquín Jordá enseigne « l'écriture de scénario » et à travers ce cours qu'il donne à la Pompeu Fabra abandonne Madrid pour revenir à Barcelone, qu'il avait quittée en 1983, quelques années après l'expérience de *Numax presenta...*

Enfin, à l'initiative de Jordi Balló, Jean-Louis Comolli est invité à l'Université pour dispenser, en 3^e année, un cours optionnel, auquel se sont inscrits une vingtaine d'étudiants, sur « le documentaire de création ». Comme il avait pu le faire en France, il interroge, avec les étudiants, les mises en scène pour filmer l'Autre, leur montre des films de Flaherty, Vertov ou Wiseman et les invite à des exercices de réalisation. Ce cours hebdomadaire, pendant environ deux mois, se clôt par la présentation de quelques films d'étudiants au CCCB, accompagnés d'autres films d'école. A cette occasion, Jean-Louis Comolli a sélectionné les films pour présenter ses propres conclusions théoriques sur la question du documentaire et ses mises en scène ; il s'agit alors d'un complément aux cours avec ses étudiants, complément, cette fois-ci, ouvert à un plus large public.

Núria Esquerra a expliqué ainsi l'exercice que proposait Comolli :

Si je me souviens bien, nous devions être seuls avec une caméra et faire un portrait. Dans ce portrait, il nous proposait de faire des variations : un sans l'intervention du réalisateur et un autre où le réalisateur devait être devant la caméra avec la personne filmée. Ces variations, nous les commentions en classe. [...] C'était un exercice de cours : on nous donnait la caméra, une bande et nous devions y aller. Il n'y avait pas de montage. S'il y avait du montage, ça devait être directement avec la caméra, c'est-à-dire *cut* : il était interdit de monter et nous avions une durée limitée. (Esquerra, 2009, entretien)²²⁴

Dans cet exercice, l'attention est portée clairement au tournage, au dispositif instauré par la mise en scène et aux conséquences de celle-ci. C'est ainsi que le documentaire prend place dans le programme de Communication Audiovisuelle à la Pompeu Fabra. Jean-Louis Comolli y enseigne durant les années 1995-1996 et 1996-1997 et, dès l'année suivante, Ricardo Íscar le remplace. L'approche de Ricardo Íscar, également très personnelle, puise dans son expérience de réalisateur, de technicien et de spectateur. Son influence sur la formation des étudiants de Communication Audiovisuelle comme sur ceux du Master où il enseigne également est tout aussi décisive. Son recrutement se fait néanmoins dans des conditions différentes de celles qui amènent Jordá et Comolli à participer très tôt au Master. Ricardo Íscar vient de quitter Berlin, où il a passé dix ans. Il sait qu'en Espagne il n'a pas la possibilité de tourner des documentaires, mais veut « donner de l'élan au cinéma du réel » (Íscar, 2009, entretien). Il donne d'abord des cours au CECC de Barcelone, puis rencontre Jordi Balló, lequel lui propose, après avoir vu ses films, de remplacer Comolli pour le cours de « Documentaire de création », qu'il ne peut plus assurer. Il lui propose également d'intégrer l'équipe des enseignants du Master, qui vient d'être créée. Ayant été chef-opérateur, monteur et preneur de son, il apporte ce savoir-faire et son goût du cinéma ethnographique dans une formation initialement tournée vers d'autres propositions documentaires. Mais, comme l'a expliqué Jordi Balló (2009, entretien), il était même plus intéressant d'accueillir quelqu'un venant d'un horizon cinématographique différent²²⁵ – avec une culture cinématographique néanmoins commune à celle d'autres cinéastes-enseignants –, ce qui permet d'ouvrir encore l'enseignement à d'autres pratiques. Son cours sur le « Documentaire de création » porte alors le sous-titre suivant : « Les hommes-caméra : du

²²⁴ « Si no me acuerdo mal, teníamos que ir solos con una cámara y hacer un retrato. Dentro de este retrato nos proponía que hiciéramos variaciones: uno sin la intervención del director y otro era que el director tenía que estar delante de la cámara con el retratado. Estas variaciones las comentábamos en clase. [...] Era un ejercicio de clase: nos daban la cámara, una cinta y teníamos que ir nosotros. No tenía montaje. Si había montaje, tenía que ser en la misma cámara, es decir cortar: estaba prohibido montar y teníamos un límite de duración. »

²²⁵ En 1994, Ricardo Íscar avait tourné un premier long-métrage ethnographique, *Badu, stories from the Negev Desert*, sur les bédouins qui vivent dans la zone désertique du Néguev, au sud d'Israël.

cinéma ethnographique aux journaux de voyage et journaux intimes », un panorama qui commence par Flaherty pour aller jusqu'aux films de Mekas, Kramer et Marker.

Comme Jordi Balló l'a expliqué à plusieurs reprises, le choix de faire venir Jean-Louis Comolli à la Pompeu Fabra était stratégique. Il était essentiel de faire venir un spécialiste du Documentaire de création en Espagne, spécialiste dont l'Université manquait. Il avait, par ailleurs, une certaine expérience de l'enseignement, avec les cours qu'il dispensait à Paris-VIII et une capacité de transmission mise à l'épreuve par un régulier travail théorique et critique développé au cours des publications et des projections commentées en public. Joaquín Jordá partageait les mêmes qualités : une grande capacité pédagogique qu'il avait pratiquée à San Antonio de los Baños (Cuba) et à Madrid, et une longue expérience professionnelle, essentiellement en tant que scénariste et documentariste.

Quand la création du Master se précise pour Jordi Balló, il sollicite la collaboration de Jean-Louis Comolli et Joaquín Jordá. Il propose même à Jean-Louis Comolli de codiriger celui-ci, ce que le cinéaste français refuse, considérant qu'il ne pourrait pas suffisamment s'impliquer dans le projet. Quant à Joaquín Jordá, il apporte des conseils précieux à Jordi Balló, découvrant rapidement les enjeux d'un tel enseignement : non seulement celui de la formation de jeunes créateurs, mais aussi celui, plus général, d'un renouveau du documentaire en Espagne qui passe par la transmission entre différentes générations de cinéaste.

Par l'intermédiaire de la Licence en Communication Audiovisuelle, Jordi Balló, qui avait également participé à la mise au point du cursus de cette formation, va véritablement anticiper le Master. En faisant venir des réalisateurs intéressés par la transmission d'une vision personnelle de leur métier, en misant sur leur capacité à parler de pratiques documentaires diverses, en rapprochant les exercices pratiques universitaires du travail des cinéastes sans solution de continuité, en rapprochant également ces « passeurs » de films (Daney, 1994) du public, c'est l'esprit de travail souhaité par les fondateurs de la Pompeu Fabra qui prenait forme dans un enseignement de cinéma : un enseignement inscrit au cœur de la ville, confrontant étudiants et professionnels, faisant la promotion d'un cinéma engagé dans la Cité. C'est encore l'anticipation d'une formation de haut niveau capable, depuis l'Université, de jouer un rôle de premier plan au sein de l'industrie.

Aux origines d'une dynamique culturelle : Jordi Balló

L'idée d'élaborer des longs-métrages avec des producteurs, dans le cadre d'une formation universitaire, naît du même constat que celui qui amène à créer cet enseignement sur le documentaire : le cinéma espagnol nécessite un changement de paradigme dans le domaine du documentaire de création, lequel ne peut s'opérer qu'en créant un modèle capable de générer une tradition là où il n'existe que des œuvres ponctuelles ; un modèle capable de créer son propre socle. Sur quelle base ce dernier s'élabore-t-il ?

L'initiative lancée par Jordi Balló part d'un constat : le documentaire en Espagne, au début des années 90, est exsangue, à quelques exceptions près. Mais le professeur de l'Université Pompeu Fabra parie aussi sur la capacité du documentaire à renouveler, au moins en partie, le cinéma contemporain. Pour ce faire, il peut s'appuyer sur plusieurs éléments : des réalisateurs, des producteurs, des institutions, prêts à s'engager dans le documentaire, et cela avec un réel soutien européen.

D'abord, il y a, durant les années 90, quelques documentaires de création qui ont été produits à Barcelone : Paco Poch a produit *Gaudí* (1988) de Manuel Hueriga et *Innisfree* (1990) de José Luis Guerin, et Joan Antoni González de l'ICC a produit, avec TVE, *El encargo del cazador* (1990) de Joaquín Jordá. Quant à Jordi Balló, il a coproduit avec Ovideo, en collaboration avec La Sept-ARTE et TVC, *Les Variacions Gould* (1992) de Manuel Hueriga, et en collaboration avec ARTE et Point du jour *Granados et Delgado, un crime légal* (1996) de Lala Gomà et Xavier Montanyà. Ces films – celui de Jordá mis à part – ont été coproduits avec la chaîne franco-allemande, à vocation culturelle européenne, ARTE²²⁶ ou avec la société d'édition de programmes qui la précède, La Sept.

Ces films, ces réalisateurs et ces producteurs sont pourtant bien des exceptions, au début des années 90. Le contexte est des plus difficiles, puisqu'il n'existe pas d'aide spécifique au documentaire de création et que les chaînes de télévision refusent souvent de s'impliquer dans de tels projets.

Lucide quant à la situation et aux perspectives du documentaire en Espagne, Jordi Balló avait produit *Granados et Delgado, un crime légal* en sachant que la méthode n'était pas, sur la durée, suffisamment viable pour générer une tradition documentaire. Quand il accompagne le film au Festival International des Programmes Audiovisuels (FIPA) à Biarritz en janvier 1997, il fait part de son projet de Master à Thierry Garrel. Le directeur de l'Unité

²²⁶ ARTE est un sigle pour « Association relative à la Télévision Européenne ».

des documentaires d'ARTE partage le même constat à propos du documentaire en Espagne et lui apporte, pour mener à bien son projet, tout son soutien.

Ainsi, la tournure que prend la formation dessinée par Jordi Balló est indissociable du contexte de la production de documentaires, mais également des expériences professionnelles multiples de son futur directeur. Comme nous l'avions suggéré dans le chapitre précédent, la faible production de documentaire, au début des années 90, sera un terreau fertile au moment d'initier le MDC. Acteur notoire dans la production de ce cinéma de « francs-tireurs », Jordi Balló va mobiliser différentes expériences afin de constituer la chaîne de coopération nécessaire à la pérennité du documentaire de création. Cette volonté de lancer une tradition à partir d'un modèle de double formation où étudiants et créateurs collaborent naît chez un producteur qui est aussi programmateur culturel, essayiste et enseignant.

Né à Figueres en 1954, Jordi Balló a fait ses études en Histoire de l'Art à l'Université de Barcelone, où il s'est spécialisé en cinéma. Si, pendant la Transition Démocratique, il participe à plusieurs scénarios de fictions tournées en catalan (*Pa d'angel* [1984] ou *Un parell d'ous* [1985], les deux signés Francesc Bellmunt), c'est d'abord son travail de pédagogue, de critique et d'historien du cinéma qui le fait remarquer. Il écrit ainsi un livre, *Conèixer el cinema* (1985), avec Ramón Espelt et Joan Lorente, où ils présentent, de manière didactique, une approche de l'enseignement du cinéma qui étudie le processus de création d'un film pour en comprendre le sens. Puis, avec les mêmes auteurs, il s'intéresse au cinéma catalan récent, celui de la Transition Démocratique (*Cinema català (1975-1986)*, 1990), le définissant, essentiellement, à partir des genres cinématographiques.

Au milieu des années 80, il devient le directeur de l'*Oficina catalana de cinema*, depuis laquelle il organise et définit le Festival International du Film de Barcelone, qui voit le jour en 1987. Cette expérience est fondamentale, comme il l'a lui-même expliqué (Balló, 2009, entretien). A travers les quatre ans d'existence du Festival, il fait du cinéma « le catalyseur des éléments les plus créatifs et les plus dynamiques de la culture de la ville » (Balló, 1988 : 6). Dans le programme du Festival, apparaissent déjà les principaux éléments caractéristiques d'autres projets culturels qui prendront forme dans les années 90 à Barcelone. Ce festival se définit selon trois axes : l'intégration de cet événement culturel au cœur de la ville, la valorisation d'un cinéma européen dans lequel le cinéma catalan s'inscrit pleinement et la défense d'un « cinéma de réalisateurs ».

Afin de faire participer un public cosmopolite et surtout de mettre en évidence – dans une ville où l'état du cinéma reste précaire – que le septième art occupe une place culturelle centrale, le Festival de Barcelone s'inscrit au cœur de la ville. Les galeries d'art participent à

l'événement en accueillant différents artistes : la première année, des photographies de Wim Wenders, de Leopoldo Pomés ou le travail du décorateur Alexandre Trauner sont visibles sur la Rambla de Catalunya. Des architectes comme Oriol Bohigas, Frank Gehry ou Gae Aulenti proposeront encore des œuvres éphémères sur la plus célèbre des avenues de Barcelone. S'il accueille des films de toute la planète, les œuvres en compétition sont européennes. A l'issue du Festival, le prix Europa récompense d'un montant de 200 000 écus²²⁷ un cinéaste européen, dans le but de financer son prochain film. Le Festival prend fin finalement en 1990, pour des raisons économiques²²⁸. Durant les quatre éditions, l'événement s'est imposé comme le premier projet d'envergure, qui ait modifié le panorama culturel de la ville par le biais du cinéma. Il a créé un public attentif à ce genre de manifestation, a accueilli le septième art dans les salles d'exposition, l'a inscrit aux confluences d'autres pratiques artistiques et, enfin, a donné à la Catalogne une identité culturelle européenne, un an seulement après l'entrée de l'Espagne dans la CEE.

Parallèlement à ce travail d'animateur culturel, Jordi Balló poursuit un travail critique qu'il réalise dans différents journaux et revues, *La Vanguardia* en premier lieu et son supplément culturel hebdomadaire, *Cultura/s*, dont il devient, à sa création en 2002, le responsable du conseil consultatif. Ce supplément, qui a remplacé *Libros*, participe au renouvellement de la critique de cinéma qui s'opère au cours des années 2000.

Au début des années 90, il va donc s'intéresser aux projets où se mettent en place des initiatives tournées vers la création d'une culture et d'un environnement audiovisuel européens, il participe ainsi au récent programme *European Audiovisual Entrepreneurs* (EAVE) où les producteurs européens se réunissent pour être formés, pour développer des projets et créer des réseaux de coopération. A cette occasion, il y rencontre notamment Eckart Stein²²⁹ qui, par la suite, apporte sa participation au Master en Documentaire de création.

²²⁷ L'expression en ECU (acronyme pour *European Currency Unit*) de ce montant est évidemment symbolique, puisque l'ancêtre de l'euro était alors une devise utilisée seulement comme monnaie de placement sur les marchés financiers et comme unité de compte pour les banques centrales des pays de la Communauté Economique Européenne (CEE).

²²⁸ Balló, 2009, entretien. Rosa Díaz, dans le *Cultura/s* du 8/10/2003 souligne le désaccord, dix ans plus tard, concernant les raisons de la mort prématurée du festival : « certains disent que c'est à cause du manque de soutien, d'autres parlent de mauvaise gestion » (« algunos dicen por falta de apoyos, y otros por mala gestión »), p.26.

²²⁹ A la ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen), Eckart Stein a été le directeur de « *Das kleine Fernsehspiel* ». Comme l'explique Monika Bellan (2001 : 126), dans cette fenêtre, « sans contrainte de longueur, des cinéastes, mais aussi des vidéastes [...] peuvent, notamment depuis les années 70-80 [...], expérimenter des formes nouvelles. Des réalisateurs comme Werner Schroeter, Herbert Achternbusch, Ula Stöckl, Elfi Mikesch, Hellmuth Costard et beaucoup d'autres en ont bénéficié. ». Loin d'être limité aux seuls artistes allemands, le programme contribue à faire connaître l'œuvre de cinéastes comme Raoul Ruiz, Theo Angelopoulos, Jean-Pierre Gorin ou Jim Jarmush, lesquels bénéficient du financement de la ZDF. « *Das kleine Fernsehspiel* » peut être considéré, comme le suggère Thomas Elsaesser (2005 [1992] : 212-218), comme l'autre Nouveau Cinéma Allemand : il a

C'est également au début des années 90 qu'il co-produit le film de Manuel Hueriga, *Les Variacions Gould* où il travaille pour la première fois avec Thierry Garrel, collaboration qui se poursuit avec *Granados et Delgado, un crime légal*. Conjointement, à l'invitation de la très jeune Université Pompeu Fabra, il participe à l'élaboration du cursus universitaire du nouveau département de Communication Audiovisuelle, département où il enseigne dès son ouverture, en 1993. C'est dans ce cadre qu'il développe ses réflexions autour du cinéma : il rédige, au sein de la Pompeu Fabra, une thèse de doctorat sur les motifs visuels au cinéma, qui sera reprise dans l'essai *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema* (2000). Il y aborde certaines images qui, au fil des films, se répètent pour délivrer un sens et une émotion souvent partagés par de nombreux films ; des images qui sont en rapport étroit avec l'intimité et le silence (« la femme à la fenêtre », « la femme devant le miroir », « le penseur »...). Il écrit également avec son collègue Xavier Pérez *La llavor immortal, els arguments universals en el cinema* (1995) et *Jo ja he estat aquí, ficcions de la repetició* (2005) sur l'effet de la sérialité dans les narrations les plus anciennes (dans les mythologies grecque et arthurienne) comme dans les narrations audiovisuelles les plus récentes (*The Godfather, Star Trek, Twin Peaks*, la « trilogie de Koker »).

En 1995, il est encore le commissaire de l'exposition *El segle del cinema*, qui revendique le septième art comme « l'art qui actualise les grands thèmes, qui produit une iconographie contemporaine, qui crée une culture sociale, qui présente un système particulier industriel, qui fixe une gestualité reconnaissable ». En 1999, il est à l'origine d'une nouvelle exposition, cette fois-ci sur la télévision et ses programmes à l'échelle internationale : *Món TV : La cultura de la televisió*. Ces événements, qui remportent un grand succès, contribuent à inscrire l'audiovisuel – et surtout le cinéma – comme l'élément culturel central du XX^e siècle dans les musées de Barcelone.

Un an après, quand commence le tournage du film de José Luis Guerin, *En construcció*, Jordi Balló devient le directeur du service des expositions du Centre de Culture Contemporaine de Barcelone (CCCB), qui avait accueilli ces premières expositions. Il organise dès lors des événements autour du cinéma, le CCCB devenant l'un des lieux incontournables du cinéma exposé à Barcelone. Il est le commissaire d'expositions comme « Far Orson Welles » (2001), « La ciutat dels cineastes » (2001), « Erice - Kiarostami, Correspondències » (2006) ou « Hammershøi i Dreyer » (2007). Il est encore à l'initiative des

encouragé le travail de nombreux cinéastes, hommes et femmes, et continue de promouvoir le cinéma par la télévision. Eckart Stein a également participé à la création de « Thema », l'un des principaux programmes de la chaîne ARTE.

rencontres « Cinergies », où un cinéaste catalan et un cinéaste étranger correspondent par l'intermédiaire de films courts. Ce projet a donné lieu à des créations originales et des rencontres entre Lisandro Alonso et Albert Serra, Naomi Kawase et Isaki Lacuesta, Wang Bing et Jaime Rosales, Jonas Mekas et José Luis Guerin. L'ensemble de ces nouvelles correspondances filmées – toutes les cartes –, dessine un atlas original du cinéma contemporain.

Au regard des nombreuses initiatives auxquelles il participe, c'est la mutation d'un pan important de la culture produite et exposée à Barcelone qui se dessine. D'une culture périphérique, le cinéma devient la pièce centrale d'un boom culturel où musique, architecture, théâtre, bande dessinée, photographie, arts plastiques, danse, cirque, trouvent tous une place et une relation particulière à ce changement. Le documentaire, dans ce domaine, y joue un rôle important aux confluences d'autres cinémas marginalisés, notamment le cinéma expérimental.

La volonté de promouvoir le cinéma, au sein de la vie culturelle barcelonaise, en y accueillant et en y créant des œuvres en contact avec les pratiques cinématographiques innovantes, capables de porter un regard singulier sur le monde ; l'intérêt pour l'enseignement du cinéma qui se traduit notamment par l'élaboration et la transmission de ce qui fonde une pensée visuelle²³⁰ ; la très bonne connaissance de la production cinématographique européenne et des enjeux économiques et concernant la réception, qui se jouent en amont et en aval de la production d'un film²³¹ ; tous ces éléments laissent entendre les qualités du créateur et directeur du MDC, qui reçoit – pour son travail à la Pompeu Fabra dédié au documentaire – le Premi Nacional de Cine 2005.

Après avoir défini les grands principes de fonctionnement du Master et avoir obtenu des chaînes de télévision un intéressant partenariat, Jordi Balló prend la direction de la formation en 1998. Il sélectionne les nouveaux étudiants avec les coordinateurs et constitue le groupe d'enseignants de chaque session. Ne refusant jamais d'apporter un regard expert et critique sur les projets personnels des étudiants, il travaille, avant tout, à mettre en relation cinéaste-professeur, producteur et chaînes de télévision. Il est ainsi crédité dans l'ensemble des films du Master comme producteur exécutif.

C'est lui qui sélectionne, en accord avec les chaînes de télévision, les réalisateurs-professeurs. Avec ces derniers, il discute du film qui est commenté et préparé au sein du Master et finalement proposé à une maison de production. C'est ainsi qu'il sert

²³⁰ Son rapport iconographique avec les autres arts, ses principales structures narratives.

²³¹ En amont : les commissions, les contrats avec les chaînes de télévision. En aval : les festivals, les critiques des journaux et des revues spécialisées.

d'intermédiaire entre les financeurs du projet et le créateur du film, redirigeant ce dernier, si nécessaire, vers un projet viable ; ce qu'il fait, par exemple, lors de la première session²³².

Cinéastes, producteurs et animateurs culturels se trouvent aux origines de cette ample dynamique culturelle qui naît, d'une part, autour du cinéma à Barcelone et, d'autre part, autour du « cinéma du réel ». Le Master, sans aucun doute, catalyse un phénomène bien plus large que le seul documentaire : il rassemble, par l'intermédiaire de son créateur et directeur Jordi Balló, les principales forces jusque-là relativement isolées. Ainsi, cette dynamique culturelle naît de la capacité stratégique du directeur du Master à travailler avec divers collaborateurs, à innover, tant dans les modes de production du cinéma que dans son exposition, à revendiquer la centralité culturelle du cinéma, sa modernité, en cherchant à définir une conception européenne de l'audiovisuel. A travers la méthode de formation qu'il définit, il permet, enfin, d'élaborer un modèle capable à la fois de transmettre et de forger une tradition, c'est-à-dire un modèle en contact avec le passé, l'histoire du documentaire et les pratiques, les projets, les plus actuels.

La méthode

Suivant les indications de Mercé Ibarz, également professeur en Communication Audiovisuelle à la Pompeu Fabra, Jordi Balló s'inspire de l'enseignement du cinéma documentaire, « *O guió e o estilo documental* », que dirige, en 1996-1997, au Département de Sciences de l'Information à l'Université de Saint-Jacques de Compostelle (USC), Margarita Ledo Andión. Cette universitaire, spécialiste du documentaire photographique et cinématographique, fonde une formation de troisième cycle où les étudiants sont amenés à réaliser un film avec des réalisateurs invités. Bénéficiant d'un soutien financier exceptionnel, fruit de la nomination de Saint-Jacques de Compostelle comme « capitale culturelle de l'an 2000 », elle fait venir à l'USC Basilio Martín Patino, Llorenç Soler, le Chilien Patricio Guzmán, la Cubaine Belkis Vega et le Portugais Joao Botelho. L'Université développe à cette

²³² Avant d'avancer l'idée d'un film sur la mutation du Barrio Chino à Barcelone, José Luis Guerin pensait réaliser un film sur le tournage d'*El embrujo de Shangai*, que préparait alors Víctor Erice. Il s'agissait de faire « un film sur le film qui n'allait pas se faire » (Balló, 2008, entretien). Quand Guerin pense réaliser ce singulier *making of*, les négociations entre Erice et son producteur Andrés Vicente Gómez sont déjà houleuses. Comme l'a expliqué Jordi Balló, si le film de José Luis Guerin ne se concrétise pas, c'est qu'au sein du Master, le projet pose trop de problèmes à leur partenaire Canal +. Cette chaîne, détenteur de Canal Satellite Digital, principal concurrent de Vía Digital, aurait difficilement trouvé un terrain d'entente avec Lolafilms d'Andrés Vicente Gómez qui, précisément, collaborait alors avec TVE et Vía Digital. Concernant ce projet, voir Erice, Víctor, 2001, *La promesa de Shangai*, Barcelone, Plaza & Janés.

occasion un partenariat avec Compostela 2000 et Televisión de Galicia (TVG) pour produire les films²³³.

Cette formation universitaire, qui accueille des cinéastes pour faire un film avec des étudiants, est néanmoins ponctuelle, puisque dépendante d'un événement culturel capable de mobiliser des sommes importantes. Par ailleurs, les fonds alloués pour la production des courts-métrages ne dépassent guère, pour chacun des films, les six mille euros, selon Jordi Balló (2009, entretien), une somme certes conséquente au regard des budgets dédiés aux documentaires espagnols, mais loin de ceux des autres productions cinématographiques²³⁴.

Avec des budgets bien supérieurs à ceux dont disposait Margarita Ledo Andión, en alliant le travail d'un cinéaste à la formation d'étudiants, il semble alors possible d'innover dans l'enseignement du cinéma. Jordi Balló va donc imaginer une formation de deux ans organisée en trois pôles distincts : un premier, théorique, permettant d'asseoir une base commune aux différents étudiants, un second, où ceux-ci développent un projet personnel et un dernier, où les étudiants divisés en groupe participent à l'élaboration d'un film réalisé par un cinéaste-professeur.

Le Master qui, tous les deux ans, débute en janvier, commence par proposer un cours théorique, avant que les trois pôles ne soient développés simultanément. Les trente ou trente-trois étudiants, aux origines universitaires, professionnelles et culturelles variées, vont ainsi suivre un cours de théorie et d'histoire du documentaire à partir de l'approche personnelle d'un cinéaste. Les premières années, ce cours est assumé par José Luis Guerin ; Ricardo Íscar et Gérald Collas donne également quelques cours. En 2008 et 2010, c'est Mercedes Álvarez qui présente une histoire personnelle du cinéma du réel. Il s'agit, à chaque fois, d'envisager cette histoire en interrogeant les méthodes de travail des documentaristes et le contexte dans lequel leur travail s'effectue.

Dans cette première partie – la plus « théorique » –, plusieurs intervenants viennent exposer des cas concrets permettant d'aborder la question documentaire, tant du point de vue de sa création, de sa production, que de sa diffusion. Des réalisateurs renommés viennent présenter leur œuvre et la commenter, comme Frederick Wiseman (1^{ère} session), Johan van der Keuken (2^e session), Claude Lanzmann (3^e session), Claire Simon (6^e session), Nicolas Philibert (6^e session). L'œuvre est alors présentée à « la première personne » (Vila 2009,

²³³ Le projet « Galicia 2000 » est composé de cinq courts-métrages : *Retratos* est réalisé par Patricio Guzmán, *Érase unha vez en Compostela* par Joao Botelho, *Quintana, sinfonía de Compostela* par Belkis Vega, *Kompostela, Kapital bravú* par Basilio Martín Patino et *Pegadas* par Llorenç Soler. Seul le film de Basilio Martín Patino a été diffusé sur TVG en 2007.

²³⁴ Selon José Enrique Monterde (2002 : 91), en 1995, le coût moyen d'une production de long-métrage s'élève à 238,4 millions de pesetas (1,433 million d'euros) et en 2000, à 299,9 millions de pesetas (1,802 million d'euros).

entretien) : au-delà des commentaires sur la réception des différents films, la discussion avec les étudiants s'engage à partir des questionnements surgis au cours de l'élaboration de chaque film, à partir d'éléments techniques, à partir, aussi, des doutes qui saisissent le cinéaste pendant la réalisation du film.

D'autres filmographies sont abordées *in extenso*, comme dans le cadre du séminaire intitulé, depuis 2007, « Retake ». Néanmoins, pour ce séminaire, le cinéaste invité ne vient pas tant pour discuter de ses films que pour proposer de filmer quelque chose. Les étudiants disposent ensuite de dix à quinze jours pour faire ce film. Quand revient le cinéaste, ils regardent ensemble ce qui a été réalisé, commentent l'exercice et essaient de recréer un film à partir de ces éléments. C'est ainsi que lors du premier « Retake », Victor Kossakovski²³⁵ a suggéré de faire un panoramique selon certains critères²³⁶, il a ensuite essayé de faire un film, *Panorama*, à partir des différents panoramiques tournés par les étudiants²³⁷. Avi Mograbi (6^e session, 2008-2009) a proposé de travailler sur la notion de conflit dans un exercice qu'il a appelé « In the eye of the storm » et Marcel Lozinski (7^e session, 2010-2011) a proposé aux étudiants de chercher des personnes de conditions et d'âges différents pour leur demander : « qui es-tu ? » et « qu'attends-tu de la vie ? »²³⁸.

Généralement, une semaine est encore dédiée à la production : plusieurs producteurs et programmeurs de festival viennent présenter des films et font part de leur expérience, de leurs découvertes, aux étudiants. Le producteur et réalisateur italien Stefano Tealdi, depuis plusieurs années, présente le contenu d'un *pitching*²³⁹ dans un Festival. Il a dans ce domaine une longue expérience puisqu'il est, depuis sa création en 1996, le président de *Documentary in Europe*, qui organise à Bardonecchia (Italie) des *pitchings* devant des professionnels du monde entier. Il est encore un représentant du *European Documentary Network*²⁴⁰ (EDN). Le Master travaille avec plusieurs de ses membres (le producteur Joan González, le réalisateur Andrius Stonys), lesquels participent également à DocsBarcelona. Eckart Stein, Marie-Pierre

²³⁵ A propos de Victor Kossakovski, auteur notamment de *Les Belov* (Belovy, 1993), *Mercredi 19/7/1961* (*Sreda 19/7/1961*, 1997) ou *Tishe !* (2002) on pourra se référer à *Images documentaires*, n°50-51, 1^{er} et 2^e trimestre 2004 ainsi qu'aux articles de Marta Andreu et Eva Vila publiés dans *Cultura/s*, le 26 mai 2004.

²³⁶ On peut apprécier son sens du panoramique dans un film comme *Tishe !*.

²³⁷ Sur Youtube, on peut voir par exemple *Kitchen* de Juan Barrero, alors étudiant du Master. Le lent travelling de cinq minutes dans une cuisine surréaliste a été remonté à l'envers, créant ainsi un sentiment d'étrangeté. http://www.youtube.com/watch?v=520v_TcFQqk (dernière consultation, le 22/03/2011).

²³⁸ L'exercice rappelle un court-métrage de Krzysztof Kieslowski, *Sept femmes d'âge différent* (*Siedem kobiet w różnym wieku*, 1978).

²³⁹ Il s'agit de la présentation d'un projet de film à des collaborateurs potentiels (producteurs, diffuseurs).

²⁴⁰ Créé en 1993, réseau international et outil de travail pour les professionnels du documentaire, celui-ci diffuse notamment des informations sur les festivals, les ateliers, les publications et les financements concernant le documentaire.

Duhamel-Muller, Luciano Rigolini²⁴¹ ont ainsi, depuis le début, également apporté leur expérience concernant la diffusion et la production du documentaire.

Selon les années, il y a encore eu des séminaires sur l'histoire de la photographie, sur les nouvelles technologies, sur le documentaire contemporain, sur le portrait filmé, sur le son et des études de cas, présentées par les auteurs ou les producteurs des films.

Concernant le développement du projet personnel de chacun des étudiants, il s'organise en petits groupes dirigés depuis 2001 par les deux coordinatrices, Marta Andreu et Eva Vila. Chacun travaille à son projet, échange avec les autres étudiants, les coordinatrices et un tuteur. Deux fois par an, un tuteur européen vient discuter avec l'étudiant de son projet – au total, ce sont trois tuteurs qui se déplacent – ; ils portent un regard d'expert sur leur travail et donnent des conseils sur ces films en développement. Il s'agit souvent des mêmes personnes, qui viennent proposer un cours sur la production, à savoir des personnes en contact, par leur métier, avec les propositions les plus récentes du documentaire dans le monde, connaissant parfaitement l'état du marché du documentaire. Ils peuvent donc juger de la viabilité d'un projet. Depuis le début, Marie Pierre Duhamel-Muller, Luciano Rigolini et Eckart Stein ont suivi de nombreux projets d'étudiants.

Ces producteurs, ces programmeurs pour des chaînes de télévision européennes ou pour des festivals internationaux, connaissent les projets de film aux différents stades de leur préparation, ils savent les conditions de leur développement et de leur diffusion et, pour cela, peuvent poser, sur ces projets, un regard critique à des stades précoces de leur développement. Comme l'explique Eva Vila (2009, entretien), ces personnes trouvent, au-delà de la rémunération qu'ils reçoivent de l'IDEC-UPF, un intérêt certain à travailler dans un tel contexte. C'est pour eux l'occasion de découvrir de nouveaux créateurs, de discerner les tendances qu'ils suivent et également de partager leur vision personnelle sur le documentaire.

En septembre de la première année, après les vacances d'été, les étudiants présentent devant un jury composé de quatre personnes un *pitch* de leur film. Les étudiants sont ainsi amenés à travailler dans un cadre professionnel, devant des professionnels. Tout au long de ces neuf mois, le projet de film a pu se développer.

La troisième partie consiste, pour les étudiants, à participer à la préparation d'un long-métrage documentaire. Pour cela, trois groupes de dix ou onze personnes se constituent,

²⁴¹ Marie-Pierre Duhamel-Muller est réalisatrice, programmatrice et a été notamment la directrice, de 2005 à 2008, du Festival International Cinéma du Réel, elle est, maintenant, programmatrice à la Mostra de Venise. Luciano Rigolini est photographe, réalisateur et chargé de programmes pour la chaîne ARTE, notamment pour « La Lucarne » qui diffuse, tard dans la nuit, les films aux formes libres d'Alain Cavalier, Lech Kowalski, Naomi Kawase, Arnaud Des Pallières...

chacun travaillant avec un réalisateur. Chaque expérience est donc différente en fonction de la teneur même du projet, du degré d'investissement personnel de chacun, du rythme avec lequel le film obtient le financement nécessaire à sa production ; cela dépend encore de la relation de confiance qui lie l'étudiant et le réalisateur. L'engagement des étudiants commence dès les premières discussions sur l'idée du film et sur la recherche de financement et se poursuit pour certains dans l'intégration de l'équipe technique du film, comme ce fut le cas pour cinq étudiants de l'équipe d'*En Construcción*. Parfois, la collaboration se limite à la recherche d'archives. Il y a, dans cette manière d'intégrer des étudiants à un travail qui n'a rien d'un exercice ou d'un stage un paradoxe élémentaire, que n'a pas manqué de relever Jean-Louis Comolli dans un texte où il fait part de son expérience au sein de l'Université Pompeu Fabra. Selon lui, l'apprentissage des étudiants, dans ce contexte, reste problématique :

[U]ne seule difficulté parmi toutes celles que nous eûmes à affronter se déplaça avec la régularité d'un mirage à mesure que nous avançons dans l'écriture, puis le tournage et le montage du film, la difficulté même engagée par le pari premier : d'agréger autour d'un projet celles et ceux qui ne forment pas encore une « équipe », qui ne sont pas là non plus pour gagner un salaire, qui sont là, pour « apprendre ». Qu'est-ce qu'apprendre ? Participer, agir avec, agir pour ? Ce serait autant donner, se donner, que prendre. Mais comment se donner à autre que soi, à autre chose que « sa » chose, « son » projet, « son » film, c'est la question moderne. (Comolli, 2004 : 378)

Dans cette troisième partie de la formation, l'œuvre en préparation est bien la finalité, davantage que l'apprentissage des étudiants. Ces derniers apportent leur énergie, leur expérience personnelle, leur temps, leur créativité au service du projet. Il n'y a donc aucune garantie à la réussite de cette phase ultime de la formation. Il n'y a aucun doute non plus sur l'opérativité de l'apprentissage dans un contexte où l'on sollicite la responsabilité, l'initiative et la créativité de chacun – qualités essentielles du documentariste.

Les étudiants choisissent le projet auquel ils vont travailler, ils peuvent y trouver comme tout membre de l'équipe du film « « [leur] » chose » (Comolli) qui leur permettra de s'agréger au film. C'est donc, comme le laisse entendre J.-L. Comolli, du côté du réalisateur que le problème se pose davantage. Comment constituer une équipe ? Comment le réalisateur peut-il transmettre, enseigner, tout en travaillant à son œuvre, selon les règles, notamment, qu'impose le marché dans lequel le film s'inscrit ? Tous les projets ne peuvent remplir de la même façon cette mission de transmission, d'apprentissage. Tous les projets ne peuvent inclure les étudiants de la même façon dans l'élaboration du film, cela dépendra du contexte

et, notamment, de la durée et du lieu du tournage, de la rapidité ou non à trouver un financement.

Les étudiants – et, avec eux, les collaborateurs du Master – apportent encore un soutien moral au réalisateur. José Luis Guerin l’a évoqué plus d’une fois à propos d’*En Construcción*, Ricardo Íscar également. Ce soutien a été même « fondamental », comme il l’explique, dans le processus de création de *Tierra negra* :

[Les élèves et les personnes du Master] [ont c]ollaboré de façon très active. [...] [M]algré les difficultés, ce sont les élèves du Master qui ont insisté pour que je n’abandonne pas le navire et que je finisse le film. Ça m’arrive toujours : les films sont tellement précaires, rencontrent tellement de vicissitudes, tellement de difficultés que si je n’ai pas des personnes pour m’encourager un peu, je suis toujours sur le point de jeter l’éponge, on se fatigue de toutes ces embûches. Et [pendant] le dernier que j’ai fait au Cameroun, Carla Jiménez et Laia Manresa, également, m’ont empêché de jeter l’éponge. [...]. Alors, les élèves du Master aussi sont, en cela, fondamentaux. Non seulement, ils t’aident pour les recherches mais, à des moments précis, ils sont là pour te demander de remplir ta part de contrat et, ça, c’est bien. C’est un aiguillon, c’est un engagement. Il s’agit de personnes qui collaborent et moi, je les intègre de façon très active, dans tout le processus de gestation du film. (Íscar, 2009, entretien)²⁴²

C’est probablement dans ce paradoxe que réside la principale force de cette troisième partie du Master. L’apprentissage s’opère là où l’équipe se constitue et le travail commence, là, aussi, où les doutes du réalisateur se font jour. Dans ce contexte, les doutes de l’étudiant, eux, ne peuvent occuper qu’une place restreinte, périphérique. Son travail accompagne celui du réalisateur et du reste de l’équipe, il porte une partie du film.

Entre théorie et pratique, développement personnel et participation à l’œuvre d’un autre, le singulier modèle du Master en Documentaire de création de la Pompeu Fabra a une volonté claire de s’inscrire dans la durée. Il fait le pari d’un audiovisuel européen ; il soutient de manière constante la création présente, garantissant ainsi une transmission théorique, cinéphilique et technique et son renouvellement ; enfin, avec d’autres lieux culturels et d’autres événements, il contribue à la promotion du documentaire à Barcelone, en y attirant des professionnels reconnus. Si la normalisation, la banalisation des pratiques, guettent sans

²⁴² « [los alumnos y la gente del Máster] [c]olaboraron de forma muy activa. [...] [A] pesar de las dificultades, los que han insistido en que no abandonara el barco y que acabara la película fueron los alumnos del Máster. Siempre me suele pasar porque las películas tienen tantas vicisitudes, tantas dificultades, si no tengo a gente que me anime un poco, siempre estoy al punto de tirar la toalla, uno se harta de todos los traspiés. Y [durante] la última que hice en Camerún también Carla Jiménez y Laia Manresa impidieron que tirara la toalla. [...] Entonces, los alumnos del Máster también en eso son fundamentales. No solamente te ayudan en la investigación sino que en determinados momentos están allí para exigirte que cumplas y es bueno. Es un acicate, es un compromiso. Es gente que colabora y yo los integro de manera muy activa en todo el proceso de gestación de la película. »

cesse un tel modèle, il a su, jusqu'à présent, les éviter, en réactualisant sans cesse la vision qu'il présente du documentaire et en proposant aux autres créateurs, à travers les films qu'il a soutenus, une pluralité de modèles.

Tradition et fondation

En donnant l'opportunité aux étudiants de travailler sur un long-métrage, pour les former et pour constituer un *corpus* de films capable d'établir durablement un socle, le MDC apporte une réponse à ce qui apparaît comme un déficit d'œuvres et un manque de filiation dans le documentaire de création. A la fin des années 90, pour rénover progressivement, comme dans d'autres pays, le cinéma contemporain, la tradition d'une manière de penser et de faire des documentaires apparaît nécessaire, non tant pour imposer un modèle que pour découvrir de nouvelles manières de faire – lesquelles seront suivies, complétées, réfutées, trahies par les successeurs²⁴³. Lieu de transmission de méthodes et d'idées, lieu de débat, enfin, lieu où se réunissent des personnes qui, dans d'autres circonstances, ne se rencontreraient peut-être pas, l'Université semble pouvoir répondre à cette nécessité de la tradition à créer.

Durant les années 90 et 2000, l'histoire du documentaire en Espagne est révisée. Les festivals, les cinémathèques, les universités récupèrent des films longtemps minorés et une place plus importante dans l'histoire du cinéma espagnol leur est accordée²⁴⁴. Si l'intérêt croissant pour le documentaire n'est pas l'apanage des seuls Espagnols, les nouvelles considérations sur le documentaire espagnol en modifie *substantiellement* l'histoire.

C'est essentiellement à l'Université Autonome de Barcelone, avec le travail de Josep Maria Català, Esteve Rimbau et divers professeurs associés (Josetxo Cerdán, Carlos Muguro, Antonio Weinrichter, Maria Luisa Ortega et Alberto Elena), que s'effectue la récupération de cette histoire, mais l'histoire récente, celle du documentaire des années 90, se dessine avant tout au sein de la formation de la Pompeu Fabra. En effet, en travaillant avec des cinéastes comme Jordá, Guerin puis Montanyà ou Íscar, qui ont réalisé des films souvent

²⁴³ Tradition et trahison partagent la même origine latine, *tradere* : « remettre, transmettre ».

²⁴⁴ A cet égard, on peut comparer l'évolution de la bibliographie de *Historia del cine español* (Gubern et al., 1997 et 2009). Tandis que dans la bibliographie de la 2nde édition (1997), il n'y a que très peu de monographies consacrées à l'œuvre de cinéastes documentaristes, dans l'édition augmentée de 2009, on peut constater que l'essor des publications sur le cinéma concerne également les livres sur des documentaristes. Outre l'augmentation des publications sur Carlos Saura, Víctor Erice, Basilio Martín Patino, José Luis Sáenz de Heredia ou José Val del Omar, des premiers ouvrages sur Pío Caro Baroja, Pere Portabella, Carlos Velo, Cecilia Bartolomé, Joaquín Jordá voient le jour durant ces quinze dernières années.

– et malgré eux – restés trop confidentiels, le Master leur donne l’occasion de réaliser, dans des conditions privilégiées, de nouveaux films à l’aune desquels leurs œuvres antérieures seront redécouvertes. Après le succès d’*En Construcción*, José Luis Guerin peut ressortir *Innisfree* (1990) dans les salles de cinéma²⁴⁵, alors qu’en 1990, malgré un accueil favorable à Cannes dans la sélection « Un certain regard », ce film n’avait pas été un succès commercial. De même, après la sortie remarquée de *Monos como Becky* (1999), des films de Joaquín Jordá, jusque-là peu visibles, seront programmés dans les cinémathèques et les ciné-clubs.

Il s’agit là d’un premier mouvement dans la récupération d’une tradition du documentaire, celui de la reconnaissance d’un ensemble d’œuvres marquantes et de leur diffusion. Cette transmission se réalise encore par le biais de monographies, comme celles dédiées au documentaire éditées par le Festival de Málaga ou par le biais de programmations. En ce sens, la rétrospective organisée au Centre Pompidou, lors du Festival Cinéma du Réel 2005, marque une étape importante : en présentant cette brève histoire du documentaire, elle précise aussi la volonté d’inscrire, dans cette continuité, les films actuels. La programmation est réalisée par Marie-Pierre Duhamel-Muller et Miguel Marías et, en Espagne, Marta Andreu, ex-étudiante (1^{ère} session) et coordinatrice du Master, la coordonne. Accueillis par l’un des principaux festivals internationaux de documentaire, les films espagnols et la dynamique en marche se font ainsi connaître par des festivaliers venus du monde entier. Le Grand Prix du festival remporté, la même année, par Mercedes Álvarez, ne fait que confirmer l’idée selon laquelle le « cinéma du réel » espagnol s’est constitué comme une tradition et que les films les plus récents entretiennent, entre eux, une certaine filiation. Le Master et la Pompeu Fabra y occupent une place privilégiée et des cartes blanches à José Luis Guerin et Basilio Martín Patino complètent le cycle. L’attention est donc portée sur un cinéaste remarqué durant la Transition et un autre qui incarne le nouveau dynamisme barcelonais. Dans le catalogue du Festival, Marie Pierre Duhamel Muller présentait ainsi l’événement :

D’Espagne viennent depuis quelques années des signes. Des signes en forme de films ou de redécouvertes de films, relayés par les festivals, dans toutes les régions du pays. Des signes que font, aussi, des cinéastes, des cinéphiles, des producteurs et des étudiants. Même si quelques succès, critiques et/ou commerciaux, ne doivent pas cacher la réalité de la production et des écritures, ces signes ont suffi à croire possible de tracer, dans les limites d’une section de festival, et « pour commencer », une histoire. Trente ans tout juste après la mort de Franco et le début de la transition démocratique.

²⁴⁵ Le film sort à nouveau le 2 août 2002 et *La Vanguardia* titre pour l’occasion « *Innisfree* muestra el vigor narrativo de los inicios del cineasta José Luis Guerin » (p.29-30).

Voici donc rassemblé un choix de films, des débuts du cinéma à aujourd'hui, qui propose aux spectateurs de prendre ou reprendre des repères dans une cinématographie en mouvement.

Au fond, une rétrospective du documentaire en Espagne devrait pouvoir se continuer. (BPI, 2005 : 55)

Le travail des « étudiants » y est évoqué dès cette introduction, et la programmation accueillera plusieurs films réalisés à l'UPF mais aussi au CECC ou à l'Université de Salamanque. A partir de ce « choix de films », de cette « histoire », première rétrospective récente d'envergure autour du documentaire espagnol, c'est bien la continuité qui est aussi envisagée, c'est-à-dire d'autres rétrospectives plus ambitieuses, mais aussi d'autres films possibles qui s'inscriront dans cette histoire²⁴⁶. Marie Pierre Duhamel Muller continue ainsi :

Ne pas simplement répéter ces découvertes, mais en rendre compte comme des étapes fondamentales d'une histoire en cours est aussi tenter d'y rattacher des œuvres récentes, signes de continuité dans des filmographies déjà construites et travaux de jeunes cinéastes. On pourra peut-être voir dans ce parcours quelques caractéristiques qui rejoignent la réflexion contemporaine sur le documentaire. (BPI, 2005 : 55)

Ensuite, Marie Pierre Duhamel Muller propose de rapprocher les cinéastes dans les pratiques, dans les sujets abordés et les esthétiques. L'enjeu est de mieux connaître l'histoire du « cinéma du réel » espagnol pour mieux appréhender le cinéma à venir, pour asseoir encore les fondations afin de pérenniser le documentaire de création en Espagne, pour l'inclure dans le panorama international. Dans une perspective semblable, ces dernières années, s'inscrivent les nombreux cycles autour du cinéma catalan ou du documentaire qui programment souvent, dans les cinémathèques, des films du Master. Certains cycles sont même entièrement dédiés à la Pompeu Fabra, parmi lesquels celui du festival de Rotterdam, en 2010, qui signale l'intérêt international croissant pour cette production. Des festivals comme le Festival International de Documentaire de Marseille (2006) et le Festival du Film de Turin (2006) ont également rendu hommage à Joaquín Jordá.

Le second mouvement auquel participe largement le Master consiste à créer les conditions pour qu'entre cinéastes, et notamment entre différentes générations, il existe une

²⁴⁶ Durant l'événement, sont présentés des films de Fructuoso Gelabert, Ignacio Coyne, Carlos Velo, Ernesto Giménez Caballero, Luis Buñuel, Edgar Neville, José Val del Omar, Jacinto Esteva, José Luis Guerin, Manuel Summers, Pere Portabella, Basilio Martín Patino, Jaime Chávarri, Ventura Pons, Carlos Rodríguez Sanz et Manuel Coronado, Manuel Huerga, Ariadna Pujol et Marta Albornà, Ricardo Íscar, Pablo García, Chema de la Peña, le groupe Discusión14, Joaquín Jordá, Fran Araújo, María Zapico et Gabriel Gómez, Nuria Aidelman et Gonzalo de Lucas. Une programmation à l'Instituto Cervantes complète celle du Festival, avec des films de José Luis López Linares et Javier Rioyo et Carlos Bosch et Josep María Doménech.

transmission possible des films de référence et une certaine filiation dans la manière de concevoir le cinéma en tant qu'art, en tant que technique et en tant que métier. Cette filiation va se vérifier dans les hommages rendus à Joaquín Jordá par certains de ses collaborateurs et étudiants (Lacuesta, 2001, 2005a et 2006 ; Manresa, 2006 : 85 ; Pérez, 2007), mais celle-ci se manifeste également dans bien d'autres cas.

Avant même la sortie des premiers films du Master, le processus de transmission est en place à la Pompeu Fabra : *Tiurana* (1999), le court-métrage d'Ariadna Pujol et Marta Albornà est fortement imprégné des méthodes de tournage et de montage de Ricardo Íscar, qui a été leur enseignant en « documentaire de création ». Quelques années plus tard, Ariadna Pujol réalise, au sein du Master, son premier long-métrage, *Aguaviva* (2005). De même, après avoir suivi les cours de Jean-Louis Comolli, dans la première promotion en Communication Audiovisuelle de l'UPF, et avant d'entrer au Master, Núria Esquerra et Marta Andreu avaient poursuivi leur apprentissage au côté du cinéaste français, en effectuant un stage sur le tournage du *Concerto de Mozart* (1996), un documentaire sur un groupe de musiciens dirigé par Michel Portal, qui travaille le Concerto pour clarinette de Mozart. Là, elles avaient eu l'occasion d'y apprendre une certaine méthode de travail : les scènes sont préalablement écrites avant d'être réécrites, durant le tournage, par Jean-Louis Comolli et Francis Marmande, marquant ainsi le premier jalon d'un apprentissage qui se poursuit pour ces jeunes femmes sur le tournage de *Buenaventura Durruti, anarchiste* et d'*En Construcción*. L'expérience avec Jean-Louis Comolli fut, comme elles l'ont expliqué, décisive (Esquerra, 2009, entretien et Andreu, 2010, entretien). Núria Esquerra devient, après le Master, l'une des monteuses de documentaire les plus prolifiques ; Marta Andreu coordonne le MDC à partir de 2001 et dirige une maison de production : Estudi Playtime.

Pour elles et pour de nombreuses autres personnes, bien au-delà de l'Université, la première session du Master et les films qui en sortent sont fondateurs. La réalisation de ces longs-métrages, mis en scène par des cinéastes établis, remplit cet objectif de générer chez d'autres cinéastes l'envie de continuer le travail amorcé par ces nouvelles œuvres.

Entre cinéastes, on constate cette même dynamique de groupe. En voici un exemple : lors de la préparation de *Monos como Becky*, José Luis Guerin et Víctor Erice insistent auprès de Joaquín Jordá pour qu'il inclut son expérience personnelle dans le récit du film (García Ferrer et Rom, 2001 : 11-12). Isaki Lacuesta, alors étudiant, assiste également à cette discussion (Balló, 2008, entretien). Jordá, au départ hésitant, se laisse convaincre par les cinéastes. Ces commentaires, ces regards critiques ne sont pas rares et, dans les salles de

classe ou devant les écrans d'ordinateur de l'UPF où se montent certains films, des cinéastes, des monteurs ou les coordinatrices passent commenter le film au travail.

Les équipes techniques vont, aussi, à partir de la première session, se répéter dans de nombreux longs-métrages : Diego Dussuel, Domi Parra, Sergi Dies, Núria Esquerra, Ricardo Íscar, Amanda Villavieja, Abel García Roure, Lupe Pérez, Eva Serrats, Laia Manresa vont constituer à plusieurs reprises les équipes techniques des cinéastes du Master. C'est, au final, une communauté d'esprit et de travail que l'on devine après ces dix ans d'existence. Une communauté d'esprit qui a su faire de cette tradition revendiquée une force de création et de liberté, une source d'inspiration. Les projets sont multiples et débordent le cadre de l'Université, signe que cette communauté ne s'est pas seulement forgée à partir d'un modèle de production, mais également à partir de la constitution de solidarités en vue de projets communs.

Il y a bien un changement de paradigme à partir de ce nouvel élan : beaucoup de spectateurs découvrent alors d'autres manières de raconter des histoires par le documentaire, d'autres manières de voir. Jordi Balló considère que le moment qui cristallise ce bouleversement est la projection de *Monos como Becky* au festival de Sitges :

Quand le film de Joaquín [Jordá] a été présenté à Sitges, c'était incroyable de voir l'effet sur les jeunes. Je n'ai jamais oublié [...] le moment où les jeunes allaient vers Joaquín lui dire qu'ils n'avaient pas idée qu'on puisse faire un film comme ça. « Est-ce que tu penses que moi aussi je pourrais le faire ? ». Et le film de Guerin a eu aussi le même effet. Tous les débats autour du film étaient : « C'est magnifique, on peut faire un film comme ça ! ». Ça été le point de départ. (Balló, 2008, entretien)

Financements

Difficile d'envisager le documentaire européen contemporain sans la personne de Thierry Garrel, directeur de l'Unité des documentaires de La Sept-ARTE de 1987 à 2008. Il consacre son travail à façonner une « télévision d'auteurs »²⁴⁷, cherchant sans cesse à renouveler les formes et les écritures. Des cinéastes comme Frederick Wiseman, Alain Cavalier, Chris Marker, Agnès Varda, Rithy Panh ou William Karel, ont eu l'occasion de réaliser, par son intermédiaire, certains de leurs meilleurs films.

²⁴⁷ Péretié, Jean-Baptiste et Battus, Nathalie, « Passeur de réel : Thierry Garrel » in *Sur les docs*, émission de France Culture du 12 mai 2009.

Pour ce travail qui a su s'inscrire dans la durée, plusieurs hommages lui sont rendus à Barcelone : en 2002, au Festival Docúpolis et en 2008, au Festival DocsBarcelona, auquel assiste le cinéaste Alain Cavalier. S'il s'agit avant tout de faire connaître un travail de directeur de programmes, le rôle qu'il a également joué en Catalogne pour le renouveau du documentaire, en apportant son soutien, dès 1997, à Jordi Balló, n'est pas négligeable. Thierry Garrel s'engage à participer aux séminaires et ARTE joue un rôle économique prépondérant dans les premiers projets qui se réalisent. Selon les mots de Jordi Balló, il s'agit d'une période où ARTE fait le choix d'aider les pays du Sud (Balló, 2008, entretien) : en témoigne le palmarès des documentaires récompensés au FIPA 1997 : si le FIPA d'or du documentaire de création revient au film *Les années Arruza* du mexicain Emilio Maillé, le FIPA d'argent est attribué à l'unanimité au film franco-espagnol *Granados et Delgado, un crime légal*, et une mention spéciale est accordée à *La guerre civile grecque* de Robert Manthoulis, un film franco-grec coproduit, comme le précédent, par ARTE.

Jordi Balló obtient ainsi l'appui du directeur de l'Unité des documentaires d'ARTE, ce qui signifie qu'il pourra compter sur un apport financier important pour la réalisation des trois films de la première session, un argument qui pèsera probablement dans les négociations engagées par la suite avec les autres partenaires financiers pressentis. Cet accord avec ARTE France inscrit le documentaire catalan dans le panorama du cinéma européen : en plus de la coproduction, il permet d'envisager une diffusion du film en dehors de l'Espagne²⁴⁸. Avec ARTE, Thierry Garrel est donc le premier interlocuteur extérieur à l'Université que trouve Jordi Balló pour ce renouveau nécessaire à la pérennisation du documentaire. Garrel avait d'ailleurs été le soutien régulier de ceux qui s'étaient aventurés sur le terrain du documentaire de création à la fin des années 80 et au début des années 90, coproduisant *Gaudí*, *Les Variacions Gould*, *Innisfree* et *Granados et Delgado, un crime légal*.

Comme ARTE avait, en juillet 1995, signé un accord de coopération avec TVE dans le but de développer les coproductions, le directeur de l'Unité des documentaires de la chaîne franco-allemande pensait que Televisión Española pouvait être le second appui pour le financement des films du Master. Néanmoins, Jordi Balló – fort de l'expérience de *Granados et Delgado, un crime légal* – lui fait comprendre que la chaîne publique ne soutiendra pas le documentaire et que mieux vaut compter sur la chaîne privée Canal + España. En conflit à

²⁴⁸ *Monos como Becky* est diffusé sur ARTE le 11 août 2000 à 23h52 et *Buenaventura Durruti, anarchiste* l'est ARTE le 24 janvier 2001 à 23h49. Quant à *En Construcción*, cette même chaîne le programme le 11 décembre 2002, à 22h24 pour le « Grand format ». Thierry Garrel exigera, pour l'occasion, un montage plus court du film de Guerin (d'après les notices de l'INA « Docteur lobotomie », « Buenaventura Durruti, anarchiste » et « En construction »).

peine masquée avec le pouvoir public, comme nous l'avons précisé dans le premier chapitre, Canal + va signer un contrat avec l'Université Pompeu Fabra. La négociation avait été pour le moins audacieuse, comme le raconte Jordi Balló :

[L]e plan était de changer totalement les structures du documentaire. A l'époque, il y avait le directeur des programmes de Canal + qui, maintenant est le directeur des programmes de Télé Cinco, une personne connue qui s'appelle Manuel Villanueva et il y avait aussi Pérez Estremera, qui était le directeur des programmes de production de cinéma de Canal +. Eux, ils ont compris ça très vite. Je leur ai dit qu'il s'agissait d'un changement total de stratégie, qu'à partir de ce moment, il s'agissait de films et non de films documentaires. On allait faire ça avec les chaînes comme si c'était des films et on allait le faire avec des cinéastes. Ça nous a pris beaucoup de temps, mais finalement on nous a convoqués à une réunion avec le directeur de Canal +, Carlos Abad. Et après une très longue discussion, Carlos Abad me dit : « tu es en train de me dire que là où, actuellement, je mets 6000 euros, je dois en mettre 150 000 ? ». Je lui réponds : « Exactement, c'est ça. Si on ne fait pas ça, il n'y aura pas de films. Je ne sais pas si c'est 150 000, mais c'est ça la proportion ». Il me dit qu'il va réfléchir. J'étais avec le directeur de la Pompeu Fabra. Quand on est sorti, il m'a dit « j'ai pensé que, quand tu lui as proposé ça, il allait se lever et partir ». Mais sans cela, il n'y aurait pas eu de solution. (Balló, 2008, entretien)

C'est ainsi que, pour la première fois dans l'histoire de la télévision espagnole, une chaîne s'engage de façon conséquente dans la production de documentaire de création, considérant ces films à l'égal des autres productions cinématographiques. Avant cela, un documentaire recevait généralement l'équivalent de 4000 à 6000 euros. Canal + s'engage pour neuf films – les trois premières sessions – « dans le but de garantir la réalisation de ceux-ci »²⁴⁹. La chaîne apporte également l'équivalent de 24 000 euros pour chacune des trois sessions, ce qui finance les bourses des étudiants. Dans une conjoncture difficile pour la chaîne, Canal + peut tirer dès lors un certain prestige de cette collaboration. La compréhension mutuelle et la bonne entente permettra d'instaurer, dès la seconde session, qu'un film de débutant soit réalisé à chaque fois – au moins jusqu'à la quatrième session. Cet accord, associé à l'engagement d'ARTE, va assurer, par conséquent, une production de documentaire plus importante, tant par le nombre de longs-métrages documentaires annuels que par l'argent investi dans chacun des projets. Ainsi, la chaîne de coopération prend forme

²⁴⁹ Pour donner quelques exemples, un film comme *Cravan vs. Cravan*, qui coûte 450 000 euros, reçoit de Canal + 80 000 euros, soit 18 % du coût total. *Buenaventura Durruti, anarquista*, en grande partie financé par ARTE et TVE, reçoit de Canal + 35 000 euros soit, un peu moins de 12 % du coût total (300 000 euros). D'après Poch, Paco, « Anexo 2 : planes de financiación » in CDA, *Resumen de la jornada sobre el documental en Cataluña, España y Europa*, p.48. *Monos como Becky* reçoit 80 000 euros et *En Construcción*, 90 000 euros de Canal +, explique Jordi Balló (CDA, 2006 : 31).

et le documentaire de création – c’est-à-dire le documentaire qui s’inscrit dans une tradition et une économie du cinéma – prend son essor.

Les premiers films du Master bénéficient également de l’aide de l’Institut de la Cinématographie et des Arts Audiovisuels (ICAA). Le documentaire qui jusque-là n’avait pu trouver une aide substantielle de la part de l’ICAA, après l’obtention d’une aide à la production par Cero en conducta S.L. de José Luis López Linares et Javier Rioyo pour *Asaltar los cielos* (1996), va pouvoir compter sur une aide qui, avec les années, sera croissante. Durant les années 2000, le nombre de documentaires cinématographiques augmente de façon exponentielle. Les seuls longs-métrages documentaires dépassent la trentaine à partir de 2004, quand en 1995 et 1996, il n’y en avait guère plus de deux. La recherche de subventions de l’ICAA n’est peut-être pas sans rapport avec cette forte augmentation, certains producteurs pensant souvent, à tort, pouvoir rentabiliser rapidement des films qu’ils considèrent bon marché.

Les premiers producteurs à participer à la nouvelle entreprise lancée par l’UPF seront donc ceux qui s’étaient engagés durant les années 90 dans le documentaire. Ovideo TV, qui avait produit *Les Variacions Gould* et *Granados et Delgado, un crime légal*, va produire *En Construcción* et *Veinte años no es nada* ; Paco Poch, avec Mallerich Films, qui avait produit *Gaudí* et *Innisfree*, va produire le film de Jean-Louis Comolli *Buenaventura Durruti, anarchiste*, puis, lors de la seconde et troisième session, *Cravan vs. Cravan* et *La leyenda del tiempo* d’Isaki Lacuesta, en plus des premiers courts-métrages de ce dernier²⁵⁰. Ensuite, des maisons de production catalanes ou castillanes comme Benecé Producciones, Alea TV, Massa d’Or, Alokatu, Cámara Oscura, Fernando Colomo PC, Estudi Playtime vont collaborer avec le Master.

Recherchant, sans cesse, à inscrire son activité au présent de la production espagnole, le Master collabore avec des maisons de production reconnues, mais aussi avec des maisons de production « émergentes ». Ainsi, Alea TV produit le film d’Ariadna Pujol après s’être fait remarquer notamment à travers ses coproductions avec ARTE ou *Alfabet Tàpies* (2003), un « 52 minutes » réalisé par Daniel Hernández pour TVC. Après *Entre el dictador i jo* (film collectif composé de plusieurs courts-métrages, 2005), *Distancias* (court-métrage de Pilar Monsell, 2008) et *La tierra habitada* (Anna Sanmartí, 2009), Estudi Playtime, que dirige la coordinatrice du Master Marta Andreu, produit *Cuchillo de palo* (2009, Renate Costa) et *Morir de dia* (2010), projet inachevé de Joaquín Jordá, réalisé par Sergi Dies et Laia Manresa.

²⁵⁰ *Caras vs. Caras* (2000) et *La teoria dels cossos* (2004).

Malgré un contexte de production favorable – le contrat entre le Master et Canal + assurant une partie du financement *de facto* – les rapports entre maison de production et cinéaste ne sont pas toujours cordiaux ; les querelles ne sont pas la norme, mais elles sont parfois lourdes de conséquences, comme dans le cas de *Tierra negra* de Ricardo Íscar qui, selon les chiffres du Ministère de la Culture, n’aura fait que 779 entrées en salles !

La *Generalitat*, par l’intermédiaire de l’Institut Catalan des Industries Culturelles (ICIC), participe également au financement du Master. Organisme dépendant du Département de la Culture et des Moyens de communication, créé en 2000, l’ICIC a pour mission d’améliorer la stabilité et d’encourager le développement de l’industrie culturelle catalane. Concernant le cinéma, il aide à la production, à la distribution et à la commercialisation des films et à l’organisation de manifestations autour du cinéma (festivals, marchés du film). Il gère encore la Filmoteca de Catalunya qui, à travers sa programmation, la restauration, la conservation des films, mais aussi sa bibliothèque du cinéma, contribue à la diffusion et à la préservation du patrimoine cinématographique. Le secteur audiovisuel de l’ICIC est organisé en plusieurs unités. L’unité de développement, en plus des tâches administratives propres à ce genre d’organisme (enregistrement des entreprises de l’audiovisuel, accords de coproduction, qualification des films et contrôle des guichets), travaille à « développer l’industrie audiovisuelle catalane », notamment à travers le Centre de Développement de l’Audiovisuel (CDA), en offrant des « services de conseil aux entreprises de l’audiovisuel » et des « activités de formation et d’information » concernant le marché mondial de l’audiovisuel²⁵¹. L’unité de promotion et de diffusion audiovisuelle, comme son nom l’indique, cherche à favoriser la rencontre entre les films et le public. L’ICIC travaille en étroite collaboration avec le consortium Catalan Films and TV, qui a pour objectif la promotion et la diffusion à l’international du cinéma catalan et le développement de coproductions. Il travaille encore avec l’antenne catalane du programme Media, qui renseigne les entreprises et les forme aux principaux programmes de financement de l’Union Européenne (Eurimages, Media).

Si l’ICIC ne s’engage pas d’abord dans la production des premiers films du Master, son implication dans les projets se fait progressivement, au cas par cas, selon les films. Aussi, à partir de 2004, il s’engage auprès du Master en apportant 24 000 euros pour la 4^e session (2004-2005), 36 000 euros pour la 5^e session (2006-2007) et 48 000 pour la 6^e session (2008-

²⁵¹ Ces informations concernant l’ICIC sont extraites du site de la *Generalitat* (Departament de Cultura i Mitjans de comunicació). Pour plus de précisions, on pourra se référer au lien suivant : <http://www20.gencat.cat/portal/site/CulturaDepartament/menuitem.01121f9326561a075a2a63a7b0c0e1a0/?vgnextoid=d3a092a340846110VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=d3a092a340846110VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=default> (dernière consultation : le 23/03/2011).

2009), soit 108 000 euros en six ans. Ce financement est consacré non pas aux films, mais à la formation elle-même. L'ICIC fait donc un pari sur la consolidation de ce modèle, sur sa pérennité. Si le retour sur investissement n'est pas immédiat, il s'agit d'un engagement clair pour l'innovation et l'expérimentation, puisqu'à travers la formation il contribue à l'amélioration de l'accompagnement des jeunes créateurs formés au Master de l'UPF. Il s'agit également d'un investissement de prestige puisqu'une partie des films produits dans le cadre du Master connaissent une distribution internationale, notamment dans les festivals les plus renommés²⁵². Enfin, il organise, en décembre 2006, une journée consacrée au « documentaire en Catalogne, en Espagne et en Europe » où il montre sa volonté de pérenniser le documentaire industriellement et culturellement en réunissant de nombreux acteurs de ce secteur de l'audiovisuel²⁵³.

L'engagement de six ans et neuf films de Canal + est renouvelé par Sogecable, dans les mêmes termes pour une même durée et le même nombre de films. Le 15 février 2007, TVE signe avec l'UPF un accord similaire, où la chaîne publique s'engage à acheter des droits d'émission pour neuf films durant trois sessions.

Ainsi, TVE s'est substituée à Canal + à partir de 2009, apportant une participation financière plus importante, pour chacun des projets. Aussi, le modèle du MDC, qui a su trouver une forme viable et durable par le biais de ce premier partenariat avec une chaîne de télévision, a généré, ensuite, un environnement qui s'est consolidé au fur et à mesure des années : non seulement, il a changé les manières de considérer le documentaire en Espagne, mais il a aussi inscrit quelques films de la production espagnole dans le panorama européen. Différents festivals en rendent compte et des chaînes européennes ont parfois diffusées ces films, certes, toujours de façon occasionnelle. Ce financement reste, pour le moment, l'un des piliers du MDC. Peut-être cette coopération devra-t-elle chercher à se redéfinir, par la suite, comme nous le verrons, mais elle restera la condition indispensable pour faire exister cette dynamique singulière au sein de la Pompeu Fabra.

²⁵² Dès lors, on ne s'étonnera pas de lire, sur le site de la *Generalitat*, une page consacrée au documentaire catalan contemporain où les films du MDC occupent une place prépondérante (http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a9710b0c0e1a0/?vnextoid=21bb1277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vnextchannel=21bb1277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vnextfmt=detail2&contentid=ad4c94a103f48210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=fr_FR, dernière consultation : 23/03/2011).

²⁵³ On pourra lire le compte-rendu détaillé de cette journée dans CDA, 2006.

Révolution de la diffusion des films

Durant la Journée sur le documentaire organisé par le Centre de Développement l'Audiovisuel (CDA) de la *Generalitat*, le producteur Lluís Miñarro a rappelé pourquoi les salles de cinéma continuent de jouer un rôle essentiel dans la vie d'un film.

La raison est médiatique. Le film qui ne sort pas en salles n'a pas de critique. Le film qui n'a pas de critique n'existe pas. Le cinéma qui se fait à la télévision, malheureusement, disparaît avec le temps. Mais l'œuvre sortie en salles produit une critique, crée un débat, il reste quelque chose d'écrit. Elle est enregistrée, elle existe pour toujours. Les festivals sont une clé essentielle [...], ils donnent au film une vie propre. (CDA, 2006 : 11)²⁵⁴

Pourtant, le documentaire – sauf exceptions comme *Être et avoir* (2002) de Nicolas Philibert ou *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore²⁵⁵ – reste un cinéma encore mal exploité en salles, peu commenté dans les espaces télévisés à forte audience ou la presse généraliste.

Pour améliorer cette diffusion dans les salles de cinéma conventionnelles et offrir au film une chance de connaître une plus large audience, des propositions ont été avancées durant cette même journée organisée par le CDA : un nombre de copies minime, mais avec la garantie de rester à l'affiche longtemps, ou la projection numérique, permettant une plus large distribution, par exemple. Pour ce faire, il semble nécessaire également de distinguer, dans l'ensemble de la production documentaire, les documentaires de création du reste, qui n'a pas toujours besoin d'une sortie en salles pour rencontrer son public. (CDA, 2006 : 10-16).

Ces questions – nécessaires pour la consolidation du documentaire de création – se posent donc en 2006, quand celui-ci a trouvé une place dans le panorama cinématographique espagnol. On constate encore la recrudescence des espaces « alternatifs » aux réseaux qu'il avait jusque-là connus, des espaces « alternatifs » qui l'accueillent et font sa promotion. Si le documentaire trouve en Espagne, à partir des années 2000, une place nouvelle, s'il bénéficie d'un certain intérêt dans les festivals et rencontre un public dans les villes qui le

²⁵⁴ « Por una cuestión mediática. La película que no se estrena no tiene crítica. La película que no tiene crítica, no existe. El cine que se crea por televisión, por desgracia, desaparece con el tiempo. Pero la obra estrenada en las salas produce una crítica, crea una polémica, queda algo por escrito. Desde aquel momento queda registrada, existe para siempre. Los festivales son la herramienta esencial [...] hacen que adquieran vida propia. »

²⁵⁵ Ces deux films sortent en Espagne, la même année, en 2004. Selon les chiffres disponibles sur le site internet du Ministère de la Culture, le film de Nicolas Philibert rassemble 143 747 spectateurs et celui de Michael Moore fait 748 100 entrées.

programment, c'est que des transformations s'opèrent tant du côté de son exposition que de son accueil critique.

A Barcelone, ces nouveaux lieux d'exposition et de débat fidélisent un public à un cinéma qui recherche des formes visuelles et narratives originales, l'expérimentation, un cinéma ouvert, également, aux filmographies nationales peu visibles. Cela touche bien évidemment le cinéma dans son ensemble, de l'animation au documentaire, de la fiction au cinéma expérimental. C'est ainsi que, pour palier le vide créé par la disparition du Festival International de Cinéma de Barcelone, de nouveaux et nombreux festivals de cinéma voient le jour à partir du milieu des années 90. Le Centre de Culture Contemporaine de Barcelone (CCCB), créé en 1994, est un protagoniste bien souvent incontournable, puisqu'il accueille le Festival de Cinéma Indépendant L'Alternativa (1993-), l'Observatoire de Vidéo Non-Identifiée OVNI (1993-), le Festival de Cinéma asiatique de Barcelone BAFF (1998-2010), le Festival International de Courts-métrages Mecal (1998-) et le Festival International de Documentaire de Barcelone Docúpolis (2001-2009), en plus des cycles annuels. L'Institut Français, pour sa part, contribue à diffuser le cinéma africain, le cinéma centre-européen et oriental et accueille le Festival International de Cinéma Juif. Quant au Mercat de les Flors, il reçoit le Festival International de Cinéma Gay et Lesbien FICGLB (2000-) ou encore le Online Flash Film Festival OFFF (2001-)²⁵⁶.

Plutôt que de concurrencer ceux de Cannes, Berlin ou Venise, la vingtaine de festivals de cinéma barcelonais souligne la volonté de créer un réseau d'événements capable d'accueillir, de façon continue, des créations et des artistes divers et de proposer au public une affiche originale, présentant l'éventail le plus large possible de la création cinématographique mondiale²⁵⁷. Dans ce sens, en 2003, plusieurs de ces festivals se sont réunis pour créer la Plateforme des Festivals de Barcelone, afin d'organiser le calendrier annuel des différents événements et défendre la qualité d'exposition des œuvres. En participant à la création de cette Plateforme, en cherchant à fédérer ces festivals, la ville innove et crée, selon les mots de la journaliste Rosa Díaz, un « festival des festivals », un « transfestival »²⁵⁸. La *Generalitat*, qui apporte principalement son soutien au renommé Festival International de Cinéma de Catalogne, plus communément appelé « Festival de Sitges », aide désormais, *via* l'ICIC, certaines de ces manifestations.

²⁵⁶ D'autres festivals peuvent s'ajouter à cette liste : Le DiBa (2004-2009), le MICEC (2005-2009). Notons que les restrictions budgétaires, après la crise économique, contraignent de nombreux festivals à cesser leur activité.

²⁵⁷ D'après Rosa Díaz, « Homosexuales, indígenas, internautas, asiáticos » et « Festivales y muestras de cine y vídeo en Barcelona », *Cultura/s*, n°68, 8 octobre 2003, p.26-27

²⁵⁸ *Idem*.

L'Alternativa, le Mecal, le Festival In-Edit et Docúpolis, chacun à leur façon, ont ainsi présenté des œuvres documentaires inédites au public barcelonais. C'est également dans le cadre du DocsBarcelona que le public a pu découvrir, ces dernières années, certaines œuvres contemporaines, bien que ce Festival s'adresse, avant tout, aux professionnels. Marché du film documentaire, héritier du Pitching Forum, créé en 1997 pour réunir les réalisateurs et les financeurs du documentaire, il devient également un festival en 2007, sans pour autant abandonner l'organisation de rencontres entre producteurs, réalisateurs et financeurs. Situé à Terrassa jusqu'en 2009, le DocsBarcelona s'installe ensuite dans la capitale catalane où, dirigé par le fondateur et directeur de Paral·lel 40, Joan González, il est maintenant l'un des principaux événements nationaux concernant le marché du documentaire. Pour preuve de sa pérennité, il bénéficie désormais du financement de l'ICIC et du programme d'aide au développement de l'industrie cinématographique et audiovisuelle de l'Union Européenne, le programme Media. Les étudiants du Master se rendent d'ailleurs régulièrement au DocsBarcelona, assistent aux *pitchings*, et les coordinatrices saisissent souvent cette occasion pour inviter à un séminaire certains des participants ; signe, là encore, du tissu commun créé entre les universitaires et les professionnels – plus conventionnels – de l'audiovisuel.

Comme dans le reste de l'Europe, les salles de cinéma ferment à Barcelone : le Cine París, le Cine Balmes, le Cine Novedades, le Cine Alcázar ont tous disparu... Parfois, la reconversion de ces locaux n'est pas sans ironie, comme celle du Cine Publi, au 55 Passeig de Gracià, où le sourire de Georges Clooney, auparavant promesse du dernier Soderbergh ou du dernier Cohen, invite maintenant à une tasse de café ! « *What else !* » dit-il au malheureux spectateur. D'autres salles sont rénovées et s'adaptent mieux à l'évolution de l'exhibition des films. Ainsi, le Cine Maldà, dont la mort annoncée a été démentie : il a su trouver un nouveau souffle en programmant des films de Bollywood, avec l'intention d'attirer un nouveau public, celui composé d'immigrés indiens et pakistanais. Un article de *La Vanguardia*²⁵⁹ explique qu'à Barcelone, de 1997 à 2004, le nombre de salles est passé de 46 à 39, mais, à l'inverse, le nombre d'écrans a fortement augmenté : de 109, il est passé à 203. C'est notamment l'essor des multiplexes situés en périphérie, à l'image du Filmax-Granvia de l'Hospitalet de Llobregat, avec ses 15 écrans inaugurés en 2001, qui a modifié l'exposition des films, les pratiques des spectateurs et l'inscription désormais obsolète de la salle de cinéma au cœur de la ville.

²⁵⁹ Salvador Llopart, « Imaginación contra el cierre », *La Vanguardia*, 03/11/2005, p.50.

Des salles comme le Maldà – déjà cité – ou l’Alexandria, l’Icarià et l’Apolo tentent, chacun à sa manière, d’inventer un modèle viable dans cette nouvelle étape de l’exploitation des films marquée par les multiplexes, la concentration des distributeurs, l’imminence de l’exploitation numérique et la 3D. Elles collaborent parfois avec des associations comme, par exemple, « 100.000 retinas », à l’origine de « Cine Ambigú », une programmation hebdomadaire de films non distribués en Espagne en dehors des festivals²⁶⁰. Le CCCB, pour sa part, accueille le programme « Xcèntric » qui propose des films rares, des films expérimentaux, documentaires, amateurs ou des films d’animation. Créé en 2002 par José Ángel Alcalde, Andrés Hispano, Andy Davies et Carolina López, « Xcèntric »²⁶¹ compte, entre autres, parmi ses programmeurs la monteuse Núria Esquerra et les critiques et réalisateurs Gonzalo de Lucas et Núria Aidelman. Il accueille aussi, parfois, des cinéastes venus pour un séminaire au Master de Documentaire de création²⁶².

Durant ces années, le numérique modifie encore en profondeur l’offre cinématographique. L’édition de DVD permet de voir et revoir des films oubliés ou tout simplement inconnus, elle facilite également les projections publiques de films rares. Si un film comme *Numax presenta...* est quasi inconnu des spectateurs²⁶³, après sa restauration et son édition en DVD, en 2005, il devient un classique du documentaire espagnol, plus facilement accessible. Certains éditeurs de DVD parient sur le documentaire, comme Cameo, qui a édité *El somni, Can Tunis, Aguaviva, Más allá del espejo, La casa de mi abuela, La doble vida del faquir, etc.* ou Intermedio, jeune maison d’édition créée par Didac Aparicio, étudiant de la première promotion de Communication Audiovisuelle de l’UPF et spectateur assidu de la Filmoteca durant ses années universitaires. Il s’intéresse notamment au cinéma « français » (Rouch, Rivette, Rohmer, Garrel, Duras, Godard, Bresson, Chris Marker) et édite aussi des cinéastes plus jeunes, comme Pedro Costa, Lisandro Alonso, Albert Serra ou Isaki Lacuesta. Il contribue, non seulement à une meilleure diffusion de ce cinéma mal connu, mais

²⁶⁰ Salvador Llopart, « Otras butacas », *Cultura/s n°132, La Vanguardia*, 29/12/2004, p.29. Cine Ambigú et le BAFF disparaissent en 2010, lire à ce sujet Salvador Llopart, « Llega el megafestival de festivales », *La Vanguardia*, 3/12/2010, p.49.

²⁶¹ Pour plus d’informations : <http://www.cccb.org/xcentric/ca/> (dernière consultation, le 23/03/2011)

²⁶² L’israélien Avi Mograbi présente, après une série de courts-métrages consacrés aux portraits et autoportraits d’artistes (Dalí, Cocteau, Magritte, Mekas, Warhol) *Pour un seul de mes deux yeux (Nekam Achat Mishtey Eynay, 2005)*. La même année, en 2008, José Luis Guerin, dans une session où il était le programmeur invité, proposait deux films, l’un d’Eisenstein et l’autre de Bergman, où se laissaient deviner des thématiques communes et une certaine influence avec son dernier film, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia (2007)* – le portrait féminin et sa beauté mystérieuse, l’image fixe.

²⁶³ Jordá écrit ainsi, en 1992 – soit douze ans après avoir réalisé le film –, dans « Numax presenta... y otras cosas », *Nosferatu, n°9*, p.56 : « « Si peu de gens ont vu *Dante no es únicamente severo*, je crois que pratiquement personne n’a vu *Numax presenta...* » (« Si *Dante no es únicamente severo* la vió poca gente, creo que *Numax presenta...* no la ha visto prácticamente nadie »).

tisse également des liens entre ces cinéastes de renom et les cinéastes espagnols, en les invitant à participer aux bonus du DVD. Cette participation se traduit par l'ajout d'un court-métrage, comme *Las variaciones Marker* (2007) d'Isaki Lacuesta, dans le coffret « Chris Marker », ou *Lai* (2005) de Gonzalo de Lucas et Núria Aidelman, en bonus d'*India Song* de Marguerite Duras ; elle se concrétise aussi par des commentaires du film en DVD, comme ceux que les cinéastes José Luis Guerin, Marc Recha et Jaime Rosales apportent dans le coffret « Robert Bresson ». En éditant ainsi ces films, ce sont des filiations qu'Intermedio souligne et fait connaître. Mais peut-être doit-on y voir aussi une manière, pour son directeur Didac Aparicio, de rendre hommage à ceux qui l'ont initié à ces films, comme Núria Bou, professeur en Communication Audiovisuelle à l'UPF, qui parle également de Bresson sur l'un des DVDs.

La diffusion des films est encore fortement modifiée par l'internet et les différents modes de téléchargement des films : les sites de téléchargement en un clic (*one-click hosting*), tel RapidShare, ou les sites de pair-à-pair (*peer-to-peer*) comme e-Mule, les sites de partage et d'hébergement de vidéos (Google Vidéos, Youtube, Vimeo), donnent ainsi accès à des films jusque-là souvent confinés dans les sous-sols des cinémathèques ou à des films amateurs.

En accueillant plus d'une vingtaine de festivals de cinéma par an et un important marché du documentaire, en multipliant les séances régulières d'un cinéma autrefois peu visibles, créant ainsi des lieux de rassemblement pour des spectateurs curieux de découvrir de nouveaux films, en développant, dans ce sens, la capacité d'innovation des nouveaux outils, ces différentes initiatives ont favorisé les rencontres entre les films et leur public. Elles ont modifié la diffusion des films et le travail de passeurs des animateurs culturels. Les cinéastes y ont trouvé de nouveaux espaces d'expression et de rencontre, des alliés prêts à défendre une idée commune du cinéma, celle où priment encore la diversité, la recherche personnelle et l'échange des regards.

Renouveau de la critique de cinéma

Le 13 septembre 2008, une lettre au directeur du quotidien *El País* était envoyée par Miguel Marías Franco, José Luis Guerin, Víctor Erice, Álvaro Arroba Martínez et plus d'une centaine d'autres signataires, pour protester contre le mépris d'un critique de cinéma – Carlos Boyero – envers « le cinéma d'auteurs » présenté au festival de Venise. Ce critique, dans l'une de ses chroniques du festival, avait écrit que, durant la première projection du film

d'Abbas Kiarostami, *Shirin* (2008), il était sorti avant même la fin du film, qualifié dans la chronique de « bêtises déguisées en art » et d'ajouter, qu'il « s'ét[ait] presque toujours mortellement ennuyé » avec les films du cinéaste iranien²⁶⁴. Sans apporter plus d'analyse – et de fait, puisqu'il raconte avoir quitté la salle à la moitié du film –, le critique commentait cette projection amputée et le peu de spectateurs présents dans l'assistance. Dans la lettre à la direction d'*El País*, Víctor Erice, José Luis Guerin et les autres signataires²⁶⁵ constataient que cette « anecdote [...] met[tait] en évidence le fait que son protagoniste a[vait] non seulement renoncé à la critique, mais a[vait] également manqué à son devoir d'informateur, en démontrant son manque de respect envers les lecteurs »²⁶⁶. Surtout, ils y voyaient une « censure préalable » capable de dissuader les distributeurs intéressés par ce cinéma, ce qui « priverait les spectateurs »²⁶⁷ d'une projection et donc d'un jugement personnel. Ils précisaient, enfin, que la question qu'ils soulevaient ne concernait pas tant Carlos Boyero que le journal lui-même, l'interrogeant sur sa politique éditoriale et sur les relations de connivence que le journal entretenait avec le cinéma qui convient aux plus puissants du marché de l'audiovisuel.

Quelques mois, plus tard, le même Carlos Boyero était la cible de Pedro Almodóvar dans un texte paru sur le blog du cinéaste : « Crónica negra del Festival de Cannes »²⁶⁸. Le réalisateur espagnol, à partir d'exemples tirés de plusieurs critiques parues dans *El País* et *El Mundo*, soulignait le manque de professionnalisme du critique et assenait : « [P]our lui, il faut comprendre le mot critique comme un pseudonyme, non comme une profession »²⁶⁹. Pedro

²⁶⁴ « tonterías disfrazadas de arte », « casi siempre me ha aburrido mortalmente », C. Boyero, « Excéntrico Kitano, insufrible Kiarostami », *El País, Revista de verano*, 29/08/2008. Sur internet, article consulté pour la dernière fois le 23/03/2011 à l'adresse suivante :

http://www.elpais.com/articulo/Revista/Verano/Excentrico/Kitano/insufrible/Kiarostami/elpepirdv/20080829elprdv_10/Tes

²⁶⁵ Publié sur [elpais.com](http://www.elpais.com) (http://www.elpais.com/articulo/opinion/PAIS/cine/elpepuopi/20080913elpepiopi_8/Tes) ; l'article apparaît également sur le blog « *El País* y el cine » (<http://elpaisyelmundo.blogspot.com/>). Parmi les signataires : Chantal Akerman, Lisandro Alonso, Ramón Lluis Bande, Alain Bergala, Marta Andreu, Pedro Costa, Manuel Martín Cuenca, José María de Orbe, Claire Denis, Andrés Duque, Jean-Michel Frodon, Gerardo Gormezano, Ricardo Íscar, Isaki Lacuesta, Lluís Miñarro, Albert Serra, Daniel V. Villamediana, Paulino Viota et de nombreux critiques espagnols et français, notamment des *Cahiers du cinéma*.

²⁶⁶ « Una anécdota que pone en evidencia que su protagonista no sólo ha renunciado a la crítica, sino que ha faltado a su deber como informador, demostrando su falta de respeto hacia los lectores. », *elpais.com*, idem.

²⁶⁷ « una censura previa [...] privaría a los espectadores de ver y juzgar por sí mismos » (*elpais.com*, idem).

²⁶⁸ http://www.pedroalmodovar.es/PAB_ES_11_T.asp Le texte paraît le 26 mai 2009 et sera repris notamment par le blog « *El País* y el cine » sous le titre « *El País* y el cine, parte 2 » (<http://elpaisyelmundo.blogspot.com/>).

²⁶⁹ « [P]ara él, la palabra crítico hay que entenderla como un seudónimo, no como una profesión ». Almodóvar se réfère notamment à l'article de C. Boyero, « La decepción tiene un nombre ilustre », *El País*, 15/05/2009, où, pour critiquer le dernier film de Francis Ford Coppola, le critique écrit « Alguien me comentó [...] que *Tetro* da la sensación de que Coppola está imitando el estilo y el tono del peor Almodóvar. No exagera. Ver para creer. » (« Quelqu'un m'a dit [...] que *Tetro* donne la sensation que Coppola est en train d'imiter le style et le ton du pire Almodóvar. Il n'exagère pas. Il faut le voir pour y croire. »)

http://www.elpais.com/articulo/cine/decepcion/tiene/nombre/ilustre/elpepuculcin/20090515elpepicin_2/Tes

Almodóvar dénonçait encore le soutien du responsable des pages « Culture » du quotidien *El País*, Borja Hermoso, ami du critique.

Pourtant, la lecture des articles de Carlos Boyero concernant Kiarostami, Coppola, Almodóvar ou la critique française est édifiante ; édifiante comme l'est celle des articles signés par Erice, Guerin et Almodóvar à ce sujet²⁷⁰. Ils signent l'annonce de la fin d'une pratique pseudo-critique dominante, celle du « j'aime / j'aime pas », et symbolise la consolidation et la reconnaissance d'une autre critique apparue dans diverses revues. Une « nouvelle » critique ? Sans aucun doute, si l'on entend cette nouveauté par l'alternative efficace au boyerisme – permettez le néologisme –, cette critique de cinéma qui, à l'image de nombreuses salles de cinéma espagnoles, n'a pas pris la peine d'accueillir un cinéma innovant et minoritaire. Cette nouvelle critique est bigarrée, composée d'hommes et de femmes d'âges très différents, certains écrivant depuis plusieurs années déjà dans des revues consacrées, comme *Fotogramas* ou *Dirigido por...* ou la presse généraliste (*El Punt*, *La Vanguardia*). Cette critique apparaît autant sur papier que sur internet, autant dans des revues universitaires que dans la presse quotidienne généraliste ou spécialisée ; elle partage la même volonté de renouveler l'image du cinéma espagnol et la vision du cinéma international, à partir du cinéma d'auteur et des propositions de grands festivals. Elle se distingue, par conséquent, par les œuvres qu'elle défend, par les débats qu'elle lance, reflétant ainsi les transformations esthétiques, techniques et économiques que connaît le cinéma. De nombreux signataires d'« *El País* y el cine » forment cette nouvelle critique, parmi lesquels Carlos Losilla, Ángel Quintana, Asier Aranzubia Cob, Fran Benavente, José Manuel López Fernández, Gonzalo de Lucas, Javier Maqua, Jaime Pena, Daniel V. Villamediana, Santos Zunzunegui...²⁷¹ Beaucoup ont été formés à l'université (Sciences de la communication, Communication Audiovisuelle, Histoire de l'Art...) et certains y enseignent.

Selon les périodes, les débats engagés par ces critiques apparaissent dans des revues comme *Archivos de la Filmoteca* (1989-), *Nosferatu* (1989-2008, 53 numéros²⁷²), *Banda Aparte* (1994 - 2001, 21 numéros), *Secuencias* (1994-), *Letras de cine* (1998-), l'éphémère

²⁷⁰ La liste pourrait être prolongée : Jaime Pena ou José Manuel López Fernández ont également signé des articles significatifs. Dans la revue en ligne *Tren de sombras*, ce dernier parle notamment de « catatonia nacional » pour caractériser une partie de la critique de cinéma espagnole, se référant aux trois principaux journaux généralistes *ABC*, *El Mundo* et *El País*. López Fernández, J. M., « la catatonia nacional », *Tren de sombras*, 13/09/2006, (http://www.trendesombras.com/num6/art_venecia2006.asp), dernière consultation, le 23/03/2011.

²⁷¹ Outre ces quelques critiques signataires de l'article, il faudrait signaler, à titre indicatif, le travail d'Eulàlia Iglesias, Roberto Cueto, Andrés Hispano, Carlos Reviriego, José Enrique Monterde, Anna Petrus, Jordi Balló, Carlos F. Heredero...

²⁷² En 2008, *Nosferatu* devient une collection de livres, les premiers sont dédiés à Raoul Walsh et Edward Yang.

Docs (2008-2009, 2 numéros) et les très nombreux blogs et revues en ligne (parfois séquelles dématérialisées de ces revues) : *Miradas de cine* (2002-), *Tren de sombras* (2004-2009), *Contrapicado* (2005-), *Shangri-la* (2006-2010), *Blogs and Docs* (2006-), *Letras de cine* (2008-), *Lumière* (2008-), *Pausa* (2007-2009)... Quelques uns de ces blogs vont, *via* le *one-click hosting*, participer à la diffusion de certains films espagnols jusque-là invisibles, voire ignorés. Il s'agit là d'un indubitable acte de revendication : « Le meilleur du cinéma espagnol n'a pas été vu » écrit Daniel Villamediana²⁷³.

Docs et *Blogs and Docs* sont les témoins de l'intérêt croissant du public espagnol pour le documentaire. Ces revues rendent compte des festivals sur « le cinéma du réel », publient des entretiens avec des documentaristes, des producteurs, des programmeurs de festival et, lorsqu'ils sont en ligne, proposent des extraits ou l'intégralité de films documentaires ou expérimentaux. Elles sont souvent présentes dans les principaux festivals européens de documentaire et généralistes (Barcelone, Pampelune, Paris, Rotterdam, Locarno). La rédaction étant située à Barcelone, ces revues couvrent nombre d'événements catalans. Elles sont même parfois attachées à certains enseignements, comme *Docs*, qui est une initiative de l'Observatorio, une école de cinéma barcelonaise présente également à Madrid et Buenos Aires. Certains enseignants – des critiques, producteurs et cinéastes du documentaire catalan, notamment – ont ainsi écrit dans la revue, comme Ricardo Íscar, Paco Poch ou Marta Andreu.

Toutes ces revues soulignent la transformation que le cinéma espagnol opère à partir de quelques œuvres minoritaires, comme celles proposées par le Master, et elles leurs dédient même souvent des numéros entiers. Deux revues se distinguent, particulièrement, pendant les années 2000, par leur engagement constant pour renouveler le discours sur le cinéma espagnol et pour mettre sur le devant de la scène des cinéastes comme Joaquín Jordá, Víctor Erice, Albert Serra, José Luis Guerin ou Isaki Lacuesta. Chacune va mettre en exergue, à sa manière, l'émergence d'un nouveau réalisme et cherche à provoquer une certaine rupture avec le cinéma espagnol loué par l'Académie. La première revue est en fait le supplément culturel de *La Vanguardia*, *Cultura/s*, la seconde l'édition espagnole des *Cahiers du cinéma España*.

Créé en 2002, *Cultura/s* aborde, chaque mercredi, un thème, un auteur, un fait culturel, en plus des pages consacrées à l'actualité littéraire, cinématographique, photographique...

²⁷³ Sur le blog de *Letras de cine*, il commente la vie de son premier long-métrage *El brau blau*, produit par Eddie Saeta, et l'on découvre aussi, sous le titre « El mejor del cine español no se ha visto », des films comme *Lejos de los árboles* (1972) de Jacinto Esteve, *La celosía* (1972) d'Isidoro Valcárcel Medina, *El sueño de Cristo* (1997) de Ángel García del Val, *La ruta de Don Quijote* (1934) de Ramón Biadiú, *Contactos* (1970) de Paulino Viota, *Duerme, duerme, mi amor* (1975) de Francisco Regueiro, *Cielo negro* (1951) de Manuel Mur Oti, *El mundo sigue* (1965) de Fernando Fernán Gómez, *Embrujo* (1947) de Carlos Serrano de Osma, *La torre de los siete jorobados* (1944) d'Edgar Neville, *Con uñas y dientes* (1978) de Paulino Viota, *Mudanza* (2008) de Pere Portabella.

Misant sur la culture catalane et sur « la capacité de projection de la réalité et de la pensée en Catalogne dans l'espace espagnol »²⁷⁴, faisant le pari de l'innovation, à travers la participation de jeunes créateurs et animateurs culturels et de jeunes critiques, le supplément culturel va, de façon régulière, commenter l'actualité du documentaire dans ses pages. Les cinéastes du Master et certains enseignants écrivent, de temps en temps, dans les colonnes du supplément, comme d'autres personnalités de la vie culturelle barcelonaise. On retrouve ainsi les signatures de Núria Bou, Xavier Pérez, Carlos Losilla, Ángel Quintana, Daniel V. Villamediana, mais aussi les coordinatrices du Master Marta Andreu et Eva Vila, les cinéastes Isaki Lacuesta, Isa Campo, Joaquín Jordá, Lupe Pérez García, Xavier Montanyà... Ces critiques, ces analyses, ces documentaires photographiques aussi, contribuent à diffuser plus largement un discours en faveur du documentaire de création et de ses différentes pratiques ; elles font connaître plus largement la production catalane tournée vers le réel. Jordi Balló, directeur du Master et responsable du conseil consultatif de *Cultura/s*, signe encore de nombreux articles dans le supplément hebdomadaire, où il interroge régulièrement, à la manière d'un Serge Daney, les grandes mises en scène télévisuelles²⁷⁵. Le documentaire, dans les pages du supplément de *La Vanguardia*, est en couverture, notamment dans les numéros sur la question du réel (« El deseo de lo real », n°19), Víctor Erice (« Encuentro con Víctor Erice », n°74), le premier film de Mercedes Álvarez (« Alrededor del *Cielo gira* », n°153), José Luis Guerin (« Guerin en San Jordi » n°200), le réalisateur de *Monos como Becky* et *De nens* (« La actitud de Joaquín Jordá », n°214), Frederick Wiseman (« la comedia humana de Frederick Wiseman », n°211) Pere Portabella (« el caso Portabella », n°290), Errol Morris (« el documentalista imprevisible », n°328), Marc Recha (« cine de extraradio », n°384).

Les *Cahiers du cinéma España* vont réunir des universitaires et des critiques de cinéma qui écrivent déjà dans des quotidiens ou des revues spécialisés (Carlos F. Heredero, Ángel Quintana, Carlos Losilla, Gonzalo de Lucas, Jaime Pena etc.). En reprenant le nom de la célèbre revue française, les *Cahiers du cinéma España* s'inscrivent dans la tradition des *Cahiers du cinéma* dont ils traduisent et publient, chaque mois, certains articles, anciens ou récents. Ils mettent également en avant des cinéastes – espagnols ou non – que les autres publications espagnoles sur le cinéma n'ont pas toujours défendues, la revue se présente ainsi comme une revue culturelle « militante »²⁷⁶. José Luis Guerin, Albert Serra, Isaki Lacuesta

²⁷⁴ « la capacidad de proyección de la realidad y el pensamiento de Cataluña en el ámbito español » in « *La Vanguardia* lanza el nuevo suplemento cultural *Cultur@s* » *La Vanguardia*, 14/06/2002, p.39-41.

²⁷⁵ Voir bibliographie de Jordi Balló.

²⁷⁶ C'est l'expression qu'utilise Salvador Llopart, dans l'article « Cahiers du cinéma » publié dans *Cultura/s, La Vanguardia*, 28/02/2007, p.28.

font ainsi la couverture de certains numéros. A la manière des « *Cahiers* » français, la version espagnole revendique des cinéastes qui ne bénéficient pas d'amples réseaux de distribution et devient la principale référence mensuelle, en format papier, concernant le « cinéma d'auteur ».

Dans ce chapitre, nous avons envisagé le MDC comme une dynamique capable de susciter un nouveau monde de l'art. C'est notamment par son biais que le documentaire se renouvelle. En effet, en générant une nouvelle tradition, en formant de nouveaux réalisateurs, en revendiquant l'importance du documentaire dans l'histoire du cinéma, en créant des dispositifs capables de générer de nouveaux investissements, en créant de nouveaux espaces de diffusion et en revendiquant un nouveau rapport aux films dans la critique de cinéma, cinéastes, producteurs, diffuseurs et critiques ont pu faire du documentaire un nouveau monde de l'art. Comme nous le verrons, si les difficultés sont toujours importantes pour réaliser, produire et diffuser de tels films, si les artistes vivent difficilement du seul travail de création, le documentaire en Espagne s'est désormais constitué un modèle capable de se transmettre et de se renouveler.

Troisième partie

*Les films du Master en Documentaire de
création de l'UPF, de la première à la
quatrième session*

Les pages suivantes présentent, session après session, chacun des films produits à l'initiative du Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra. Au début de chacune de ces périodes de deux ans, nous nous sommes attardé sur plusieurs éléments qui, nous semble-t-il, rendent compte de l'évolution du Master, de l'importance croissante de celui-ci dans le panorama cinématographique catalan, espagnol et international, ainsi que de divers événements culturels qui contribuent à créer une « centralité culturelle » à partir du cinéma et, notamment, à partir des documentaires réalisés ces dernières années. « Créer de la centralité » est l'une des principales idées défendues par le directeur du Master en Documentaire de création de l'UPF et directeur d'exposition au CCCB, Jordi Balló, comme nous l'avons souligné. Il y a deux éléments, relativement différents mais concomitants, capables de générer une véritable filiation et de faire d'une culture une référence centrale : d'une part, la capacité des œuvres à innover et leur capacité à établir une relation avec le présent, une manière de l'interroger – politiquement, socialement, esthétiquement – et, d'autre part, le rôle des institutions pour faire de ces œuvres un patrimoine culturel commun, partagé.

Pendant les deux années que dure une session du MDC, des événements culturels comme ceux évoqués dans le chapitre précédent – une nouvelle exposition, un festival, la rétrospective de l'œuvre d'un cinéaste, la sortie d'un film, l'accueil d'un réalisateur à Barcelone, la création d'une revue – vont façonner, progressivement, cette centralité du Master et du documentaire, tout en le transformant, par le biais de diverses influences, tant sur la formation, les étudiants, les enseignants que sur le public des films dont il est question.

Se constituant rapidement comme un important patrimoine culturel, les films du MDC et l'œuvre des cinéastes qui y participent sont, petit à petit, reconnus dans des festivals internationaux, et le Master lui-même devient une identité singulière, reconnue par les programmeurs, les critiques et, finalement, le public. Des festivals de cinéma comme ceux de Paris (« Cinéma du Réel »), Locarno, Alba et Rotterdam, des médias comme *La Vanguardia*, TVC ou *Cahiers du Cinéma España* contribuent à la constitution de cette centralité, de même que les diverses publications et travaux universitaires traitant du documentaire récent. Néanmoins, les films sont loin de bénéficier tous du même accueil, de la même distribution, et la différence entre chacun des cas souligne la fragilité du modèle et, en dernier ressort, la dépendance des films vis-à-vis du travail des producteurs et des mécanismes d'opinion, qui se forgent à partir de la critique et de la promotion des films.

Le choix de présenter ici ces films par session permet ainsi un traitement diachronique, qui rend compte de la constitution de cette centralité, des filiations qui se dessinent, ainsi que de l'émergence progressive d'une nouvelle esthétique réaliste au sein du cinéma catalan. C'est

pourquoi nous avons signalé, quand cela nous semblait important, la sortie d'autres films que l'on pourrait rapprocher de ce qui se dessine au sein du Master, mais également la naissance d'événements importants pour la centralité du documentaire. Ce changement de paradigme, s'il prend forme avant tout dans le cadre de cette formation de l'Université Pompeu Fabra, pour des raisons expliquées auparavant, n'y est pas limité.

D'autre part, le Master est à l'origine ou accompagne des films qui bénéficient d'autres logiques de production, d'autres types de financement que ceux auxquels nous avons pu faire référence. Comme il a déjà été précisé, nous ne présenterons pas de commentaires détaillés de ces films, mais ils seront mentionnés au début de chaque chapitre, afin de mettre en exergue la présence de la production du Master dans différents secteurs de l'audiovisuel (TVE, TVC, ARTE), d'insister sur la diversité de ses pratiques et de souligner ce que nous avons désigné comme étant la dynamique du Master.

Ainsi, notre attention s'est, avant tout, portée sur les longs-métrages dont le Master est à l'initiative : ce sont ces films qui en ont forgé l'identité et qui continuent d'être ce qui le distingue des autres formations universitaires. Mais, est-ce que chacun de ces films arrive à se constituer comme une œuvre centrale, malgré la marginalité du documentaire ? Et, sinon, quelles seraient les principales différences pouvant expliquer la difficulté de certains films à générer cette centralité ? Y-a-t-il également une communauté d'esprit au sein de la création que génère le MDC, d'un point de vue esthétique ou narratif ? Les manières de faire, entre cinéastes, se ressemblent-elles ? En quoi peuvent-elles également diverger ? Quels sont les enjeux de ces films ? Plus précisément : quel spectateur ces films tendent-ils à constituer, quel rapport au monde proposent-ils ? En interrogeant certains choix de forme de ces films, nous tenterons de mettre en avant certains choix éthiques et, de fait, politiques.

La chronologie que nous avons suivie correspond au cycle de formation de deux ans. Les films qui y sont préparés sortent donc après ces deux ans, durant la session suivante, généralement ou, dans certains cas (comme *Tierra negra* de Ricardo Íscar ou *Memòria negra* de Xavier Montanyà) deux sessions après. Néanmoins, nous avons préféré conserver cette chronologie afin de situer le travail qui s'effectue au sein d'un groupe, même si celui-ci n'est pas toujours effectué dans la continuité. Cela permet encore de rendre de compte des difficultés rencontrées et de la fragilité de telles productions. Les fiches techniques qui se trouvent à la fin de chaque film indiquent notamment la date de sortie du film en Espagne, en salles et à la télévision.

Après avoir commenté chacun de ces films, nous tenterons d'avancer les premières conclusions concernant le modèle du Master en Documentaire de création de l'UPF. Y-a-t-il

véritablement un modèle de films « Pompeu » ? Peut-on considérer le MDC comme un mouvement artistique ? Dans l'affirmative, quelles en seraient les caractéristiques essentielles, qui apparaîtraient tout au long des films ? Quel rapport ces films entretiennent-ils avec le reste de la production documentaire internationale ? Quelle est l'évolution de ce modèle au fil des sessions et des films dont le MDC est à l'initiative ? Mais revenons d'abord à ces deux premières années essentielles, 1998-1999, c'est-à-dire à la première session à laquelle participent Joaquín Jordá, Jean-Louis Comolli et José Luis Guerin.

CHAPITRE 4 : PREMIÈRE SESSION (1998-1999),

NAISSANCE DE LA FORMATION

Après avoir recruté trente étudiants et leur avoir annoncé la participation de José Luis Guerin, Jean-Louis Comolli et Joaquín Jordá, le MDC commence sa formation, au début de l'année 98, non sans quelques tâtonnements et hésitations concernant les enseignements. Certains cours se répètent, d'autres se mettent en place au fur et à mesure de l'année, à la demande des étudiants. Le Master en est encore à un stade expérimental, c'est-à-dire qu'il développe sa propre méthode à mesure que la formation se déroule. Le documentaire est représenté dans sa diversité, tant du point de vue de la création, de la diffusion, que de sa théorisation : comme nous allons le voir, interviennent des universitaires, des cinéastes, des producteurs et des programmeurs de l'Europe entière, souvent proches de la chaîne franco-allemande ARTE, mais également des personnalités qui, en Espagne, ont tenté de défendre le documentaire au cinéma.

Dès lors, il n'est pas surprenant qu'intervienne, lors de la première session du Master, le journaliste Javier Rioyo, lequel avait réalisé, avec le directeur de la photographie José Luis López-Linares, en 1996, *Asaltar los cielos*, un long-métrage sur l'assassin de Trotsky, l'Espagnol Ramón Mercader. Ce documentaire, comme nous avons eu l'occasion de le dire, fut l'un des premiers films documentaires de cette période à obtenir une subvention importante de l'ICAA. C'est également, comme l'a souligné Jostxo Cerdán (2008 : 11), « le premier film [depuis] la Transition qui connaît un processus de distribution et d'exploitation [...] normalisé »²⁷⁷ et le premier à être véritablement accueilli par l'institution du cinéma espagnol : à ce titre, le film est en compétition pour le meilleur montage lors des Goya 1997 (11^e édition)²⁷⁸.

Les films de la maison de production créée par Rioyo et López-Linares, Cero en conducta S.L., n'en sont pas moins des films qui suivent le modèle qu'Andrés Di Tella et Antonio Monegal nomment le « documentaire National Geographic » (Di Tella *et al.*, 2007 :

²⁷⁷ « la primera película [desde] la Transición que vive un proceso de distribución y exhibición [...] normalizado ».

²⁷⁸ Jostxo Cerdán a également précisé l'importance de l'équipe technique dans l'accueil du film par l'institution : outre le célèbre chef opérateur passé à la réalisation, José Luis López-Linares, l'actrice Charo López prête sa voix au film et le musicien Alberto Iglesias, habitué du cinéma de Julio Medem, puis de Pedro Almodóvar, en compose la musique.

70-72), à savoir un documentaire caractérisé par une série de normes qui configurent déjà le discours du film et les manières de voir, de comprendre²⁷⁹. Il ne s'agit pas ici de nier l'intérêt que peuvent avoir les films produits par Rioyo et López-Linares mais de mettre en exergue l'importance encore forte de codes issus de certains formatages, qui en définissent le type de narration. Ainsi, les lecteurs des monographies sur Luis Buñuel reconnaîtront sans peine l'importance du travail d'Agustín Sánchez Vidal²⁸⁰ dans le film *A propósito de Buñuel* (2000) de Rioyo et López Linares²⁸¹ : le scénario du film prédéfinit, en très grande partie, l'ensemble du film. Le point de vue sur le cinéaste de Calanda semble être avant tout celui du scénariste²⁸², bien que Javier Rioyo soit à l'origine des entretiens.

Si, par la suite, le cinéma qui sera issu du Master diffère substantiellement des productions de Cero en conducta, Javier Rioyo apporte aux étudiants du Master son expérience de précurseur dans la revendication d'un cinéma documentaire espagnol. *Asaltar los cielos* est un film pionnier dans le renouveau du documentaire à la fin des années 90 et les autres productions de Cero en conducta jouent un rôle non négligeable dans la participation du documentaire espagnol à la constitution d'un audiovisuel européen, par les liens que Rioyo et López Linares entretiennent avec ARTE. Ainsi, la formation cherche à construire, à partir d'expériences variées, sa propre identité, sans refuser les propositions télévisuelles ou cinématographiques formatées. Progressivement, pourtant, le MDC s'éloignera de ce type de proposition audiovisuelle.

La participation de Javier Rioyo, de l'enseignante Margarita Ledó Andión²⁸³, des producteurs Paco Poch et Patrice Barrat²⁸⁴, suggère la volonté de Jordi Balló de présenter aux étudiants les principales initiatives concernant le documentaire en Espagne, lesquelles ont contribué à inscrire, progressivement, le documentaire comme une œuvre de création

²⁷⁹ L'utilisation de la voix *off* et le recours à la parole d'experts en sont les principaux traits marquants.

²⁸⁰ Agustín Sánchez Vidal est l'auteur de nombreux ouvrages sur Luis Buñuel. Il est le premier à avoir édité et annoté l'œuvre littéraire complète du cinéaste de Calanda et a écrit notamment *Buñuel, Dalí, Lorca: el enigma sin fin* (1988, Planeta) et *El mundo de Luis Buñuel* (2000, CAI).

²⁸¹ Le film est coproduit par TVE et ARTE. Quelques années plus tard, José Luis López-Linares réalise, à l'invitation d'ARTE, un portrait d'un autre cinéaste aragonais : *Retrato de Carlos Saura* (2004), scénario signé à nouveau par A. Sánchez Vidal.

²⁸² Il est d'ailleurs significatif que ce scénario soit signé par le seul Agustín Sánchez Vidal et que les réalisateurs n'y participent pas.

²⁸³ Elle réalise, à partir de 2004, plusieurs films : *Santa Libertade* (2004), *Lavalcolla, 1939* (2005), *Manuel María: Fala e terra desta miña terra* (2005).

²⁸⁴ Patrice Barrat, alors producteur chez Point du jour, avait participé à la coproduction de *Granados et Delgado, un crime légal*. En 1998, il fonde l'Agence de presse audiovisuelle Article Z, en association avec Johan Almqvist, Jordi Balló, Ian Burton, Assaad Haidar, Ademir Kenovic et Pierre Peyrot. Il est à l'origine de *Sarajevo : chronique d'une rue assiégée* (1994-1995), une série documentaire où, dans chaque épisode, pendant deux minutes, des habitants d'une même rue étaient filmés, créant un dispositif permettant de rendre compte de la réalité du siège de Sarajevo, une manière de lutter contre d'autres traitements télévisuels qui banalisaient les représentations du conflit par la répétition des images et des récits.

nécessitant la participation des chaînes de télévision locales et nationales. « Le réveil du documentaire » débute, comme le signalait María Paz López dans les pages du supplément de *La Vanguardia, Vivir*, en février 1999²⁸⁵.

Cette première session bénéficie de la venue du cinéaste américain Frederick Wiseman, lequel sera une rencontre déterminante pour de nombreux étudiants. Invité à Barcelone à l'occasion d'une importante rétrospective autour de son travail à la Filmoteca de Catalunya²⁸⁶, le cinéaste qui a consacré son œuvre aux portraits de différentes institutions américaines et européennes présente également ses films devant une classe qui, majoritairement, méconnaît jusqu'au nom de l'Américain. La découverte de cette œuvre marque un point fondateur dans la formation : le travail de Frederick Wiseman devient une référence commune aux différents étudiants qui peuvent écouter le cinéaste commenter chacun de ses films après les projections. Ainsi, l'importance que le documentariste américain accorde au son dans la mise en scène inspirera le travail de Marta Andreu et d'Amanda Villavieja sur le tournage du film de Guerin, *En Construcción*, et, par la suite, la manière de travailler d'Amanda Villavieja. Avec Marta Andreu, un peu plus de dix ans après leur rencontre avec Wiseman, elle écrit un article dans *Cultura/s*²⁸⁷ qui témoigne de cet héritage.

Le modèle de formation se précise : elle récupère la tradition espagnole récente, tant depuis la revendication de certains films de référence que depuis l'enseignement du documentaire et de sa production et elle inclut des pratiques diverses, pensées pour le cinéma et la télévision. La formation donne des repères internationaux à ses étudiants : Wiseman et Comolli en sont alors les figures les plus marquantes. Ainsi, en donnant ces nouvelles références aux étudiants, le MDC modifie les pratiques des futurs documentaristes et des futurs producteurs, il confronte leur désir de films à de nouvelles formes qui modifient les projets des cinéastes.

Signe également de l'intérêt croissant pour le cinéma du réel à la fin des années 90, un autre documentariste, qui deviendra une référence régulière pour les futurs cinéastes espagnols, est invité à Barcelone en juillet 1999 : Johan van der Keuken. Une exposition, au

²⁸⁵ López, María Paz, « El despertar del documental » in *Vivir, La Vanguardia*, 7/02/1999, p.7.

²⁸⁶ Entre le 19 janvier et le 1^{er} février 1998, c'est-à-dire quand le Master de l'UPF débute, la Filmoteca de Catalunya programme *Law and order* (1969), *Welfare* (1975), *Model* (1980), *The store* (1983), *Near Death* (1989), *Zoo* (1989), *High school II* (1992). Dans l'article « La Filmoteca dedica un ciclo a Frederick Wiseman, maestro del cine documental » (*La Vanguardia*, 19/01/1998, p.29), Lluís Bonet Mojica commente l'importance du cinéaste américain dans l'histoire du documentaire. L'œuvre de Wiseman semble très mal connue en Catalogne. Il est précisé que l'auteur de *Titticut Follies* (1967) « donnera des cours à la Pompeu Fabra » (« impartirà clases en la Pompeu Fabra »). Celui-ci interviendra au début de la première session pendant plusieurs jours.

²⁸⁷ Andreu, Marta et Villavieja, Amanda, « Dirigir desde el sonido » in *Cultura/s, La Vanguardia*, 19/01/2011, p.25.

CCCB, est consacrée à son œuvre photographique et présente des extraits de ses films : « Le corps et la ville »²⁸⁸. L'exposition coïncide avec la première en Espagne d'*Amsterdam Global Village* (1996), diffusé au CCCB.

A plus d'un titre, cette première session du MDC initie une dynamique nouvelle au sein du cinéma espagnol. Les films dont le MDC est à l'initiative prolongent et complètent ainsi la transformation entreprise auprès des étudiants. *Monos como Becky* de Joaquín Jordá apparaît, lors de sa présentation au Festival de Sitges en 1999, comme une œuvre fondatrice pour toute une génération, qui découvre à cette occasion une autre manière de faire des documentaires. *Buenaventura Durruti, anarchiste* donne à découvrir ou redécouvrir l'œuvre du cinéaste et théoricien du cinéma français²⁸⁹, qui aura une influence importante sur les jeunes documentaristes²⁹⁰, par le biais des articles parus dans la presse, qui commentent son travail et les interventions du cinéaste en dehors de l'Université. Enfin, les réactions inespérées, quand le film de José Luis Guerin est présenté à San Sébastian, ne feront que confirmer la centralité du Master dans le renouveau que connaît le documentaire.

Avant que les films issus du MDC ne trouvent une résonance singulière dans le panorama espagnol, les professeurs-réalisateurs, Jean-Louis Comolli, José Luis Guerin et Joaquín Jordá, doivent trouver une méthode de travail. Chacun, selon les nécessités du film et le type de production et de tournage, intègre le groupe d'étudiants à son projet de film. Cette contrainte sera envisagée de diverses façons selon le projet lui-même. Chaque cinéaste expérimente.

Simultanément au Master, Ariadna Pujol et Marta Albornà, qui sont étudiantes en Communication Audiovisuelle à l'Université Pompeu Fabra, réalisent *Tiurana* (1999). Ricardo Íscar, qui enseigne l'histoire et la théorie du documentaire, les accompagne dans leur travail. La méthode de réalisation utilisée, inspirée des pratiques de Robert Flaherty (documentation, observation, filmage, analyse et mise en récit) est la même que de nombreux films qui se réaliseront par la suite au sein du Master. Avant même que l'expérience du film de José Luis Guerin, *En Construcción*, ne se fasse connaître, les étudiants reviennent à ces méthodes que l'usage de la vidéo facilite. Le rôle de Ricardo Íscar, dans sa manière de transmettre une certaine idée du cinéma, de la responsabilité du documentariste, semble avoir été décisif dans les choix que feront les réalisatrices. Aussi, peut-on remettre en question

²⁸⁸ L'exposition avait été présentée auparavant à Paris, à la Maison européenne de la photographie, à la maison de l'Amérique Latine et à l'Institut Néerlandais, du 4 novembre 1998 au 14 février 1999.

²⁸⁹ *La Cecilia* (1975) et *L'ombre rouge* (1981) sont sortis en salles en Espagne et la Filmoteca de Catalunya consacre une rétrospective à Jean-Louis Comolli en 1993.

²⁹⁰ C'est ce dont témoignent notamment Núria Esquerra, Marta Andreu ou Mercedes Álvarez dans les entretiens qu'elles nous ont accordés.

l'existence de deux lignes directrices au sein du Master : l'une suivant un modèle inspiré par Guerin, l'autre par Jordá. Cette dichotomie, souvent mentionnée²⁹¹, fait fi de l'influence de Jean-Louis Comolli, de Ricardo Íscar, de Frederick Wiseman, de Luciano Rigolini²⁹² ou d'Eckart Stein, pour citer certains des principaux intervenants de la première session. Cela s'explique peut-être par la renommée dont jouissent José Luis Guerin et Joaquín Jordá, surtout à partir du MDC, mais aussi par leur présence beaucoup plus régulière au sein de l'Université. Il ne faudrait pourtant pas négliger l'apport des autres cinéastes, producteurs et programmeurs qui ont, chacun, apporté une vision singulière sur le cinéma du réel et ont pu influencer les futurs cinéastes et les futurs producteurs.

Comme nous l'avons souligné, la première session bénéficie d'un engagement fort de la part d'ARTE. Thierry Garrel intervient en septembre 1998 à l'UPF, de même que Luciano Rigolini et Eckart Stein, qui sont les tuteurs de certains étudiants. D'autres acteurs du documentaire européen participent à la première session, comme Yves Jeanneau²⁹³.

Il faudra attendre que les premiers longs-métrages sortent pour mesurer l'ampleur du succès de cette première session, mais les années 1998 et 1999 sont d'ores et déjà des années d'espoir, comme le souligne le producteur Joan González²⁹⁴. Un espoir qui n'empêche pas, néanmoins le doute et l'incertitude. En effet, en dehors de Canal +, la télévision ne s'intéresse pas encore à la production de documentaire. Comme l'explique alors Jordi Balló, « le seul horizon des chaînes est celui de réaliser des reportages journalistiques ou d'acheter des documentaires étrangers [...]. On n'encourage pas la production indépendante, ce qui, dans d'autres pays, est un fait acquis. »²⁹⁵ Si la diffusion du film de Víctor Erice, *El Sol del membrillo* (1993) sur TVE, dans un programme consacré au cinéma espagnol²⁹⁶, peut paraître un signe d'ouverture de la part de la chaîne de télévision nationale, le film de Jean-Louis

²⁹¹ On peut se référer par exemple à plusieurs entretiens dans *Al otro lado de la ficción* (Cerdán et Torreiro, 2007).

²⁹² Le photographe et réalisateur italien est, depuis sa création en 1997, le chargé de programmes de La Lucarne, qui produit et diffuse des documentaires atypiques sur ARTE. Parmi les cinéastes produits par La Lucarne, nommons Chris Marker, Avi Mograbi, Naomi Kawase, Arnaud Des Pallières, Lech Kowalski, Alain Cavalier, Alexandre Sokourov, Sergeï Loznitsa, Péter Forgács et Chantal Ackerman.

²⁹³ Yves Jeanneau, cofondateur des Films d'Ici, est à l'origine du Marché International du film documentaire, *Sunny Side of the Doc*, à La Rochelle, dont il est le commissaire général.

²⁹⁴ López, María Paz, « El despertar del documental » in *Vivir, La Vanguardia*, 7/02/1999, p.7.

²⁹⁵ « El único horizonte de las cadenas es realizar reportajes periodísticos o comprar documentales extranjeros — se lamenta Jordi Balló—. No se incentiva la producción independiente, algo que en otros países se da por sentado » cité par López, María Paz, « El despertar del documental » in *Vivir, La Vanguardia*, 7/02/1999, p.7.

²⁹⁶ Le film est diffusé le 16 novembre 1999 dans *Versión Española*, sur La 2.

Comolli, qui devait être distribué en salles par Sherlock²⁹⁷, est finalement programmé à la télévision à une heure tardive et ne sera pas distribué en salles.

Les difficultés pédagogiques et artistiques qu'implique le contrat passé entre étudiants et cinéastes ne se posent pas de la même manière selon les projets et les pratiques documentaires. Les étudiants ne trouvent pas toujours leur compte dans les dispositifs proposés, mais un processus de transmission s'établit, incontestablement, entre certains cinéastes et certains étudiants. Surtout, un groupe se forme notamment, durant le tournage du film *En Construcción*, un groupe qui sera le socle du Master, tant dans la formation que dans la création du documentaire des années qui suivront.

²⁹⁷ « Coproduit par TVE, la chaîne franco-allemande ARTE, l'Institut National de l'Audiovisuel français et la maison de production Mallerich Films, le film sur la vie de Durruti a de l'avenir dans les salles de cinéma. Le distributeur Sherlock pourrait la sortir en salles en février dans le cinéma Verdi de Barcelone » (« Coproducida por TVE, la cadena franco-alemana ARTE, el Institut Nacional de l'Audiovisuel francés y la productora Mallerich Films, la película de la vida de Durruti tiene futuro en salas de cine. La distribuidora Sherlock podría estrenarla en febrero en el cine Verdi de Barcelona ») écrit une journaliste de *La Vanguardia* dans un article paru à la fin de l'année 1999 (López, María-Paz, « Memoria de un anarquista » in *Vivir, La Vanguardia*, 2/11/1999, p.12).

*Monos como Becky*²⁹⁸ (1999) de Joaquín Jordá

Résumé

La voix de Joaquín Jordá invite le spectateur à entrer dans « le labyrinthe ». Il s'agit tout autant du labyrinthe de buissons de la première scène que du film entier. Le récit, à partir d'éléments très hétérogènes, mêle la biographie du neurologue portugais Antonio Egas Moniz (1874-1955), les portraits des résidents du centre d'accueil de Malgrat de Mar et l'histoire de la maladie du cinéaste Jordá, victime d'un accident vasculaire cérébral (AVC). Ces histoires sont autant de chemins à parcourir, des chemins qui se séparent ou se rencontrent et qui, ensemble, dessinent le récit unique de la folie et de la psychiatrie au XX^e siècle : celui de l'évolution de ses traitements, des expérimentations aventureuses, des souffrances du patient et des rapports complexes que la société entretient avec certaines pathologies.

Deux « médecins-historiens », Enrique Jordá et Antonio Rey commentent le travail du neurochirurgien Almeida Lima et du neurologue Egas Moniz. Ce dernier entreprend d'intervenir sur le cerveau humain, avec l'aide de son collègue. Il s'appuie notamment sur les travaux de deux Américains, Fulton et Jacobsen, qui ont fait de singes agressifs – parmi lesquels Becky – des animaux pacifiques et tranquilles, en provoquant des lésions sur leurs lobes frontaux. Cette volonté de contrôle des conduites, expliquent E. Jordá et A. Rey, traverse l'histoire des centres de psychiatrie au XX^e siècle, depuis les premières interventions neurochirurgicales jusqu'à l'utilisation massive des neuroleptiques. En pratiquant d'abord la lobotomie – technique qui découle des travaux d'Egas Moniz – puis en utilisant des neuroleptiques, quel traitement est-il véritablement proposé au patient ? Et la généralisation des neuroleptiques ne mène-t-elle pas à ce qu'E. Jordá appelle une « leucotomie sociale » ?

L'image en noir et blanc montre l'acteur portugais João Maria Pinto faire des recherches sur Egas Moniz. Il se rend dans la demeure du neurologue et dans une bibliothèque pour y consulter des articles de journaux et retracer ainsi les événements notoires de la vie du médecin. Le 15 mars 1939, un patient tire plusieurs coups de feu sur le médecin, mais ce dernier survit à ses blessures. Le 27 octobre 1949, l'institut Karolinska lui décerne le prix Nobel de Médecine. Il meurt le 13 décembre 1955, à l'âge de 81 ans. Enfin, en 1974, le Portugal fête le centenaire de la naissance du premier – et alors unique – prix Nobel

²⁹⁸ En France, *Monos como Becky* a été diffusé par la chaîne ARTE sous le titre *Docteur Lobotomie*, le 11 août 2000 à 22h18, selon la notice précise de l'Inathèque.

portugais.²⁹⁹ En cette année de Révolution des Œillets, c'est un changement important, car aucune information cinématographique, vingt-cinq ans avant, n'avait fait cas de la remise du prix Nobel.³⁰⁰

La visite guidée du musée et les entretiens avec la famille du scientifique complètent le portrait d'un homme dont on souligne la gentillesse, la fantaisie, le goût pour le luxe et les parties de cartes. Eclectique, Egas Moniz s'écarte de la figure du spécialiste, caractéristique de la science du XX^e siècle. Le portrait, qui contraste avec le prestige du Nobel, est très vite suspect, lorsque sont mises en scène la détermination et la précarité avec laquelle il opère pour réaliser ses premières leucotomies.

João Lobo Antunes, héritier de la chaire d'Egas Moniz à l'Université de Lisbonne, explique les deux découvertes fondamentales du Portugais : l'angiographie cérébrale et la leucotomie qui marquent les débuts véritables de la psychochirurgie.

Au centre d'accueil de Malgrat de Mar, la caméra pénètre dans le petit édifice au balcon grillagé. Jordá explique à Ramsés, l'un des résidents, qu'ils sont « un peu dans la même situation »³⁰¹ : malades, ils doivent prendre beaucoup de médicaments pour leur traitement. Victime d'une embolie cérébrale, Jordá a subi une opération qui lui a laissé des séquelles ; il est incapable, notamment, de lire, de reconnaître une lettre. Dès lors, raconte-t-il, « tout change, tout a changé et j'ai remarqué que je voyais le monde de façon très différente et, en plus, de façon très déficiente »³⁰².

Reprenant les éléments de la biographie d'Egas Moniz, les résidents du centre d'accueil deviennent les acteurs d'une pièce de théâtre mise en scène par l'acteur portugais João Maria Pinto, lequel interprète le médecin à la fois dans la pièce amateur et dans une série de scènes en noir et blanc. Les résidents sont parfois amusés des rôles qu'ils incarnent, parfois troublés lorsqu'ils doivent inventer la biographie de leur personnage. L'invention est alors rattrapée par les histoires personnelles.

Dans le labyrinthe de Horta, le neurochirurgien Juan Antonio Burzaco, le sociologue Ignacio Pons et le philosophe Jorge Larrosa parlent successivement. L'agressivité incontrôlable de certains schizophrènes et de certains autistes nécessite un contrôle par traitement médical, explique le premier. Le second, lui, rappelle que, si le traitement de la souffrance du malade est souvent avancé comme premier argument, le « diagnostic » a été

²⁹⁹ José Saramago reçoit, en 1998, le prix Nobel de Littérature.

³⁰⁰ L'engagement politique d'Egas Moniz, durant les années 10, au sein du Partido Republicano Centrista, lui interdit les honneurs dans le Portugal de Salazar.

³⁰¹ « Así que estamos un poco igual », dit J. Jordá.

³⁰² « todo cambia, todo cambió y noté que veía el mundo de muy distinta manera y además de muy deficiente manera ».

régulièrement un instrument pour contrôler les individus « qui ne se comportent pas en accord avec les normes morales » de la société. Le troisième s'interroge sur la vie que l'hôpital psychiatrique et les traitements peuvent protéger. Il distingue, comme les philosophes grecs, *zoe* et *bios* : *zoe* comme vie à l'état pure, comme recherche de la survie, que l'on peut évaluer selon sa durée et l'absence de douleur, et *bios* comme vie individuelle, comme singularité et possibilité de sens. L'institution psychiatrique, explique-t-il, ne cherche qu'à protéger la première. Dès lors, « quelle vie vaut la peine d'être vécue et jusqu'à quel point peut-on tuer la vie pour sauver la vie, pour faire durer la vie, pour protéger la vie ? »³⁰³ demande-t-il.

Une fois interprétée devant un public, la représentation théâtrale est retransmise en vidéo aux acteurs et à des médecins. Concernant le rapport avec les patients, le psychiatre Valentí Agustí, au regard du film, oppose le travail d'Egas Moniz à celui, bénéfique, des institutions psychiatriques comme Malgrat. Puis, Ramsés Espín explique qu'au-delà des cachets, le traitement passe par l'écoute, la parole, l'amour et l'attention. Il dénonce les rapports parfois difficiles avec son psychiatre, qui ne sait pas l'écouter et dont il n'attend que les médicaments, pour chercher ailleurs sa thérapie : chez ses parents et dans les films, dans le film dont il est le protagoniste : « le film est une thérapie »³⁰⁴ dit-il.

De l'École de Barcelone à l'Université Pompeu Fabra : Joaquín Jordá

Lorsque Joaquín Jordá (1935-2006) intègre le Master en Documentaire de création de la Pompeu Fabra, il est déjà l'auteur de plusieurs films documentaires et de fictions et a, également, enseigné dans plusieurs écoles. A regarder sa filmographie, il apparaît, avant tout, comme un prolifique scénariste puisqu'il écrit notamment pour Germán Lorente, Carlos Durán, León Klimovsky, Vicente Aranda, Francisco Rovira-Beleta, Mario Camus, Javier Rebollo, Andrés Linares, Chus Gutiérrez et Marc Recha³⁰⁵. De même, il est un traducteur fécond : parmi plus de deux cents monographies qu'il traduit, on trouve des textes de Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Alain Robbe-Grillet ou Georges Simenon,

³⁰³ « ¿Qué vida vale la pena vivir y hasta qué punto se puede matar la vida para salvar la vida, para hacer durar la vida, para proteger la vida? »

³⁰⁴ « la película es una terapia ».

³⁰⁵ Ainsi, il écrit ou co-écrit pour Germán Lorente *Antes del anochecer* (1963), pour Carlos Durán *Cada vez que...* (1967) et *Liberxina 90* (1970), pour Francisco Rovira-Beleta *La larga agonía de los peces fuera del agua* (1969), pour León Klimovsky *Último deseo* (1976), pour Vicente Aranda *Cambio de sexo* (1977), *El Lute I* et *El Lute II* (1987, 1988), *Intruso* (1992) et *Carmen* (2003), pour Mario Camus *La vieja música* (1985), pour Javier Rebollo *Golfo de Vizcaya* (1985), pour Andrés Linares *Así como habían sido* (1987), pour Chus Gutiérrez *Alma gitana* (1996), pour Marc Recha *Pau i el seu germà* (2001).

mais aussi Lewis Carroll, Leonardo Sciascia, Gesualdo Bufalino ou Claudio Magris, publiés, pour la plupart, chez Anagrama. Ces expériences variées constituent et enrichissent une œuvre vaste et protéiforme. A cet égard, son cinéma témoigne d'un même éclectisme. Paradoxalement, ce n'est qu'à partir des années 90 qu'il s'affirme comme cinéaste : ses premiers films, souvent remarqués, connaissant malgré tout, des distributions confidentielles. L'œuvre de Jordá est redécouverte à partir de ces mêmes années, après s'être vu confirmer, la décennie précédente, comme l'un des grands scénaristes du cinéma espagnol. C'est une œuvre où l'antidogmatisme et l'irrévérence, l'humour et le questionnement sur l'Autre forment un tout cohérent, sans concession avec les pouvoirs politiques ou ceux de l'industrie cinématographique, un cinéma libre et provocateur, parfois expérimental, où le spectateur est invité à s'émanciper par la réflexion à laquelle chacun de ses films invitent. Jordá, s'il est un professeur attentif, n'est pas un donneur de leçons, seulement le contradicteur de la bien-pensance et du conformisme.

Entre 1958 et 1960, après avoir fait son droit, il entreprend des études de cinéma à l'*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC) où se forment les cinéastes du *Nuevo Cine Español* (NCE). Il ne termine pas son cursus, mais réalise avec l'aide de Julián Marcos un court-métrage documentaire, produit par UNINCI : *El día de los muertos* (1961)³⁰⁶. Quand il abandonne l'IIEC, après s'être brouillé avec l'un de ses professeurs... Carlos Saura, il délaisse également la maison de production créée par Ricardo Muñoz Suay et Juan Antonio Bardem.

De retour en Catalogne, il participe à la création de ce qui sera présenté à l'époque comme une alternative avant-gardiste au NCE : l'Ecole de Barcelone (EdB)³⁰⁷. L'expression que l'on doit à Ricardo Muñoz Suay sera reprise et défendue par le jeune Jordá dans un manifeste de *Nuestro Cine*, paru en avril 1967, « La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán »³⁰⁸. Jordá en devient vite l'une des figures de proue, il participe à nombre de films de l'Ecole de Barcelone, réalisant, notamment, avec Jacinto Esteva, le « film-manifeste », *Dante no es únicamente severo* (1967). C'est encore à Jordá que l'on doit cette phrase programmatique de l'EdB – qu'il a regrettée ou revendiquée selon les entretiens – : « Puisqu'on ne nous laisse pas être Victor Hugo, nous serons Mallarmé »³⁰⁹. Héritiers des

³⁰⁶ Pour plus d'informations sur UNINCI et ce film : Salvador Marañón, 2006 : 391-406. Pour un commentaire complet de la filmographie de J. Jordá, voir Manresa, 2006.

³⁰⁷ A propos de l'Ecole de Barcelone, on se référera notamment aux ouvrages de Riambau, Esteve et Torreiro Casimiro (1999), Heredero, Carlos et Monterde, José Enrique (2003) et Aubert, Jean-Paul (2009).

³⁰⁸ in *Nuestro cine*, n°61.

³⁰⁹ « Ya que no podemos hacer Victor Hugo, haremos Mallarmé ». Dans un entretien (Riambau, Salvadó, Torreiro, 2006: 42), Jordá explique que cette phrase a eu « le malheur de rester » (« la mala suerte de quedarse »).

Nouveaux Cinémas, jouissant de l'effervescence culturelle que connaît alors Barcelone, les cinéastes de l'EdB cherchent à expérimenter narrativement et formellement. En marge des systèmes de distribution et de production les plus classiques, ils savent néanmoins obtenir des aides substantielles de l'Etat par le biais de la maison de production créée par Jacinto Esteva, Filmscontacto, mais ils ne sauront pas, dans un premier temps, s'adapter à l'industrie, comme le démontre la tentative initiée par Ricardo Muñoz Suay, *Tuset Street*. Enfin, le cinéma de l'EdB, conscient des limites imposées par la censure franquiste, s'éloigne des préoccupations explicitement sociales et politiques.

Pourtant, l'engagement politique de Joaquín Jordá est total. Proche du Parti Communiste, pour lequel il milite à partir de 18 ans, il part, après l'expérience de l'EdB et la réalisation du court-métrage *Maria Aurèlia Capmany parla d'Un lloc entre els morts* (1969), en Italie, où il réalise plusieurs documentaires, financés par le Parti Communiste Italien : *Portogallo, paese tranquillo* (1969), *Il perché del dissenso* (1969), *I tupamaros ci parlano* (1969), *Lenin vivo* (1970) et *Spezziamo le catene* (1971). Rarement diffusées au-delà des projections en festival et de quelques réseaux proches du PCI, ces courts-métrages témoignent de l'engagement politique du cinéaste : la critique du colonialisme portugais, le portrait de prêtres italiens et espagnols communistes, celui, très expérimental, du mouvement d'extrême-gauche clandestin uruguayen des Tupamaros, la restauration d'archives audiovisuelles falsifiées pour le centenaire de Lénine, le mouvement ouvrier dans les usines Alpha Romeo sont les sujets centraux de ces films militants.

Ce n'est qu'à partir de 1973 qu'il retourne en Espagne, où il exerce le métier de traducteur. A partir de 1979, il réalise un nouveau documentaire, cette fois-ci un long-métrage, produit par les protagonistes du film : *Numax presenta...* (1979), sur la grève de travailleurs et leur tentative d'autogestion.

Durant les années 80 et 90, il écrit plusieurs scénarios et réalise un documentaire, *El encargo del cazador* (1990), pour la chaîne de télévision TVE. Ce film sur le cinéaste, peintre et romancier Jacinto Esteva est un portrait personnel de l'ami de Joaquín Jordá, mais aussi d'une époque de la vie barcelonaise, celle de la Gauche Divine, de l'Ecole de Barcelone et des soirées interminables au Bocaccio. Il propose un regard critique sur cette période souvent mythifiée et sur ses protagonistes vieillissants. Sans complaisance avec Jacinto Esteva, il en

Elle résume, néanmoins, « l'impossibilité d'exercer une critique sociale et [...] l'expérience frustrée du Nouveau Cinéma Espagnol. Elle dit surtout le désir des membres de l'Ecole de placer leur travail sous la "protection" d'un authentique révolutionnaire du langage poétique. » (Aubert, 2009 : 107).

fait un portrait émouvant, où se côtoient les enfants, les femmes, les compagnons de bar et de tournage du réalisateur défunt.

En juin 1997, quelque temps après avoir réalisé le « thriller rural » (Manresa, 2006 : 118) *Un cos al bosc* (1996), le premier film de Jordá à connaître une « distribution normale » (*idem*), il est victime d'un AVC qui lui laisse de nombreuses séquelles. Il ne pourra plus écrire seul, pour d'autres cinéastes, avec la même régularité ; il ne pourra plus traduire autant. Il va néanmoins continuer à enseigner. Dans un premier temps, il est, pour ce faire, assisté par un tiers, qui lui signale les moments où il se répète, sa mémoire à court terme étant défaillante. Il poursuit ainsi une expérience débutée en 1987 à Cuba, à l'Ecole Internationale de Cinéma et de Télévision de San Antonio de los Baños, où il a enseigné l'écriture de scénario, une expérience qu'il poursuit au Musée d'Art Contemporain de Madrid. A l'UPF, en Communication audiovisuelle, avant d'intégrer le Master, il participe également à un cours sur l'écriture de scénario.

C'est finalement une période de créativité importante qui suit son AVC, une période qu'accompagne complètement l'équipe du Master : Jordá réalise alors non moins de quatre longs-métrages distribués en salles, deux courts-métrages, *Ictus* (2006) et *Descontrol urbano* (2006) et un film pour l'exposition au CCCB, « Literatures del exili », lequel sera remonté en deux épisodes pour la télévision (Manresa, 2006 : 100). Il concrétise des projets parfois anciens, comme la biographie d'Egas Moniz ou la « suite » de *Numax presenta..., Veinte años no es nada* (2004) et s'intéresse à l'actualité en tournant *De nens* (2003). Il meurt le 24 juin 2006, avant la sortie de son dernier documentaire, *Más allá del espejo*, laissant de nombreux projets en chantier, comme *Morir de dia* (2010), qui sera repris, quelques années plus tard, par d'anciens collaborateurs, Sergi Dies et Laia Manresa.

De la fiction au documentaire

Quand Joaquín Jordá intègre le Master, *Monos como Becky* fait partie des projets sur lequel le cinéaste travaille depuis de nombreuses années sans pouvoir les réaliser. L'occasion se présente enfin, quand il envisage de faire de ce film – d'abord pensé comme une fiction – un documentaire. L'idée de *Monos como Becky* date de la fin des années 80. Joaquín Jordá,

qui traduit pour Anagrama, en 1987, *Biologie des passions* de Jean-Didier Vincent³¹⁰, découvre en note une brève notice biographique concernant Egas Moniz :

[...] Prix Nobel de médecine 1949 [...], [n]europsychiatre portugais, élégant et disert, Egas Moniz [(1875-1955)] eut l'occasion d'entendre le grand physiologiste Fulton exposer devant un congrès de neurologie le cas d'une guénon nommée Becky dont le caractère émotif avait été amélioré par une ablation partielle de ses lobes frontaux. Impressionnée par cette observation et sur les bases de cette unique information, Moniz alla, dès son retour au Portugal, trouver son ami Almeida Lima, chirurgien de son état. Les deux compères décidèrent d'intervenir sur le lobe frontal de tout ce que les asiles portugais voulaient bien leur offrir de malades dérangés mentalement. A aucun moment, il ne fut fait mention d'un bilan scientifique rigoureux des résultats, comme si la gravité de l'atteinte suffisait seule à justifier la pratique. En 1950, plus de 20 000 personnes dans le monde, des prisonniers et des enfants, avaient bénéficié de cette « thérapeutique ». Un an après l'attribution du prix Nobel, Moniz reçut également une balle de revolver dans la colonne vertébrale de la part de l'un de ses patients, reconnaissant. Depuis, les méthodes se sont perfectionnées, grâce notamment à la stéréotaxie, dont a surtout bénéficié le traitement des épilepsies ; ce qui, soulignons-le, n'a rien à voir avec la psychochirurgie.

Intrigué par cette note déjà riche d'informations, Joaquín Jordá commence à faire des recherches plus approfondies, lesquelles seront fructueuses puisque, en 1992, il déclare à Nuria Vidal être sur le point de débiter le tournage de la biographie d'Egas Moniz.

La dernière chose que j'ai écrite, c'est *Monos como Becki* [sic], un film que je veux réaliser moi-même, au Portugal. C'est une histoire que j'aime beaucoup. [...] [J]e pensais que personne ne connaissait [Egas Moniz], mais j'ai pu vérifier qu'au Portugal il était très célèbre, il est même sur les billets de 10 000 escudos. J'ai commencé à faire des recherches et le sujet m'a passionné de plus en plus. C'est une histoire fascinante, celle de cet homme qui souffrait d'arthrite dans les mains et qui opérait par procuration. C'était un scientifique froid, un personnage très intéressant.³¹¹ (Vidal, 1992 : 54-55)

Dans un entretien avec trois rédacteurs de la revue *Nosferatu* et les cinéastes Pere Portabella et José Luis Guerin, il explique que, sans avoir beaucoup d'argent, il est convaincu

³¹⁰ Vincent, Jean-Didier (1986), *Biologie des passions*, Paris, Odile Jacob, p.337. Pour la traduction espagnole : Vincent, Jean-Didier (1987), *Biología de las pasiones*, Barcelone, Anagrama Argumentos (traduction de Joaquín Jordá).

³¹¹ « Lo último que he escrito es *Monos como Becki* [sic], una película que quiero dirigir yo, en Portugal. Es una historia que me gusta mucho. [...] [Y]o pensaba que nadie sabía quien era [Egas Moniz] pero comprobé que en Portugal era muy famoso, está incluso en los billetes de 10.000 escudos. Empecé a buscar cosas y cada vez me apasionó más el tema. Es una historia fascinante la de este hombre que tenía artritis en las manos y operaba por delegación. Era un científico frío, un personaje muy interesante. »

de faire le film rapidement avec José Antonio Pérez Giner, producteur, durant les années 70 et 80, de films fantastiques et de films « *quinquis* »³¹².

[J]e vais commencer le 3 août au Portugal, [...] en portugais. Je n'ai pas encore le moindre sou, ni de production, mais je suis sûr que [...] je ferai [ce film]. Je le ferai, en plus, avec un merveilleux producteur que j'ai rencontré et, dont je prononce le nom avec une tranquillité absolue, bien qu'on le connaisse comme « l'innommable », à savoir Pérez Giner.³¹³ (Angulo, Casas et Torres, 1992 : 86)

Depuis le tournage du *Bon, la brute et le truand* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966, Sergio Leone), certains de ses collaborateurs utilise ce surnom malheureux. Réputé pour attirer le malheur sur les autres, José Antonio Pérez Giner attise la superstition de certains, qui vont jusqu'à refuser de prononcer son nom ou de travailler en sa présence (Español, 2008 : 86-87). Avec malice, José Luis Guerin ajoute lors de l'entretien qu'« au Servei de Cinematografia, il existe une superstition très répandue. Il y a beaucoup de gens qui n'osent pas dire Pérez Giner, parce que ses collaborateurs sont morts l'un après l'autre : cancers, avions qui se crashent... »³¹⁴ (Angulo, Casas, Torres, 1992 : 86). Mais, si le film ne se réalise pas immédiatement avec ce producteur, malgré l'aide à l'écriture que Jordá obtient, c'est qu'il rencontre des difficultés pour le financer. Les commentaires de Joaquín Jordá le confirment dans la suite de l'entretien :

Quand j'ai présenté le projet au Portugal, ils m'ont offert immédiatement des subventions qui dépassaient de beaucoup le coût du film, il y en avait même une qui venait de la télévision. Mais un peu après, quand j'ai présenté une ébauche de scénario, ils se sont scandalisés : comment m'étais-je permis de traiter leur personnalité avec si peu de respect ? Du coup, les subventions, bien que j'imagine qu'il y en aura en quantité moindre, ont peu à peu fondu. D'autre part, je la présenterai ici, au Ministère [de la Culture], à la prochaine session et je suis absolument certain qu'ils me donneront ce qu'ils doivent me donner. Le budget ne sera pas élevé.³¹⁵ (Angulo, Casas et Torres, 1992 : 86)

³¹² Sur ce célèbre producteur, voir Español, 2008.

³¹³ [V]oy a empezar el 3 de agosto en Portugal, [...] en portugués. Aún no tengo ni un duro, ni producción, pero estoy seguro de que [...] haré [esta película]. La haré además, con un maravilloso productor que he encontrado, cuyo nombre pronuncio con absoluta tranquilidad, aunque se le conoce como « el innombrable », que se llama Pérez Giner.

³¹⁴ « En el Servei de Cinematografia existe una superstición muy extendida. Hay muchas personas que no se atreven a decir Pérez Giner, porque sus socios han ido cayendo sucesivamente: cánceres, aviones que se caen... »

³¹⁵ « Cuando presenté el proyecto en Portugal, me ofrecieron inmediatamente subvenciones que superaban con mucho el coste de la película, incluso una de ellas de la TV. Pero más adelante, cuando presenté un esbozo del guión, se quedaron horrorizados y dijeron que cómo me había permitido tratar a su gran prohombre con tan poco respeto, con lo que las subvenciones, aunque imagino que existirán en menor cuantía, se fueron diluyendo. Por

Rien d'étonnant à voir la production du film s'arrêter avant même que Jordá ne tourne le moindre plan. D'autant que la maison de production de José Antonio Pérez Giner, Ópalo, ferme à cette même époque et que le producteur s'engage sur le film de Ridley Scott, *Christophe Colomb (1492 : Conquest of Paradise)*, 1992). Le réalisateur ne semble d'ailleurs pas dupe, malgré son enthousiasme. L'aide à l'écriture du Ministère de la Culture espagnol ne suffit pas. La collaboration avec José Antonio Pérez Giner évolue et aboutit, trois ans plus tard, à la fiction *Un cos al bosc* (1996), tandis que Jordá continue de proposer le projet de *Monos como Becky* à d'autres producteurs. A nouveau, le film ne se fera pas : il n'arrive pas à obtenir l'aide, pourtant cruciale, d'Eurimages.

C'est ainsi que le film se transforme – Jordá pense même en faire une comédie musicale³¹⁶ – et la fiction décrite par le producteur comme une histoire à la Frankenstein³¹⁷ devient le documentaire que l'on connaît. Ces différents changements prendront place dans le documentaire. La difficile production de *Monos como Becky* – sept ans plus tard, Pérez Giner produit le film – et l'évolution du scénario corroborent l'idée avancée par Carles Guerra dans son article « un cine de situación » :

On pourrait, effectivement, affirmer que les documentaires de Jordá sont souvent des fictions en échec, qui n'ont pas trouvé les conditions idéales de production au sein de l'industrie cinématographique. Elles sont, en quelque sorte, une réponse pragmatique aux possibilités de faire du cinéma.³¹⁸

Núria Villazán, qui avait été *script* sur plusieurs films, notamment sur *Un cos al bosc* de Joaquín Jordá, commence à participer au film *Monos como Becky* quand celui-ci est en phase de devenir un documentaire. Elle fait des recherches complémentaires en se rendant, entre autres lieux, au centre de Malgrat del Mar. Elle débute avec *Monos como Becky* un travail de réalisatrice qui se poursuit avec *Antonio Machín: toda una vida* (2002). Si Jordá « a le dernier mot » (Barceló Morte, Fernández de Castro, 2001 :40), elle discute avec lui de certains choix au montage, lui en imposant même certains.

otro lado la presentaré aquí, al Ministerio, en la próxima convocatoria y estoy absolutamente convencido de que me darán lo que tengan que darme. El presupuesto no será alto. »

³¹⁶ Barceló Morte, Lola et Fernández de Castro, David (2001), *Monos como Becky*, Virus Editorial, Barcelona, p.33.

³¹⁷ *Idem*, p.54.

³¹⁸ « De hecho, podríamos afirmar que los documentales de Jordá son a menudo ficciones fracasadas, que no han encontrado las condiciones ideales de producción en la industria del cine. Son, en cierto modo, una respuesta pragmática a las posibilidades de hacer cine. » (Guerra, 2006 : 5)

Subversion du montage

La fiction mise en échec irradie la structure narrative et certains plans du documentaire. Ce qui avait, dans un premier temps, retenu l'attention de Jordá et de son co-scénariste Javier Maqua – à savoir la possibilité d'une histoire de scientifique illuminé à la Frankenstein – reprend forme, sous d'autres traits. Santos Zunzunegui l'a ainsi commenté :

Une grande partie de son iconographie se réfère [...] à la pratique du cinéma conventionnellement qualifié « d'horreur ». C'est le rôle que jouent ces mouvements de caméra qui accompagnent les sœurs qui portent de spectaculaires coiffes, en les suivant dans les couloirs d'hôpitaux plus ou moins délabrés ou en les précédant quand elles conduisent dans des fauteuils roulants des malades qui n'ont pas la possibilité de se débrouiller seuls et dont il n'est pas absurde de penser qu'ils ont été soumis à des pratiques plus ou moins inavouables. Ainsi, le film fait un clin d'œil significatif à ce sous-genre qui tourne autour du chirurgien fou (Egas Moniz étant, donc, un spécimen assimilé à ce type de sujets) [...]. (Zunzunegui, 2001 : 317)³¹⁹

Il y a encore comme un basculement au sein du film, comme un retour de la fiction avec, d'une part, l'introduction de la pièce de théâtre, laquelle propose une synthèse biographique de Moniz et en modifie substantiellement la lecture :

Avec [la pièce de théâtre], non seulement les événements d'une vie vont être synthétisés et schématisés mais la sanction sociale positive que les travaux de Moniz semblent avoir reçus globalement [...] va être remplacée (à cause de la simple transformation de l'histoire en récit) par un jugement négatif dont l'exécution de la sentence est réservée, justement, à un malade mental auxquels font écho de façon permanente les mots que Ramsés [...] répète face à l'autosatisfaction du neurologue primé : « vous êtes un imposteur (...) vous voulez détruire notre conscience ». (Zunzunegui, 2001 : 315)³²⁰

³¹⁹ « Buena parte de su iconografía remite [...] a la práctica del cine convencionalmente calificado « de terror ». Ese es el papel que juegan esos movimientos de cámara que acompañan, siguiéndolas por los pasillos de hospitales más o menos destaralados, a monjitas de aparatosas tocas o precediéndolas cuando conducen en silla de ruedas a enfermos que carecen de la posibilidad de valerse por sí mismos y de los que no es absurdo pensar que hayan sido sometidos a prácticas más o menos inconfesables. Con lo que el film hace un guiño significativo a ese subgénero que pivota alrededor del cirujano loco (Egas Moniz, por tanto, como espécimen asimilado a estos sujetos) [...]. »

³²⁰ « Con [la obra teatral] no sólo se van a sintetizar y esquematizar los acontecimientos de una vida sino que la sanción social positiva que los trabajos de Moniz parecen haber recibido en términos generales [...] se va a ver sustituida (por mor de la mera transformación de la historia en relato) por un juicio negativo cuya ejecución de sentencia se reserva, justamente, a un enfermo mental al que hacen eco permanente las palabras que ese Ramsés [...] repite ante la autosatisfacción del galardonado neurologo : “usted es un farsante (...) quiere suprimir nuestra conciencia”. »

D'autre part, des scènes – celles où Pinto joue le rôle d'Egas Moniz – comblent un manque de documents audiovisuels et, comme la pièce de théâtre, réinscrivent un récit fictionnel dans le film. Elles déjouent la fixité de l'entretien avec les médecins, historiens ou membres de la famille d'Egas Moniz et surtout, dessinent un récit qui nuance ou contredit les paroles prononcées par ces personnes. Joaquín Jordá remet en question le savoir des spécialistes pour le présenter comme un dogme. Ces scènes comme prolongement du scénario de fiction, subvertissent un discours sur le médecin qui, autrement, serait normalisé, dithyrambique, lequel ne permettrait pas le questionnement des expérimentations et des pratiques médicales en milieu psychiatrique. Le film repose dès lors sur un montage qui cherche à provoquer les paradoxes, à présenter les divers aspects du travail du neurologue portugais, depuis les éléments les plus triviaux (instruments chirurgicaux, table d'opération), jusqu'aux conséquences sur le patient (soulagement, somnolence ou souffrance). Le montage parallèle cherche encore à faire dialoguer chacun – médecin et patient – depuis la place qu'il occupe habituellement. Le spécialiste est donc, pour l'essentiel, rivé à son fauteuil, le patient, lui, circule dans un espace délimité, contrôlé : le centre d'accueil de Malgrat de Mar ou le zoo de Barcelone. Il n'y aura pas de confrontation *in situ*. La mise-en-scène préexistante entre médecin et patient est ainsi déjouée.

La question du montage dans *Monos como Becky* est donc essentielle. « Des chocs, des contrastes, un montage absolument pas organisé, dans lequel nous chercherons “l'harmonie” à travers la dissonance », écrivent les cinéastes dans une note préparatoire³²¹. Le montage de Sergi Dies acquiert une force de subversion rare, quand il donne à voir et à entendre au spectateur cette expérience d'étrangeté où les événements se présentent, apparemment, sans rapport de causalité. A l'instar de l'expérience de Joaquín Jordá, pour qui « tout a changé » à partir de son AVC, l'expérience du film interroge la fragilité de notre perception du monde. L'alternance entre couleur et noir et blanc, dans le film, lorsqu'il ne s'agit pas de documents d'archives, correspond à ce changement brutal et radical de perception du monde que connaît Jordá à partir de son accident (García Ferrer et Rom, 2001 : 14). De même, la représentation de l'espace traduit cette sensation de perte de sens. Outre la déambulation dans le labyrinthe, les parcours de João Maria Pinto apparaissent au début du film – il se rend à la bibliothèque et au Musée – comme un unique trajet absurde : une porte d'immeuble s'ouvre sur une allée à la campagne, celle-ci débouche sur une cage d'escalier. L'identification des personnages qui errent dans le labyrinthe prête aussi à confusion puisque,

³²¹ « Choques, contrastes, un montaje nada organizado en el que buscaremos la “armonía” a través de la disonancia » (Barceló Morte et Fernández de Castro, 2001 : 68).

si les « médecins-historiens » sont clairement identifiés, le philosophe Jorge Larrosa et le sociologue Ignacio Pons peuvent être confondus avec des patients qui déambulent seuls, perdus dans le labyrinthe de Horta. Cinquante minutes plus tard, on comprend finalement qu'il s'agit de spécialistes. Ce jeu d'inversion devient un principe de base – énoncé dès le début, avec l'apparition des images d'archives à l'envers –, pour mettre à mal les habitudes de perception du spectateur, cela pour donner à voir globalement et différemment le sujet, pour permettre de déplacer les rôles établis : dès lors, Ramsés peut donner une leçon d'éthique et être écouté. Le réalisateur Joaquín Jordá, devient, alors, sujet et acteur de son propre film : tout élément est matière à une logique d'inversion, à un décloisonnement. Le pouvoir du metteur en scène – qu'il soit cinéaste, médecin, orateur, guide – est contré par des procédés dysnarratifs³²², lesquels offrent ainsi, plus facilement, au spectateur un espace critique.

Fiche technique

Réalisateurs : Joaquín Jordá et Nuria Villazán

Sortie : 19 novembre 1999

Durée : 95 min

Scénario : Joaquín Jordá et Nuria Villazán

Production : Els Quatre Gats S.L.

Producteur : Josep Antoni Pérez Giner

Producteur associé : José Luis García Arrojo

Producteur délégué : Jordi Balló (UPF)

Directeur de la photographie : Carles Gusi

Montage : Sergi Díez

Son : Dani Fontrodona

Opérateurs de la seconde équipe : Ricardo Iscar et Elisenda Cardona

Assistants caméra : Alberto Royo et Iñaki Lacuesta

Réalisateur USA : Joan Úbeda

Avec l'intervention de : João Maria Pinto et Marian Varela. Petra Alcántara, Montse Bustos, Juana Cabeza, Ramsés Espín, Joan García Bas, Marta Lleonart, Benito Perea, Carmen

³²² Parmi ceux-ci : l'hétérogénéité des supports (pellicule et vidéo), des archives (discours radiodiffusé, film d'actualités, film scientifique), les regards caméra, la présence d'une perche dans le champ...

Pérez, Antonio Torres, Valentí Agustí, J. A. Burzaco, Rosa Maria Castro Rodrigues, Enrique Jordá, Maite Kirch, Jorge Larrosa, João Lobo Antunes, António Maciera Cuelho, Eduardo Maciera Cuelho, Maria de Rosario Maciera Cuelho, Antonio Monteiro Trindade, Ignasi Pons, Antonio Rey, Elliot S. Valenstein.

Filmographie sélective

Titicut follies (1967) de Frederick Wiseman

El desencanto (1976) de Jaime Chávarri

Animación en la sala de espera (1979-1981) de Carlos Rodríguez Sanz et Manuel Coronado

San Clemente (1982) de Raymond Depardon

Urgences (1988) de Raymond Depardon

Después de tantos años (1994) de Ricardo Franco

La moindre des choses (1997) de Nicolas Philibert

Una cierta verdad (2008) d'Abel García Roure

Buenaventura Durruti, anarchiste (1999) de Jean-Louis Comolli

Résumé

La troupe d'Albert Boadella, Els Joglars, et le chanteur Chicho Sánchez Ferlosio évoquent, commentent, interrogent et chantent la vie et les morts du charismatique Buenaventura Durruti, militant anarchiste. Divisé en semaines de travail qu'annonce, à chaque fois, un intertitre, le film s'intéresse, pour l'essentiel, aux années qui précèdent la Guerre d'Espagne. Ainsi, Albert Boadella et sa compagnie consacrent les deux premières semaines à l'année 1931. Les acteurs sont confrontés aux photographies et aux films de l'époque ; leurs discussions offrent le récit de l'avènement de la Seconde République (1931-1939), ainsi que celui de la constitution d'un ample mouvement anarcho-syndicaliste, celui de la *Confederación Nacional del Trabajo* (CNT), qui compte alors plus de 400 000 adhérents. Ils essaient de donner corps et voix au trio formé par Joan García Oliver, Francisco Ascaso et Buenaventura Durruti, trio réuni au sein du groupe « *Nosotros* », proche de la *Federación Anarquista Ibérica* (FAI). Autour de l'histoire de ce groupe et de l'anarchisme espagnol, les protagonistes questionnent l'efficacité de cette philosophie politique et de ses moyens d'action, mettant au jour certaines de ses contradictions, dénonçant également l'amnésie des discours historiques, du Franquisme à nos jours.

Comment concilier l'individu et le groupe, et à partir de quelle organisation ? Pourquoi les anarchistes, sans Dieu, ni maître, vouent-ils un tel culte à Durruti, au lendemain de sa mort ? Pourquoi apparaîtrait-il comme un leader dans un groupe qui refuse toute hiérarchie ? Et comment reconstituer une mémoire collective qui tienne compte du combat, des idées, des espoirs de ceux qui ont lutté aux côtés de la CNT, si celle-ci a été escamotée durant soixante ans, si les acteurs ont disparu dans l'oubli des fosses communes ou de l'exil ? C'est à travers un questionnement perpétuel qu'avance le documentaire : les comédiens – et, en premier lieu, Albert Boadella – focalisent leur travail sur le geste, la parole, l'engagement du corps dans la lutte ouvrière. Les documents d'époque que sont les films et les photos, les vêtements et les armes, servent leur recherche. Ainsi, les chansons « *Hijos del pueblo* », « *¡A las barricadas!* », « *Ceux d'Oviedo* », les extraits du film *20 de noviembre* (1937), qui commémore le premier anniversaire de la mort de Buenaventura Durruti, ceux d'un entretien filmé avec Abel Paz, militant anarchiste et biographe de Durruti, ou encore le maniement d'un pistolet Astra calibre 9, rebaptisé Ascaso, font l'objet de scènes qui témoignent de la constitution de groupes, de mythes et d'une mémoire collective.

A la fin de la deuxième semaine de travail (l'année 1932) et lors de la troisième (l'année 1933), le film s'attarde sur l'ensemble du mouvement anarchiste espagnol, à travers, notamment, les conditions de vie toujours plus difficiles des ouvriers, leur progressive organisation dans la lutte contre le pouvoir, avec le million d'adhérents que compte la CNT et, surtout, leurs revendications. Suivant les préceptes de Mikhaïl Bakounine (1814-1876), l'expropriation des terres et la dissolution de l'Etat sont mises en pratique, brièvement, à Figols (1932), avant que la répression n'en vienne à bout. L'année suivante, c'est à Casas Viejas, puis à Cardona, à Alfafar, à Barcelone, à Séville (1933) que les ouvriers tentent de se révolter ; à chaque fois, le gouvernement socialiste réprime violemment les anarchistes : en témoignent les lectures de discours politiques, les photographies et les courtes scènes jouées par les acteurs – des scènes qui, progressivement, ne sont plus introduites ou commentées par Albert Boadella.

Le dramaturge ne cesse pourtant de questionner l'époque et sa manière de la mettre en scène : chaque difficulté concernant la représentation de l'Histoire est l'occasion d'une nouvelle scène. Comme le suggère l'une des actrices, la difficulté à incarner Durruti réside peut-être dans l'incarnation problématique de ses peurs – sa peur de la mort. Alors, les comédiens d'Els Joglars explorent cette piste de recherche par le biais d'exercices où les corps affrontent la séparation, l'isolement, la dislocation, les dernières secondes avant que l'acier ne transperce la chair et mette fin au combat. Le film, pour interroger le choix de Durruti d'appeler les anarchistes et les sympathisants de la CNT à l'abstention, lors des élections de novembre 1933, risquant la victoire de la *Confederación Española de Derechas Autónomas* (CEDA), montre Boadella face à sa table de travail chargée de livres et de photos, tandis que la voix du dramaturge formule doutes et remarques. C'est ainsi que Durruti prend forme, s'anime. Après avoir été joué par plusieurs acteurs, le rôle de Buenaventura revient au comédien Xavi Boada. Ses apparitions, progressivement, ne seront plus celles d'un acteur qui répète, mais celle de l'anarchiste « en personne » même si, au début, se moquant d'un tel artifice, Boadella rappelle l'acteur à la raison.

Durant la quatrième semaine (années 1934 et 1935), le metteur en scène explique aux comédiens le jeu d'alliances des élections qui se préparent. Pour contrer les fascistes, les anarchistes doivent s'allier aux socialistes, qui défendent un discours révolutionnaire à des fins essentiellement électorales, selon les membres de la CNT. Boadella explique que Durruti demande aux socialistes et aux anarchistes de travailler ensemble, mais Durruti / Xavi Boada conteste : en s'alliant avec l'*Unión General de Trabajadores* (UGT) et avec le Parti Socialiste asturien, les anarchistes des Asturies, pendant les Révoltes de 1934, ont brisé le pacte de

solidarité qui unissait l'ensemble des anarchistes espagnols. Le soutien des anarchistes au Front Populaire espagnol ne fait pas l'unanimité, mais c'est bien grâce à l'engagement d'une partie de la CNT que l'alliance des partis de gauche peut remporter les élections.

Revenant aux questions abordées lors des premiers jours de travail, où il s'agissait des différentes versions de la mort de Buenventura Durruti (mort par accident ou assassiné par les fascistes, par les communistes ou par les anarchistes), les derniers jours sont consacrés à l'année 1936. Si les anarchistes appellent à l'abstention, ils donnent une « apparence de normalité et de légitimité au fascisme » et, en appelant à voter pour la gauche, ils renoncent à leurs principes fondamentaux. Aucune consigne ne sera donc donnée : l'imminence de la Révolution ou de la guerre civile ne fait plus de doute.

Inévitable dans un tel contexte, la guerre ne fera qu'accentuer les divergences au sein du groupe « Nosotros » : Durruti, partisan de la guérilla, à la différence d'Ascaso et de García Oliver, s'oppose à l'idée de former une armée propre à la CNT. Les anarchistes ne suivront pas Durruti, qui se rallie à l'idée de former une armée de prolétaires sous les couleurs de la CNT.

Deux jours seulement après le soulèvement contre la République, Francisco Ascaso tombe, lors de l'assaut de la caserne d'Atarazanas à Barcelone, le 20 juillet 1936. Montrant l'engagement tout entier du corps de l'anarchiste, la scène qui illustre sa mort répète celle de l'exercice autour de la peur de Durruti. « Aucune mort n'est inutile » disent Buenventura Durruti et Joan García Oliver, celle d'Ascaso l'est pourtant... La bataille de Barcelone est gagnée ; néanmoins, tout reste à faire. Les deux anarchistes, devant une fenêtre qui donne sur un paysage ensoleillé, pensent à l'avenir : « Avec ce qu'il nous a appris, il faudra bien faire quelque chose. Et il faudra que « Nous » [*Nosotros*], nous le fassions. »³²³ Les voix d'une foule nombreuse s'élèvent, c'est un peuple valeureux, fier, qui s'arme, les colonnes se mettent en marche. « La suite, nous la connaissons » disait, peu auparavant, Boadella, mais pour ces hommes et ces femmes que l'opérateur de *Reportaje del movimiento revolucionario de Barcelona* (1936), Mateo Santos, a filmés, l'avenir reste incertain, et tout est encore possible.

³²³ « Con lo que nos ha enseñado, algo tendremos que hacer. Y lo tendremos que hacer « Nosotros ». »

Interroger le documentaire, documenter l'anarchisme : Jean-Louis Comolli

D'abord critique aux *Cahiers du cinéma*, dès le début des années 60, Jean-Louis Comolli (1941-) marque profondément l'histoire de la revue française, en devenant, avec Jean Narboni, le rédacteur-en-chef (1966-1971) et en y publiant une série d'articles, entre mai 1971 et septembre 1972, sous le titre « Technique et idéologie »³²⁴. En confrontant des questions venant de l'esthétique, de l'économie et de la politique, en se basant sur l'Histoire, la théorie et les techniques, il attaque notamment la théorie de la « transparence » non plus d'un point de vue esthétique, comme cela avait été fait au milieu des années 60, mais d'un point de vue politique. Antoine De Baecque écrit à ce propos (1991 : 230) :

Ce n'est pas le monde dans sa « réalité concrète » qui est « saisi » par un instrument enregistreur non interventionniste, mais le monde vague, informulé, impensé de l'idéologie dominante qui est recomposé par une technique travaillée par cette même idéologie.

Ainsi, selon Comolli, la technique suit l'idéologie et l'idéologie détermine la technique, c'est-à-dire l'appareil filmique et la découverte formelle. Les *Cahiers du Cinéma* d'après 1968 sont alors au plus fort de leur combat politique et Comolli en est l'un des principaux acteurs. A partir de 1970, Narboni et Comolli retirent même leur nom de l'ancienne « rédaction en chef » et les critiques de la revue se répartissent les tâches administratives. Cette volonté d'administrer également la revue et de constituer un groupe homogène s'exprimant parfois d'une seule voix (nombre d'articles de cette période sont signés « LA REDACTION ») marque en profondeur l'ensemble de son travail.

Laissant la critique aux *Cahiers du Cinéma* pour se consacrer à la réalisation, il n'en cesse pas moins d'être écrivain pour les revues *Trafic*, *Images documentaires*, *Jazz Magazine* ; de nombreux textes sont, par ailleurs, réunis dans les recueils *Filmar para ver* (Comolli, 2002), *Voir et Pouvoir* (Comolli, 2004) et *Cinéma contre spectacle* (Comolli, 2009). A travers ses écrits et ses interventions à La Fémis, à L'Université Paris-VIII, aux Ateliers Varan, à la Pompeu Fabra, au sein des collectifs ADDOC et *L'Exception*, il questionne « le cinéma, art politique » et tente de définir les notions de cinéma, de réel et de spectateur. Pour lui, le cinéma oppose une résistance au spectacle tel que l'a défini Guy Debord en 1967. Mais à la différence du situationniste, Jean-Louis Comolli croit au pouvoir de subversion de l'art et affirme que le cinéma permet de « démonter les constructions

³²⁴ Ces différents articles ont été rassemblés dans Comolli, 2009 : 123-243.

spectaculaires » (Comolli, 2004 : 8), notamment lorsqu'il marque les limites du pouvoir de voir et de la visibilité, lorsqu'il désigne « le *non-visible* comme la condition et le sens du visible [s'opposant] par là au postulat d'une visibilité généralisée. » (*idem*).

Comme l'indique, en citant Comolli, le titre d'une monographie de l'association de documentaristes ADDOC, « les manières de faire sont des formes de pensée » (Comolli, 2004 : 25 et ADDOC, 2002). Les techniques et les pratiques du cinéma incluent donc une idéologie qui, à son tour, travaille l'esthétique générale du film. Ces techniques et ces pratiques se jouent tant au moment de la préparation et de la réalisation d'un film que lors de sa projection.

Parmi la trentaine de films qu'il réalise, *La Cécilia* (1975) marque une première étape dans la carrière du cinéaste. Dans cette fiction franco-italienne, Giovanni Rossi, qui avait établi à Milan une série de théories anarchistes, décide de fonder, au Brésil, une colonie – La Cécilia –, pour mettre ses idées à l'épreuve de la pratique. Les rêves et les découvertes, les difficultés et les jalousies, animent les idées en action des onze premiers membres de la communauté que forment paysans, agronomes, charpentiers et intellectuels. Prenant de l'ampleur, la Cécilia finit dans les cendres. Rossi est néanmoins satisfait de cette expérience. Ce film historique, que certains ont rapproché de l'expérience collective des *Cahiers du Cinéma* (de Baecque, 1991 : 313), s'intéresse déjà à l'anarchisme, à ses pratiques, à l'exposition de ses principes. Sans chercher à délivrer une thèse, il préfère interroger la mise en œuvre, les débats, les conflits qui l'animent. L'abolition de la propriété privée, le choix de l'amour libre, l'athéisme ne sont pas sans poser problème au sein de la petite communauté, qui naît d'une riche et nécessaire diversité de cultures et de talents. En grande partie improvisé au moment du tournage, le film marque, dans l'œuvre de son réalisateur une inflexion qui ne cessera de se poursuivre : « je crois [, dit Comolli,] que c'est à partir de l'improvisation du tournage de *La Cécilia* que s'est formé et marqué mon goût pour la pratique du cinéma documentaire. »³²⁵

Cette question de l'anarchisme, il l'aborde à nouveau dans *L'ombre rouge* (1981). Cette nouvelle fiction historique, produite par Marin Karmitz, interroge les idéaux de militants communistes, avant la découverte du Pacte germano-soviétique. Ceux-ci aident matériellement l'Espagne Républicaine à travers l'acheminement d'armes, tout en s'opposant aux anarchistes qui tentent également, avec des moyens bien moins importants, de faire

³²⁵ Comolli, Jean-Louis, 2008, « présentation de *La Cécilia* », bonus sur le DVD *La Cécilia*, Doriane Films.

parvenir fusils et munitions à leurs troupes. Le film raconte l'histoire du désenchantement des staliniens : le héros, Léo, rejoint finalement un groupe trotskyste.

Constatant la récurrence du motif anarchiste dans son œuvre, le réalisateur s'explique :

[C]ette insistance [...] n'est pas celle d'un partisan, pas même celle d'un compagnon de route. Et pourtant, ça revient. Y aurait-il (pour moi) une proximité entre anarchie et cinéma ? Sans doute l'extrêmement aigu de la contradiction portée par les anarchistes [...] entre logique de l'individu et logique du groupe, singularité et collectivité, en appelle à la matière [...] du récit cinématographique. L'homme seul contre le groupe, ou face à lui, ou le quittant ou le réintégrant, inclus-exclu, telles sont les variantes de la cellule narrative de base propre au cinéma, et dépliée en effet [...] par les récits cinématographiques (je veux dire : fictions et documentaires). J'y vois une raison dans la place du spectateur, qui, le temps de la séance, s'isole de son groupe (famille, entreprise, club, parti) pour y revenir « après le film ». Autre rapprochement, celui de deux pratiques : le geste serait le vecteur de la pensée. Sans cesse, les anarchistes ont ressassé le même motif : de l'action à la pensée, du geste à la parole, de la pratique à la théorie. « Gymnastique révolutionnaire » disait Francisco Ascaso, le compagnon de Durruti. Expérimenter, effectuer, vivre et lutter – pour découvrir et de là pour connaître et penser d'autres rapports entre les hommes. *Filmar para ver*. Filmer pour voir, pour comprendre. (Comolli, 2004 : 465-466)

Dans *La Cécilia*, *L'ombre rouge* ou *Buenaventura Durruti, anarchiste*, les pratiques des militants se croisent et s'opposent. C'est ainsi que le spectateur peut porter un regard neuf sur celles-ci, c'est ainsi qu'il peut les comprendre. Comprendre l'anarchisme, comprendre le contexte dans lequel il se développe et se pratique, comprendre les obstacles qu'il rencontre, l'arrêt brutal de son fonctionnement, c'est comprendre une part des mécanismes de l'utopie, des désirs ; c'est comprendre d'autres rapports au pouvoir, au groupe et à l'individu ; des principes qui semblent guider l'œuvre entière du cinéaste, auteur également de nombreux documentaires. A travers ceux-ci, reviennent les mêmes questions, notamment dans les films qu'il réalise, avec la collaboration de Michel Samson, sur différentes élections à Marseille³²⁶ : l'identité d'une ville, les convictions du militant, la mise en scène de l'homme politique, la parole et l'action : autant de questions que partage *Buenaventura Durruti, anarchiste*.

³²⁶ *Marseille de père en fils* (1989), *La campagne de Provence* (1992), *Marseille en mars* (1993), *Marseille contre Marseille* (1996), *Nos deux marseillaises* (1997), *La question des alliances* (1997), *Rêves de France à Marseille* (2003).

L'origine du film et son tournage

Quand Jordi Balló propose à Jean-Louis Comolli de préparer un film au sein du Master en Documentaire de création, c'est avec enthousiasme que le cinéaste répond en travaillant sur la figure de Durruti. L'idée de faire un film sur l'anarchiste remonte aux milieux des années 70 : à l'époque, après *La Cécilia*, Comolli avait réfléchi à un projet similaire, qui finalement n'aboutit pas. Librement inspiré du livre d'Abel Paz³²⁷, *Durruti en la Revolución española* (1996)³²⁸, le scénario est écrit en collaboration avec Ginette Lavigne. Il trouve également dans le livre d'Hans Magnus Enzensberger, *Le bref été de l'anarchie, la vie et la mort de Buenaventura Durruti* (1975)³²⁹, une autre source d'inspiration : une structure du montage qui le séduit où récits, témoignages et archives s'assemblent.

Le tournage du film s'effectue durant un peu plus de trois semaines, au cours des mois de février et mars 1999 à Pruit (Catalogne), dans la salle de répétition d'Els Joglars, La Cúpula. Ce lieu est traité comme « un carrefour, [u]ne trame de possibles et de virtuels », explique Comolli dans une « note d'intentions » (1999b) et il ajoute :

Je veux la filmer tantôt comme un lieu de répétition de maquettes de mises en scène théâtrales, tantôt comme lieu de vie et de travail pour une troupe de comédiens, mais tantôt aussi comme plateau de tournage de film, comme décor, lieu de projections d'images d'archives, lieu d'exposition d'affiches, photos et documents anarchistes...

La troupe ne disposant que d'un court laps de temps pour le tournage, l'équipe du film sera contrainte de tourner avec un plan de travail qui réduira considérablement la place accordée à l'improvisation. Dans ce sens, le scénario écrit au préalable va être au cœur du tournage. Écrit en français puis traduit, il sera retraduit et les dialogues seront réécrits chaque matin par Albert Boadella.

Les étudiants du Master ont, pour l'essentiel, participé au travail préparatoire de documentation. Certains ont également assisté au montage du film ou ont assisté l'ingénieur du son au moment du tournage. Jean-Louis Comolli constate néanmoins que l'apprentissage des étudiants, dans ce contexte, reste problématique :

³²⁷ Un entretien d'Abel Paz réalisé par Richard Prost apparaît dans le film. Dans le projet initial, *Vies et morts de Buenaventura Durruti*, Jean-Louis Comolli avait pensé intégrer également au film les anarchistes Antonio Navarro et Pepita Carpena, animatrice du mouvement de femmes anarchistes « Mujeres libres » et Hans Magnus Enzensberger.

³²⁸ Paz, Abel (1996), *Durruti en la Revolución española*, Madrid, Fundación de estudios libertarios Anselmo Lorenzo. La première édition de cette monographie date de 1972 et a été réalisée en français aux Editions de la tête de feuilles, Paris.

³²⁹ Traduit chez Gallimard en 1975, *Der Kurze Sommer der Anarchie* est d'abord publié en 1972 chez Suhrkamp.

C'est une situation à la fois intéressante et contradictoire que de travailler – presque à la naissance d'un projet ou disons très tôt, au début –, avec des étudiants. Parce que la naissance d'un projet, c'est une chose à la fois très fragile, problématique sur de nombreux plans : l'application, le désir, l'engagement que l'on a, ne sont pas stabilisés. Il ne demande qu'à devenir plus stable au fur et à mesure du travail. Il y a comme ça une phase d'interrogation, de questionnement, de doute que j'ai essayée de partager avec mes étudiants du Master jusqu'à un certain point, ce point est toujours relatif. C'est-à-dire, comment attendre de l'autre qu'il occupe la place où le désir de film devient aussi dangereux ? Ce n'est pas possible dans un cadre scolaire. Il y a là, une limite objective, qui ne pouvait pas être – sauf à vivre complètement en troupe avec les étudiants, ce qui n'était pas le cas. C'est la difficulté de l'école. (Comolli, 2009, entretien)

Comme il le résumera, le tournage, pour qu'il serve le plus grand nombre d'étudiants, aurait dû être pédagogique, aurait dû prendre plus de temps mais les circonstances ne le permettaient pas (Comolli, 2009, entretien).

Outre Ginette Lavigne, l'équipe réunit des collaborateurs familiers du travail de Jean-Louis Comolli comme la monteuse Anita Perez, le musicien Michel Portal (déjà présent sur *La Cécilia* et *L'ombre rouge*), le producteur Gérard Collas (INA) ou le chef opérateur, Jacques Pamart.

Filmer la lutte, filmer le travail

Que ce soit dans *Naissance d'un hôpital* (1991) avec l'architecte Pierre Riboulet ou dans *L'affaire Sofri* (2001) avec Carlo Ginzburg, Comolli filme des personnes au travail, en train de créer et, d'abord, de chercher, de douter. Chacune de ces étapes constitue le jalon d'un travail souvent long. Le processus est alors la question centrale : il rend compte du travail et de la méthode, c'est-à-dire du chemin parcouru tout au long de ce travail³³⁰.

Dans *Buenaventura Durruti, anarchiste*, le processus « au travail » est celui de l'incarnation de l'acteur, de la représentation de l'Histoire, de la démarche biographique. En effet, le dispositif que met en place le scénario permet de poser le problème suivant : comment un acteur peut-il incarner une figure historique ? Quels choix doit-il faire afin d'être au plus près de celui qu'il incarne ? Quel est cet écart qui, néanmoins, persiste ? Comment

³³⁰ « Par ailleurs, vous l'avez compris, je m'intéresse au processus. Ce qui m'intéresse, c'est le chemin qu'on parcourt au sens classique que Marcel Granet donnait au mot *methodos* : la méthode, c'est le chemin qu'on parcourt. » (Comolli, 2009, entretien).

rendre présente cette parole ? Cette incarnation commence d'abord dans l'idée qu'il se fera de cette personne, dans la vision qu'il voudra en donner, dans les lacunes et les éléments qu'il trouvera pour reconstituer cette figure. Il s'agit donc d'une construction qui repose sur des lectures, des images, des discussions. Il faut saisir, sans en exclure aucune, les différentes facettes qui constituent cette personne : dans les meetings et en famille, seul et en groupe, dans l'action et au repos. Il faut encore chercher quelle part accorder au mythe, puisque celui-ci constitue une partie importante de Durruti.

Buenaventura Durruti, anarchiste est donc le récit du travail du militant autant que celui du travail de l'acteur et du metteur en scène. Filmer le travail du militant, c'est faire part des questionnements et des choix, c'est aussi montrer le militant en action. Montrer le travail de l'acteur et du metteur en scène, c'est insister sur le fait que les éléments n'arrivent pas par hasard sous la lumière. Ce jeu permanent de construction-déconstruction qui sous-tend le film est toujours didactique : Albert Boadella et sa troupe présentent un contexte général, formulent explicitement les questions que posent la représentation, évoquent certains problèmes. Ainsi, Boadella explique, en écrivant dans un cahier, que « [q]uel que soit son talent, un acteur ne peut pas recréer le visage et le corps de ces militants qui ont lutté contre la police, contre les *pistoleros*, contre les soldats, qui ont connu la prison, les sacrifices et la mort ». Il commente encore la difficulté qu'il rencontre à mettre en scène la déportation de Buenaventura Durruti, par les républicains, en Guinée et le risque de participer à « l'amnésie générale » s'il écarte cet épisode de son récit. Finalement, le récit parallèle de Chicho Sánchez Ferlosio, le « Romancero de Durruti »³³¹, rencontre celui de Boadella. Chaque tradition, chaque travail, apporte un peu de sa vérité. La parole et le corps singuliers du chanteur qui disent la résistance contre l'oppression franquiste et les lieux où il chante, proches de ceux des années 30 (la gare, le port, la place San Felip Neri), convoquent par leur coprésence présent et passé, comme la mémoire de la Barcelone actuelle.

³³¹ Comme déjà dans *La Cécilia*, les chansons jouent un rôle essentiel dans *Buenaventura Durruti, anarchiste*. Ce sont elles qui ont constitué la plus grande part mythologique de l'anarchisme. Jean-Louis Comolli, dans son documentaire, choisit de créer un récit chanté, en parallèle à celui que raconte la troupe d'Els Joglars. Ayant fait d'abord appel à Paco Ibáñez qui refuse la proposition, il rencontre Chicho Sánchez Ferlosio. Ce dernier, avec Ginette Lavigne, écrit le « Romancero de Durruti ». Les nombreuses occurrences de ces chansons sur internet permettent de constater que l'histoire de l'anarchisme continue de s'écrire en chanson.

Histoire du document, document de l'Histoire

La question de la représentation dans le documentaire passe évidemment par celle du document. Qui l'a produit ? Comment est-il parvenu jusqu'à moi ? Qui l'a conservé ? De quelle manière a-t-il été diffusé jusque là ?

Cette histoire du document documente l'Histoire, les rapports de pouvoir et, concernant les mises en scène sociales, la part de visibilité et de non-visibilité qu'elle élabore, que chacun – historien, enseignant, cinéaste, spectateur... – élabore.

Une scène se répète dans le film : Albert Boadella, comme un professeur dans sa salle de classe, raconte, documents à l'appui, l'Histoire. Il règle donc un projecteur, met une cassette VHS dans un magnétoscope, se place entre le projecteur et l'écran. Toujours, il amène le document, en souligne la matérialité, rappelant que celui-ci a également une histoire, une origine même. Le document ainsi présenté est contextualisé ; Comolli évite aussi de le fragmenter, de l'isoler. Questionnant le document depuis le présent, la première vérité à attendre – toute relative – est celle qui concerne le document.

Un policier fasciste, raconte Albert Boadella, a constitué et conservé un album de portraits photographiques d'anarchistes. L'histoire du document se retourne ainsi contre l'histoire qu'il était supposé nous raconter. D'abord recueil de portraits de criminels, il devient un registre de victimes. Comolli filme l'album, puis certains portraits. Il filme ensuite la réaction d'un des acteurs face à ces archives. Celui-ci fait part de son trouble quand il imagine le portrait de son grand-père parmi les nombreux portraits anonymes ; et sa colère d'éclater : la Transition démocratique a contribué à l'amnésie générale, a entretenu ce silence des morts. Ces rôles doubles de la troupe d'Els Joglars – celui de la troupe de 1999 et des personnages des années 30 – introduit la rencontre du passé et du présent : il s'agit de révéler le passé au présent, la nouveauté du présent à la lumière du passé. Révéler, c'est soulever le voile, saisir les traces, remettre en scène. Le cinéma devient alors travail ichtologique. La puissance d'une déclaration aussi simple que « La commune de Figols a bel et bien existé »³³² met en exergue cette idée. Entre hommage et revendication, ces scènes évoquent les lacunes du discours historique, en changeant la mise en scène, permettent de (re)voir, de (ré)entendre :³³³

³³² « La Comuna de Figols existió. »

³³³ « Il y a donc un enjeu (politique, pour ce qui me concerne) dans cette idée que le cinéma ne fait rien que permettre de revoir et de réentendre comme neufs ce qu'on aurait dû voir et entendre mais à quoi nous sommes restés sourds et aveugles. Le cinéma traite exactement de l'aveuglement et de la surdité, c'est-à-dire du voir et de l'entendre. » (Comolli, 2001).

L'utopie, ici et maintenant. C'est-à-dire l'utopie comme phénomène historique. Ce qui est passé n'est pas fini et revient comme le présent d'un à venir, la présence d'un futur. C'est tout le principe de *Durruti* (le film) : hier se rapproche dangereusement d'aujourd'hui. (Comolli, 2004 : 466)

D'un volontarisme didactique, interrogeant le documentaire et la fiction historique, emprunt d'une théâtralité toujours marquée³³⁴, le processus de création que révèle, du début à la fin, *Buenventura Durruti, anarchiste* semble tendre vers une idée que les acteurs évoquent dans l'obscurité de la scène : ce que peut l'œuvre en préparation, c'est « provoquer une étincelle » ; une étincelle qui dessille le regard sur les histoires et les pratiques, quelque peu oubliées, de l'anarchisme. Ce dessillement, s'il affirme « le cinéma, art politique », se veut avant tout questionnement : questionnement perpétuel de cette relation qu'entretiennent le film et son spectateur, questionnement du corps de l'acteur et de l'histoire du corps politique, questionnement de l'Histoire et des mises en scène capables de résister au Spectacle, questionnement au présent des luttes à mener, des luttes à venir.

Fiche technique

Réalisateur : Jean-Louis Comolli

Sélectionné au Festival de Valladolid (1999)

Pas de sortie en salles

Première diffusion à la télévision : dans « La noche temática » (La 2), le 15 avril 2000, à 01h00 et en France, le 24 janvier 2001, à 23h50.

Durée : 107 min

Scénario : Jean-Louis Comolli et Ginette Lavigne

Conseiller historique : Abel Paz

Production : INA, ARTE, Mallerich Films, TVE

³³⁴ « [J]e crois n'être jamais parvenu à filmer de façon naturaliste, je n'y ai pas grand mérite, c'est une chose que je ne sais pas faire. La réalité une fois filmée n'est jamais naturaliste et je dirais volontiers que toutes les réalités qui nous regardent sont mises en scène, que nous y jouons, le plus souvent à notre insu. C'est ce qui me plaît : ce point de bascule entre la conscience extrême de l'artifice et la croyance fragile en une vérité, voire en une nature. Le décalage, le faux dans le vrai ou l'inverse, voilà qui me tombe dessus sans que je l'aie cherché. Une théâtralité, une artificialité, un entre-deux quelque peu boiteux, c'est ce qui me convient » (Comolli, Jean-Louis, « présentation de *La Cécilia* », bonus sur le DVD *La Cécilia*, Doriane Films, 2008).

Producteur exécutif : Paco Poch et Gérald Collas

Musique : Michel Portal et Chicho Sánchez Ferlosio (« Romancero de Durruti »)

Montage : Anita Perez

Son : Francisco Camino

Image : Jacques Pamart

Els Joglars : Albert Boadella, Jesús Angelet, Germán Almendros, Rosalia Cervià, Jordi Costa, Juan José Cuesta, Laura Díez del Corral, Ramón Fontseré, Dolors Noneu.

Filmographie sélective

La Cécilia (1975) de Jean-Louis Comolli

L'ombre rouge (1981) de Jean-Louis Comolli

Naissance d'un hôpital (1991) de Jean-Louis Comolli

L'affaire Sofri (2001) de Jean-Louis Comolli

Reportaje del movimiento revolucionario de Barcelona (1936) de Mateo Santos

El entierro de Durruti (1936) de Sindicato Único de Espectáculos públicos (SUEP)

20 de Noviembre de 1936 (1937) de Ángel Lescarbourea

Mientras el cuerpo aguante (1982) de Fernando Trueba

Un autre futur (1988-1997) de Richard Prost

Casas Viejas, el grito del sur (1996) de Basilio Martín Patino

Granados et Delgado, un crime légal (1996) de Lala Gomà et Xavier Montanyà

Durruti en la Revolución española (1998) de Paco Ríos

Diego (1999) de Frédéric Goldbronn

En Construcción (2000) de José Luis Guerin

Résumé

Au fil des saisons et sous l'impulsion des réformes urbaines, le Barrio Chino se transforme. La construction d'un nouvel immeuble donne lieu à une réflexion sur le passage du temps, le caractère éphémère de la vie et la condition humaine. Elle est également un prétexte pour filmer les anciens et les nouveaux habitants, qui se fréquentent ou s'ignorent, et pour dresser un portrait de ce quartier populaire fascinant.

Des images en noir et blanc montrent le quartier à la fin des années 50 : c'est un quartier industriel, interlope, où se croisent badauds et péripatéticiennes. Un marin passablement imbibé déambule sur les trottoirs et disparaît à un coin de rue. En couleur, cette fois, peints sur un mur délabré, des yeux semblent inviter à regarder l'avancée du Plan spécial de réforme intérieure (PERI³³⁵) ; celui-ci ne fait pas l'unanimité parmi les habitants, comme le laissent entendre les tags sur d'autres murs. Un habitué du quartier, l'ancien marin Antonio, résume la situation : la volonté politique et économique de modernisation contraint certains habitants à quitter ce quartier de rues étroites et de petits trafics, proche des zones touristiques.

Dans le Chino, un immeuble est en train d'être démolit. Un jeune couple squatte à côté, tout en sachant qu'il faudra partir. Allongés sur leur matelas, ils fument un joint. Dehors, le quartier est animé : ce même couple joue au football, des ouvriers se réunissent pour manger.

Les travaux d'excavation doivent s'arrêter quand un ensemble de tombes romaines est découvert. Ce spectacle inédit dans le quartier réunit les passants de tous âges et de toutes nationalités. Face à un tel spectacle, certains évoquent les crimes de la Guerre Civile, d'autres fantasment sur les trésors enfouis qui, s'ils étaient trouvés, seraient à partager entre les ouvriers. Les gens se frôlent, se bousculent, s'interpellent, se sourient et plaisantent face à la nécropole qui, image spéculaire, rappelle aux badauds qu'ils vont mourir.

Dans un bar, Antonio et deux autres habitants du Chino mangent ensemble et commentent la vie du quartier d'antan, quand les prostituées n'étaient pas si chères. Ils suivent distraitement le journal que diffuse une télévision. Un typhon a ravagé la Chine. La radio d'une voiture mentionne également des nouvelles de la guerre au Kosovo, où l'OTAN procède à plusieurs semaines de bombardement. Une autre radio, sur le chantier, évoque la possibilité d'une propagation du conflit en Albanie.

³³⁵ Plan especial de reforma interior.

Au travail, le chef de chantier Juan et son fils font équipe pour construire un escalier. Le père transmet son savoir-faire, en insistant sur l'amour du métier, l'attention et la coopération nécessaire entre collègues. Son fils s'applique pour apprendre, il partira prochainement faire son service militaire. Le même esprit de transmission et d'entraide réunit le maçon Abdel Aziz et l'apprenti Abdelsalam. Le premier explique que l'on donne huit cent mille pesetas aux habitants du Barrio Chino pour vendre leur bien et que les appartements qu'ils construisent en valent vingt millions.

Le paysage du Chino se transforme mais, si les usages changent, les trois cheminées du Paralelo, l'Apolo et les rues peu éclairées la nuit semblent éternels ; de même, les prostituées qui, comme Juani, attendent les clients le soir.

L'appel à la prière s'élève parfois dans les rues du Raval et le ton entre collègues aussi, quand le travail n'avance pas suffisamment. C'est que la chaleur et le béton, qui tarde à arriver, énervent un ouvrier et le chef de chantier. Dans la rue aussi, des disputes éclatent, des gens se battent. Les enfants ont d'autres jeux : ils dessinent sur les murs, construisent une cabane avec le matériel des travaux, abandonné pour le week-end.

L'immeuble prend forme, la structure commence à être dissimulée, les enfants ont grandi. Au loin, les ouvriers et les habitants peuvent contempler l'Eglise romane de Sant Pau del Camp : une architecture « parfaite », qui a traversé le temps, comme celle des pyramides égyptiennes, parce qu'elle est indépendante des contingences temporelles et matérielles qu'impose la vie humaine. Pourtant, comme le précise Juan, les problèmes, lors des constructions pharaoniques, étaient du même ordre que ceux des travailleurs actuels.

Avec l'avancée inexorable des travaux, l'appartement de Juani et Iván est détruit. Ils déménagent provisoirement. Antonio, le marin à la dérive, doit changer de pension. Après avoir montré son raffinement et sa collection d'objets trouvés, véritable inventaire à la Prévert, il se retrouve seul, dans la pénombre de la ville.

Le Raval fait peau neuve avec ce nouvel immeuble et semble prêt au passage à l'an 2000. Les nouveaux habitants peuvent venir visiter l'édifice, dont ils ignorent jusqu'aux ouvriers, encore présents sur le chantier, qui ont participé à l'ensemble de la construction. Les préoccupations de ses nouveaux arrivants sont autres : certains veulent se protéger du voisinage, d'autres, à l'inverse, le saluent.

Juani, qui porte Iván sur son dos, descend une rue pleine de sons et de vie. Devront-ils déménager définitivement et quitter le quartier ? Malgré la *gentrification*, ils font partie du Raval, pour toujours.

*Vie des fantômes : José Luis Guerin*³³⁶

José Luis Guerin (Barcelone, 1960-) s'impose comme l'une des figures tutélaires du Master en Documentaire de création. Avant que le MDC ne commence, avant que le cinéaste ne rencontre un succès important grâce à son quatrième long-métrage, *En Construcción* (2000), il est déjà considéré comme un auteur important du cinéma espagnol par une poignée de cinéphiles et de critiques. Ainsi, Abel García, alors étudiant en Communication Audiovisuelle, consacre son film de fin d'études au réalisateur (1998), signe de l'intérêt que la génération née en 1975 porte pour son cinéma³³⁷.

Quand Guerin arrive au Master, il a déjà réalisé plusieurs films, lesquels, s'ils ne bénéficient pas toujours d'une très bonne distribution, remportent un vif intérêt critique, intérêt comparable seulement à celui que remporte Víctor Erice (Torres, 1992 : 45). Cet engouement est tel que, dès la sortie de son premier long-métrage commercial, le Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, mené par Martí Rom et J.M. García Ferrer, publie un ouvrage consacré au cinéaste barcelonais. Il faut dire que, si lors de sa sortie, *Los Motivos de Berta, fantasía de la pubertad* (1984) est présenté comme son premier film, le cinéaste a déjà derrière lui une longue carrière d'amateur³³⁸, puisqu'il réalise de nombreux courts-métrages, lesquels sont presque tous introuvables aujourd'hui³³⁹.

José Luis Guerin commence par fréquenter avec assiduité la Cinémathèque de Barcelone. Il y rencontre notamment Manel Huerga, Eugeni Bonet et Juan Bufill, réunis autour d'un programme-manifeste avant-gardiste : « Contra todo y contra todos » (Torres, 1992 : 39). Huerga, Bonet et Eugenia Balcells forment alors *Film Video Informació*, un groupe visant à diffuser le cinéma d'avant-garde et la vidéo. Ils publient également un éphémère fanzine, *Visual* (1977-1978), où ils ont l'occasion d'écrire sur le cinéma expérimental (Antoni Padrós, Michael Snow) et réalisent des entretiens avec Anthony

³³⁶ *Vie des fantômes* est le titre d'un essai que Jean-Louis Leutrat a consacré au « fantastique au cinéma ». Myriam Mayer a, pour sa part, relevé le caractère fantastique de l'œuvre de José Luis Guerin, dans une thèse de doctorat qu'elle lui a dédiée : *Le temps des fantômes : approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin* (Mayer, 2010). Pour une étude complète de la filmographie de José Luis Guerin et de son œuvre, nous renvoyons à cette lecture passionnante.

³³⁷ Isaki Lacuesta et Amanda Villavieja ont également fait part de l'intérêt qu'ils portaient, tandis qu'ils étaient encore étudiants à l'UAB, pour le cinéma de Guerin (Lacuesta, 2010 : entretien et Villavieja, 2010 : entretien).

³³⁸ Il fait même l'expérience d'une première diffusion commerciale de l'un de ses films, comme l'explique Sara Torres : son court-métrage *Memorias de un paisaje* (1980) est diffusé au cinéma Maldà de Barcelone, avant *Manderley* de Jesús Garay.

³³⁹ Notons, cependant, que le coffret DVD, édité par Versus, présente l'un de ces courts-métrages, *Souvenir* (1985), en plus d'extraits du documentaire d'Abel García consacré à Guerin (consultable, par ailleurs, dans son intégralité à la bibliothèque de l'UPF).

McCall, Marcel Hanoun et Chantal Akerman. Guerin participe aux événements du FVI³⁴⁰ et poursuit sa collaboration avec Manel Huerga, par la suite, en contribuant au premier programme d'*Arsenal* que dirige ce dernier.

De 16 à 22 ans, il vit entre Madrid et Barcelone et réalise les films qui constitueront sa préfilmographie (Mayer, 2010). Puis sort son premier long-métrage, *Los Motivos de Berta, fantasía de la pubertad* (1984). Il s'agit d'un film en noir et blanc où, dans un village de Castille, les fantômes d'une jeune fille, Berta, apparaissent comme étant indissociables des événements qui se déroulent autour d'elle (l'arrivée d'un étranger, son suicide, la venue d'une équipe de tournage). Le film rencontre des problèmes importants lors de sa distribution en 1984, mais ressort un an plus tard. A la fin des années 80, José Luis Guerin commence à donner des cours au CECC.

Son second long-métrage est produit par Paco Poch (Virginia Films), en coproduction avec Thierry Garrel (La Sept). *Innisfree* (1990) est un film sur l'Irlande, une Irlande mythique, façonnée notamment par l'imaginaire du John Ford de *The Quiet Man* (*L'Homme tranquille*, 1951) et les corps des principaux acteurs, John Wayne, Maureen O'Hara et Barry Fitzgerald³⁴¹. Le cinéaste barcelonais se rend dans la petite ville de Cong, au large du Lac Corrib, où a été tourné une partie de *The Quiet Man*. Le cinéaste barcelonais filme les derniers témoins de la venue de John Ford, mais également les habitants de cette petite ville et différents lieux significatifs – tels le Château d'Ashford ou le bar reproduisant la devanture du Pub Pat Cohan. En filmant les lieux que Ford avait auparavant immortalisés, Guerin s'interroge sur la capacité qu'a le cinéma de transformer un paysage, les imaginaires et les habitudes sociales, et questionne la survivance d'une expérience dans les lieux et les mémoires. Il montre encore comment le film de Ford a su présenter une réalité locale, à travers certains objets, certains gestes, certains visages, en « approfond[issant] le caractère documentaire de *The Quiet Man* » (Mayer, 2010 : 120). Il présente ainsi, sous prétexte de suivre les traces de John Ford, une Irlande à la fois atemporelle et très contemporaine, à savoir l'Irlande de la fin des années 80. Il évoque ainsi le chômage, l'émigration des jeunes Irlandais, les clandestins qui vivent aux Etats-Unis, la lutte de l'*Irish Republican Army* (IRA) et les douleurs, dues aux crimes britanniques, que portent de nombreux Irlandais.

³⁴⁰ Sur le site officiel de Manel Huerga, où nous avons trouvé les informations complémentaires sur le FVI (<http://www.manuelhuerga.com/fvi/>, dernière consultation le 01/04/2011), José Luis Guerin, Eugeni Bonet, Juan Bufill et Manuel Huerga apparaissent sur une photographie où ils s'entretiennent avec Jacques Tati.

³⁴¹ Inspiré d'un poème de W.B. Yeats (1865-1939), « The lake of Innisfree » (1890), « Innisfree » est le nom que John Ford donne au village où Sean Thornton (John Wayne) revient, après avoir connu l'exil aux Etats-Unis. En gaélique, Innis désigne « l'île ». Ainsi, *Innisfree*, l'île libre, peut désigner par métonymie l'Irlande tout entière.

Alternant reconstitutions, allusions et citations (*idem* : 118), empruntant également au documentaire ethnographique, dans sa manière de filmer certains travaux dans les champs et sur les plages, José Luis Guerin filme surtout les habitants de Cong et des environs³⁴². Bien qu'il précise à la fin du long-métrage que ces personnages sont le fruit de son travail, il n'en reste pas moins que ce sont leurs gestes, leurs visages, leur langage, qui intéressent le cinéaste catalan. Le montage du film, qui s'effectue sur 16 mois dans des studios que loue Virginia Films, complique la production. Le film connaîtra une seconde sortie au cinéma en Espagne, avec le succès de son second documentaire, *En Construcción*³⁴³, qui permettra d'approfondir certaines stratégies mises en place durant la réalisation d'*Innisfree*.

Avec *Tren de sombras* (1996), José Luis Guerin célèbre à sa façon le premier centenaire du cinéma³⁴⁴. Il s'agit d'un film pour le moins hybride, qui emprunte au *home movie* des années 30, au documentaire et au cinéma expérimental (*found footage* et abstraction). Présenté dans certains festivals documentaires³⁴⁵, le film explore la nature fantastique du cinéma. Le fantastique n'est pas ici à entendre comme un genre, mais plutôt à la manière de Jean-Louis Leutrat : le fantastique se trouverait dans le dispositif même du cinéma : « [l]a catégorie fantastique cinématographique met en jeu tout le cinéma, Lumière autant que Méliès » (1995 : 10). Le film évoque ainsi, successivement, les différents moyens expressifs dont dispose le cinéma pour convoquer les morts et embaumer les vivants (ombres portées, reflets de lumière, vent dans les feuillages, miroir...). Si l'histoire de ces bobines tournées en famille et conservées dans une maison en Haute-Normandie s'inscrit dans une tradition du film de famille initiée par les frères Lumière, le film rappelle également une autre figure du cinéma des origines, le co-inventeur du kinétoscope, Thomas Edison :

En 1920, bien des années après l'entrée d'Edison dans le catalogue des esprits les plus éminents du XIX^e siècle grâce à sa liste surhumaine d'inventions, le monde de la science et de l'ingénierie fut frappé d'une stupéfiante agitation : le vieil homme à l'inventivité prodigieuse déclarait dans la revue *Scientific American* que sa véritable ambition avait été d'inventer et de construire un instrument qui permette aux vivants la communication avec les âmes des morts. (Sánchez Navarro, 2006 : 225)³⁴⁶.

³⁴² Une partie du film de John Ford a été tournée à Cong mais également près d'Oughterard.

³⁴³ Comme *En Construcción*, le second long-métrage de José Luis Guerin présente une épigraphe qui permet de situer – de manière très relative, Innisfree étant un toponyme imaginaire – le lieu et le moment du tournage : « Things seen and heard in and around Innisfree between 5th Sept. and 10th Oct. 1988. » (« Choses vues et entendues à Innisfree et dans ses environs entre le 5 septembre et le 10 octobre 1988 »).

³⁴⁴ D'après ses commentaires, lors de la projection au cinéma Latina (Paris), le 14 mars 2005.

³⁴⁵ En 2005, José Luis Guerin présente ainsi son film au Latina, lors du festival Cinéma du Réel.

³⁴⁶ « En 1920, muchos años después de que Edison hubiera entrado ya en el catálogo de las más insignes mentes del siglo XIX gracias a su sobrehumana nómina de inventos, el mundo de la ciencia y la ingeniería sufrió una convulsión pasmosa: el anciano de prodigiosa inventiva declaraba en la revista *Scientific American* que su verdadera ambición había sido inventar y construir un instrumento que permitiera a los vivos la comunicación

Après avoir réalisé, au sein de l'Université Pompeu Fabra, *En Construcción*, Guerin tourne *En la ciudad de Sylvia / Dans la ville de Sylvia* (2007), coproduit par Eddie Saeta (Lluís Miñarro) et Château Rouge. Ce long-métrage, pendant le processus de réalisation, devient une œuvre triple, puisqu'au long-métrage s'ajoutent un autre long-métrage, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) et une exposition *Las mujeres que no conocemos* (2007)³⁴⁷. *En la ciudad de Sylvia* raconte l'errance d'un jeune homme dans Strasbourg et la filature d'une jeune femme qu'il entreprend. Le film joue sur « la fausse pureté des sentiments et l'artificielle innocence des jeunes et belles personnes » (Mayer, 2010 : 289) et sur le déséquilibre toujours latent du personnage amoureux, comme l'a décrit Roland Barthes (1977 : 50) : « identité fatale de l'amoureux », il ne peut attendre et ne peut qu'attendre. L'amour n'a pas de temps.

En 2011, il présente une nouvelle exposition, *La dama de Corinto*, au Musée Estaban Vicente de Ségovie. Il y interroge la relation entre la peinture et l'image cinématographique. Cette même année, sort également *Guest*, un film tourné au cours des voyages que le réalisateur effectue dans divers festivals, au fil des rencontres et des situations.

José Luis Guerin, qui a continué d'enseigner à l'UPF et au sein du Master, prépare, dix après *En Construcción*, un nouveau film avec des étudiants. Le point de départ en est le film de Marcel Hanoun, *Une simple histoire* (1958). Pour le cycle de correspondances filmées, *Cinergies*, il a entamé des échanges avec le cinéaste américain « *underground* » Jonas Mekas.

L'œuvre de José Luis Guerin est « lunaire » et « fantastique » (Mayer, 2010 : 328), les fantômes l'habitent et elle invite à penser le temps et l'histoire (*idem* : 329-332). Elle est également une œuvre qui s'écrit au présent et avec le présent. Le cinéma est « un art sans avenir », répète Jean-Luc Godard, à la suite des frères Lumière (Godard, 2006 : 239) : le présent revient inexorablement.

con las almas de los muertos ». Cette citation est extraite d'un volume consacré au film d'Iván Zulueta, *Arrebato* (1979), Cueto, Roberto (ed.), 2006, *Arrebato, 25 años después*, Valence, IVAC. A plusieurs reprises, les auteurs de cette monographie sur Iván Zulueta rapprochent son film de *Tren de sombras* (métacinéma, fantastique, cinéma expérimental, caractère hypnotique du filmage et de la projection...).

³⁴⁷ D'abord présenté à la Mostra de Venise en 2007, l'exposition est reprise, avec quelques ajouts, au CCCB du 23 janvier au 30 mars 2008.

Work in progress³⁴⁸

Entre le début de la première session du MDC et la présentation du film au festival de San Sebastián, en septembre 2001, plus de trois ans et demi s'écoulent. Ce long processus de création instaure un rapport au temps dont bénéficient l'ensemble du film et ceux qui y participent. En effet, *En Construcción* s'élabore en étroite collaboration avec des étudiants du MDC qui, à la fin du processus de création, deviennent tous des professionnels intégrés à l'industrie cinématographique.

Au départ, les dix étudiants, qui travaillent avec José Luis Guerin, participent à la production du film, à la recherche documentaire et à des enquêtes diverses, comme le faisaient les étudiants des autres groupes. Le cinéaste appréhende le quartier avec eux, non seulement en arpentant la ville, mais encore par le biais d'œuvres littéraires³⁴⁹ qui, à travers le siècle, ont évoqué la singularité de ce paysage urbain et humain, dessiné en partie par le flux des marins, les petits trafics et la prostitution. Avec ces mêmes étudiants, le cinéaste visionne également de nombreux films et les commente ; par exemple, des séquences de différents longs-métrages de Charlie Chaplin ou le film d'Alain Resnais, *Les statues meurent aussi* (1956)³⁵⁰. Il utilisera plusieurs films tournés par des Catalans pour former l'incipit de son film³⁵¹.

Avec le temps et les contraintes personnelles – les étudiants ne sont pas payés – le groupe se réduit à cinq. Ceux qui poursuivent le travail de recherche avec le cinéaste continuent à s'investir dans la production du film ou tournent des essais avec les caméras de l'Université. Ces personnes rencontrent ainsi, progressivement, les futurs protagonistes du film. La maison de production Ovideo TV définit ensuite, avec le réalisateur, le plan de tournage suivant : le cinéaste dispose d'une équipe professionnelle, pour trente jours de tournage en S 16 mm. Les étudiants cherchent alors à assister les différents professionnels qui participent au tournage. Après deux jours, Guerin remet pourtant en question cette méthode de travail. Il constate que cette manière de faire ne peut donner forme au film qu'il a préparé. Le contrat passé entre les techniciens et la maison de production est modifié et c'est avec les étudiants – passés chefs de poste – et en Betacam numérique que le film se poursuit. Les

³⁴⁸ *Work in progress* est la traduction anglaise du film.

³⁴⁹ Ils commentent avec eux ses lectures : *Journal du voleur* (1949) de Jean Genet, *Le Bleu du ciel* (1957) de Georges Bataille, *La marge* (1967) d'André Pieyre de Mandiargues.

³⁵⁰ D'après les commentaires de Núria Esquerra (entretien, 2009).

³⁵¹ Il s'agit, comme l'indique le générique de fin, de *Sin la sonrisa de Dios* (1955) de Julio Salvador, *El alegre Paralelo* (1960) d'Enrique Ripoll Freixes et de *Filmaciones en 8 mm* (1959) de Joan Colom. On pourra lire, à leur propos, l'article de Jacques Terrasa (2007).

essais de transfert du numérique à l'argentique, réalisés en Suisse, décident finalement le réalisateur à adopter ce nouveau support.

De plus, les étudiants sont formés, durant quelques temps, par les techniciens professionnels avant d'être responsables de leur poste de travail. José Luis Guerin, ainsi que Ricardo Íscar, qui est le second opérateur et a eu l'occasion d'exercer différents métiers pendant ses années passées en Allemagne, apportent leurs connaissances techniques aux étudiants.

La première année de tournage est avant tout un travail minutieux d'observation. Le tournage et le montage se réalisent de façon alternée : le groupe d'étudiants et José Luis Guerin regardent ensemble ce qui a été filmé et le commentent. Puis, une nouvelle période de tournage a lieu, parfois avec plusieurs caméras et la participation d'une accessoiriste, Maite Sánchez. Si Alex Gaultier s'occupe de la photographie du film (l'éclairage, le réglage coordonné des deux caméras), José Luis Guerin est l'opérateur de la caméra principale, tandis que Ricardo Íscar se charge de la seconde, lors des dernières scènes filmées avec deux caméras. En plus des étudiants qui forment le premier noyau du groupe – à savoir Abel García Roure (premier assistant), Amanda Villavieja (ingénieure du son), Núria Esquerra (monteuse), Mercedes Álvarez (monteuse), Francina Cirera (assistante de production) – s'ajoutent Marta Andreu, qui avait été assistante de l'ingénieur du son sur *Buenaventura Durruti, anarchiste* et collabore ici à la prise de son, et Elena Marí, rencontrée dans le quartier du Raval tandis qu'elle préparait un documentaire radiophonique, et qui, elle, assiste le réalisateur.

Ovideo trouve, dans cette coopération avec le Master en Documentaire de création, l'opportunité de revenir à la production cinématographique qu'elle avait abandonnée, suite à l'échec commercial de *Marathon* (1992) de Carlos Saura. La flexibilité adoptée par la maison de production, face aux aléas du processus de création, est un élément décisif pour définir une « manière de faire ». Jordi Balló, qui avait travaillé avec Antoni Camín, le directeur d'Ovideo, sur de précédents projets, indique certains choix décisifs à la bonne marche du film. Ainsi, après avoir changé le support et l'équipe technique, la production met en place une structure qui permet de consacrer un temps important au montage, comme l'a expliqué le directeur d'Ovideo dans un entretien avec Anna Petrus :

On a pu faire *En Construcción* grâce à la structure industrielle que nous avons à Ovideo, parce que nous avons fait le processus de montage, qui a été très long, dans une cellule de postproduction assignée au projet pendant un an. C'est un vrai luxe. Mais

c'est un luxe qui se remarque ensuite à l'écran. Si nous avons dû payer une entreprise de services de postproduction extérieure, on n'aurait pas pu le faire.³⁵² (Camín, 2010)

Ainsi, la méthode de production, sur laquelle s'appuie le projet d'*En Construcción*, trouve les moyens d'adapter la structure industrielle à un modèle de travail différent, aux apparences de film universitaire, ce qui sera un élément supplémentaire dans la relation de proximité qui s'établit entre les personnages et l'équipe technique. L'absence d'une équipe professionnelle déplace l'urgence du travail : il ne s'agit plus de répondre au temps qu'imposent les contrats entre professionnels, mais de suivre celui qu'imposent les transformations du lieu. La possibilité de répéter certaines scènes (avec la répétition des tâches d'un étage à l'autre, durant la construction de l'édifice) favorise également le travail de l'équipe.

En Construcción est l'occasion pour José Luis Guerin de revendiquer une manière de travailler qu'il commentera, à de nombreuses reprises, dans les salles de cours ou dans divers entretiens. Cette méthode fait, par la suite, plusieurs émules à l'Université Pompeu Fabra, et des étudiants comme Ariadna Pujol, Mercedes Álvarez ou Abel García Roure s'inscrivent dans cet héritage. Guerin parle de « mise en situation »³⁵³ à propos du processus de création qui organise son travail. Il entend, par ce terme, évoquer les stratégies narratives et expressives qui lui permettent de provoquer certaines situations ou de les construire. De sorte qu'il suggère des sujets de conversation à ses personnages, en réunit certains qui, sans ce tournage, ne se seraient pas rencontrés³⁵⁴, sonorise en postsynchronisation une très grande partie du film, introduit dans le décor des éléments qui ne s'y trouvaient pas, utilise le montage pour créer des continuités et des relations de cause à effet qui n'existaient pas dans la réalité afilmique.

³⁵² « *En Construcción* fue factible gracias a la estructura industrial que teníamos en Ovideo, porque el proceso de montaje, que fue muy largo, lo hicimos en una cabina de postproducción que asignamos al proyecto durante un año. Esto es un lujo. Pero es un lujo que después se nota en pantalla. Si hubiéramos tenido que pagar a una empresa de servicios de postproducción externa no se hubiera podido hacer. »

³⁵³ Dans un entretien accordé à José Enrique Monterde (2007 : 137), Guerin explique : « Il s'agit d'une stratégie, avec des éléments semblables à la mise en scène, que j'appelle mise en situation et avec laquelle on doit affronter une série de choix : où et comment tourner, avec une caméra ou plusieurs, comment s'adresse-t-on aux personnages avant et après, avec quoi les met-on en relation... Il faut voir quelle situation l'on crée et l'on doit être comme un pêcheur avec sa canne, c'est pourquoi on doit avoir du temps. Et si le petit miracle ne survient pas, on réessaye le lendemain. » (« Se trata de una estrategia con elementos comunes con la puesta en escena, a la que llamo puesta en situación, y donde has de afrontar una serie de elecciones: dónde y cómo lo ruedas, con una cámara o varias, cómo hablas con los personajes antes y después, con qué los relacionas... Hay que ver qué situación creas y has de estar como el pescador con la caña, para lo que debes tener tiempo. Y si no sucede el pequeño milagro, al día siguiente vuelves a intentarlo. »).

³⁵⁴ C'est le cas, par exemple, des maçons Abdel Aziz et Santiago.

La mise en situation est également mise en composition, comme le soulignent plusieurs scènes du film. Au-delà de la fixité des plans et des surcadrages, on peut y deviner l'héritage du cinéaste japonais Ozu Yasujiro, tant dans la manière de monter l'ensemble des plans et de définir la particulière narration du film que dans la composition de certaines scènes. Ainsi, la continuité et le raccord, tels qu'ils sont classiquement entendus, s'apparentent plutôt à la manière dont pouvait les envisager Ozu :

Ozu [...] réorganisait sans cesse tous les intérieurs jusqu'à ce qu'il en soit satisfait. [...] [le cinéaste] Shinoda explique aussi sa surprise de voir Ozu réarranger les accessoires au cours de la même séquence : « Il y avait une table avec quelques bouteilles de bière, un peu de vaisselle et un cendrier. Nous avons tourné la scène d'un côté et allions le faire de l'autre, quand Ozu monta sur le plateau et se mit à changer les objets de place. J'étais si choqué que je dis tout haut qu'il allait entraîner un mauvais raccord de continuité, que tout le monde remarquerait le passage des bouteilles de bière à droite et du cendrier à gauche. Il s'arrêta net et me dit : "Continuité ? Ah, cela. Non, tu as tort. Les gens ne remarquent jamais ce genre de choses – et si je les déplace, c'est que la composition est meilleure ainsi." Et, bien sûr, il avait raison. Personne ne le remarque. [...] ». (Richie, 1980 : 126)

Dans les deux scènes de repas, l'une entre ouvriers et l'autre entre Antonio et deux autres vieux habitants du Chino, les éléments disposés sur la table – à savoir une bouteille de vin, dans le premier cas, et un siphon jaune, un broc de faïence, un cendrier et une corbeille de pain, dans le second – confère à l'ensemble de la scène une composition harmonieuse. Les objets ont pu être déplacés, dans le second cas, par les commensaux ou par le cinéaste, mais ils permettent de faciliter également la recréation d'un temps commun et d'espaces contigus.

Surtout, la progression narrative du film partage une même forme d'agencement que dans les films d'Ozu. Donald Richie (1980 : 157) écrit à propos du cinéaste japonais :

Un cycle est accompli, le spectateur (et les personnages) sont de retour à leur point de départ, mais ils ont changé ou quelque chose s'est transformé. Le but du film est de nous faire part de cette transformation. [...] Encore faut-il ajouter qu'Ozu ne se contentait pas de boucler le cercle. Au contraire, en amorçant souvent dans les dernières minutes le début d'un nouveau film, sinon d'un film similaire, il fait la démonstration de la forme spiroïdale de son cinéma. [...] Souvent la nouvelle histoire, dont nous n'observons que le début, ressemblera étrangement à celle que nous venons de voir. Une spirale, autrement dit une structure qui ne varie pas, nous a été suggérée. Nous commençons dès lors à croire que le nombre des situations existentielles est restreint : chaque nouvelle situation n'est que l'écho d'une situation antécédente, ou anticipe une situation. Toutes ces situations deviennent ainsi archétypiques et rituelles [...]. Ces situations fonctionnent également en tant que métaphores de la condition humaine.

Cette mise en situation à laquelle recourt le cinéaste n'est pas dissimulée : Guerin suggère celle-ci, à plusieurs reprises, en incluant dans son montage les gestes que les protagonistes adressent en direction de la caméra ou d'une personne – probablement le réalisateur – qui participe au filmage³⁵⁵.

La condition urbaine

Lors de sa venue à Paris, au Colegio de España³⁵⁶, José Luis Guerin a comparé l'élaboration d'un film au travail de construction. Il faut, dans les deux cas, beaucoup d'argent, avait-il expliqué et, filant la métaphore, il poursuivait en précisant qu'on pouvait assimiler le travail du promoteur à celui du producteur et les responsabilités de l'architecte à celles du réalisateur. Certaines situations professionnelles se ressemblent également : la nuit, les éclairages donnent aux chantiers des allures de plateau de tournage et les « fenêtre[s] ouverte[s] sur le monde » des immeubles ne manquent pas de rappeler la métaphore d'André Bazin. De sorte que le titre du film, comme il a été souligné plusieurs fois³⁵⁷, se réfère autant à la réhabilitation du quartier du Raval, à travers la destruction d'un immeuble et la construction d'un nouveau bâtiment, qu'à l'élaboration du film lui-même, qui s'échafaude en suivant, pas à pas, la construction de l'édifice. Surtout, le chantier, comme le cinéma, partage une relation singulière au temps, ce que met en exergue José Luis Guerin, qui filme les vivants regardant les morts, les morts fascinant les vivants, et qui souligne les ruptures et les continuités entre le Barrio Chino en noir et blanc qui ouvre le film et le Raval qu'il met en scène³⁵⁸. Ainsi, le chantier, comme le cinéma, semble instaurer une relation au temps fascinante, que n'a pas manqué de commenter l'anthropologue Marc Augé (2003 : 88-89) :

³⁵⁵ Juani pointe sa main, en forme de pistolet, vers ce hors-champ ; à la fin, à bout de souffle, après le long travelling où elle porte Iván, elle fait un geste pour signaler qu'elle n'en peut plus, suggérant ainsi que cette marche s'effectue pour les besoins du film.

³⁵⁶ Organisée par le Séminaire dans le Monde Ibérique et Ibéro-Américain (SIMIA), une projection d'*En Construcción* a lieu le 8 novembre 2007. Elle est présentée par le cinéaste et la directrice du SIMIA, Nancy Berthier. Le lendemain, une table ronde autour de l'œuvre du cinéaste les réunit, en compagnie de Domènec Font et Myriam Mayer.

³⁵⁷ Heitz (2005 : 86), Terrasa (2007 : 101) et Mayer (2010 : 233).

³⁵⁸ A propos de l'*incipit* du film, Jacques Terrasa a souligné le « travail de mémoire » (2007 : 101) à l'œuvre dans ce début de film, « la dimension humaniste [et] la volonté de filiation » (*idem*). Il s'est intéressé notamment à l'extrait de la « bobine » de Joan Colom qui présente « la réalité afilmique du Barrio Chino » (*idem* : 107). Myriam Mayer (2007 : 125 et 2010 : 247) a montré, pour sa part, comment Guerin filmait le Barrio Chino en reprenant certains éléments de la « bobine » de Joan Colom (lieux, personnages, gestuelles).

Le charme des chantiers, des friches en attente, a séduit des cinéastes, des romanciers, des poètes. Il tient, me semble-t-il, aujourd'hui, à son anachronisme. Contre l'évidence, il met en scène l'incertitude. Contre le présent, il souligne à la fois la présence encore palpable d'un passé perdu et l'imminence incertaine de ce qui peut advenir : la possibilité d'un instant rare, fragile, éphémère, qui échappe à l'arrogance du présent et à l'évidence du déjà-là. Les chantiers, éventuellement au prix d'une illusion, sont des espaces poétiques au sens étymologique : quelque chose peut s'y faire ; leur inachèvement tient d'une promesse.

Espace anachronique, incertain, le chantier n'est pas seulement œuvre du présent et réminiscence du passé, il semble pouvoir tendre également, nous allons le voir, vers un futur.

Comme l'a remarqué Myriam Mayer (2010 : 234), le film n'est ni « un film dénonciateur, [ni] un documentaire militant ou [même] nostalgique. La contemporanéité à l'œuvre dans le film est une singulière relation au temps (anachronique, décalée, déphasée et archaïque) ». Inscrivant son récit dans la continuité des mythes du Barrio Chino, le cinéaste en reprend les principaux archétypes, tant en ce qui concerne les personnages (le marin, la prostituée) que les lieux (le trottoir, le bistrot, le lit)³⁵⁹. C'est cette cosmogonie du Chino, qui « naît et meurt avec le siècle »³⁶⁰, que José Luis Guerin organise devant sa caméra, en interrogeant le passé du lieu, plus ou moins récent, mais aussi son avenir, que l'on devine dans les mutations qui ébranlent le quartier, dans les ruines et les découvertes archéologiques qui rappellent, telles des *mementos mori*, le caractère éphémère de toute chose.

Si des personnages comme Antonio, Juani ou Abdel Aziz se démarquent des autres protagonistes, l'ensemble des habitants et des travailleurs constitue ce que l'on pourrait appeler un « tissu humain » – l'expression est à entendre dans le sens où l'on parle, en urbanisme, de « tissu urbain » –, c'est-à-dire que tous ces corps, ces visages et ces gestes, qui habitent le lieu, en viennent à désigner, par l'ensemble de leurs singularités, la spécificité du quartier, une spécificité à la fois hiératique et mobile. Guerin cherche à les réunir à travers sa mise en scène, à montrer leurs parcours qui se croisent et bifurquent aux alentours de la nécropole. Les discussions se trament, les mots et les regards s'échangent mais, c'est finalement la solitude – existentielle – que semblent partager les habitants et les travailleurs du quartier ; une solitude qu'Abdel Aziz et Santiago commentent ensemble.

³⁵⁹ Outre sa thèse, on pourra lire, à ce propos, l'article de Myriam Mayer (2007), publié dans les *Cahiers d'Études Romanes*.

³⁶⁰ Après les images en noir et blanc, le film annonce : « Des 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 » (« 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 »).

Pourtant, les chantiers et les fouilles archéologiques brisent cette solitude que les non-lieux tendent à créer. Ils réunissent une foule bigarrée de badauds ou de travailleurs. Surtout, ces chantiers deviennent un lieu qui empêche la création d'un flux, à l'inverse des non-lieux que crée la ville du « premier monde » au début de XXI^e siècle. Jacques Tati avait entrevu cette tendance au flux de la ville et la solitude qu'elle génère, et avait créé, dans ses films, des lieux et des situations capables d'y opposer une résistance³⁶¹. La Barcelone que l'on devine dans le film de Guerin partage plus d'un point commun avec la ville de *Play Time* (1967). Le cinéaste barcelonais ne fait-il pas du personnage d'Antonio un nouveau Monsieur Hulot qui, comme dans le film de Tati, rencontre ou croise, sans les voir, d'autres personnages tout aussi pittoresques que lui ? Le marin n'apparaît-il pas, pour la première fois dans le cadre, comme Monsieur Hulot dans *Play Time*, sans qu'on le remarque vraiment ? Livrée aux touristes, comme le rappelle Antonio au début du film, Barcelone exige de ses habitants des rituels divers, les contraint à des trajectoires étranges, qui paraissent absurdes au regard un peu distant³⁶². Une distance que cultive la mise en scène du cinéaste. Bien que le réalisateur entretienne une complicité avec ses personnages – la volonté de partager un même espace et un temps long avec eux en est le premier signe –, la mise en scène de Guerin marque, à plusieurs reprises, cette distance, laquelle ne fait que mettre en exergue la solitude des habitants. Le fait que la caméra soit pointée, à plusieurs reprises, par les personnages filmés, marque cette frontière – cette violence – qui se joue entre filmeur et filmé.

La solitude se fait entendre également : la parole, si elle structure la composition du film³⁶³, est parfois enregistrée et mixée de manière à en offrir une « écoute réduite » (Chion, 1990 : 28-32) : c'est la matière sonore qui est donnée à entendre. Comme pour de nombreux personnages de *Play Time*, les paroles des protagonistes, dans *En Construcción*, sont parfois réduites à quelques mots, des interjections ou des sons : ce n'est pas le contenu sémantique de ces paroles qui importe, mais un rythme, un souffle et surtout les gestes qui les accompagnent.

³⁶¹ Dans *Play Time* (1967), le restaurant-boîte de nuit devient un lieu de convivialité parce que les travaux, encore en cours, sont mis au jour. La place de Saint-Maur, dans *Mon Oncle* (1958), est un lieu où les rencontres et les échanges sont incessants, ce qui n'est pas sans poser problème au balayeur, dont le travail est toujours retardé par une conversation avec différents voisins. La manière dont Guerin construit l'espace dans *En Construcción* rappelle encore *Play Time*. Les personnages y circulent alternativement en y étant figurants ou protagonistes. Quand Abdel Aziz et Abdelsalam, à la fin du film, posent les dernières briques, ils sont ainsi relégués à un rôle de figuration à côté des futurs propriétaires. A l'inverse, un cycliste anonyme passe dans deux plans, tantôt comme figurant, puis comme protagoniste du plan. On comprendra que les notions de figuration et de protagonisme sont alors à relativiser.

³⁶² Ce sont les arrêts brutaux des passants, dans leur marche, par exemple, face aux travaux qui empiètent sur la voie ou l'expulsion des protagonistes du cadre, comme l'a souligné Myriam Meyer (2010 : 245) : les habitants du Barrio Chino sont poussés « hors du centre, à la périphérie », on [les] aperçoit [...] au bord du cadre, prêts à sortir du plan... ».

³⁶³ Le choix des plans fixes, a expliqué José Luis Guerin, permet notamment de privilégier l'écoute (Guerin, 2007 : 131).

Les personnes filmées deviennent ainsi de véritables artistes de la pantomime, comparables à ceux qui peuplent « Tativille ». Il en va ainsi du barman chez « Tapas variadas » ou de Santiago, agacé par Abdel Aziz. Cette manière qu'a Guerin d'enregistrer la parole, pour en réduire l'écoute, bien qu'elle ne soit pas aussi usitée que dans les films de Jacques Tati, est suffisamment singulière pour être soulignée. Elle contribue à montrer l'isolement des personnages et l'anonymat que chacun connaît dans la ville moderne. Dans le même temps, elle montre la particularité des gestes, des mimiques. C'est un intérêt similaire que l'on constate quand les visages pensifs, les corps relâchés sur les barrières, sont face aux squelettes que les archéologues découvrent.

La confrontation des vivants et des morts suscite le silence d'une enfant, la joue posée contre la barrière, ou d'une jeune femme – une archéologue ? – accroupie à côté des squelettes. Il y a une mélancolie, chez ces personnages, qui rappelle le motif visuel de « la femme à la fenêtre » que Jordi Balló a commenté dans son essai *Imágenes del silencio* (2000 : 60-81). Dans ces plans, leur tête inclinée, leur mutisme, suggèrent un temps intérieur, une absence, une mélancolie, que l'inachèvement de la ville peut également susciter (Augé, 2003 : 115). Cependant, la solitude et les ruines seraient-elles les seuls héritages des habitants du Raval ?

Quand Guerin tourne *En Construcción*, les interrogations sont nombreuses concernant l'avenir du Raval et de sa mémoire. Dans un article de *La Vanguardia*, paru le 3 juillet 1998³⁶⁴, quand le cinéaste et son équipe préparent leur film, Quim Monzó s'interroge ironiquement sur le nom qui sera donné à l'artère principale que vient dessiner le nouveau tracé du quartier : « ¿Paseo? ¿Rambla? ¿Plaza? ». Puis, il poursuit en interrogeant ce qui ne fait plus véritablement débat : quel nom donner à cette grande place ? Le nom de Raval semble admis par la majorité, mais l'écrivain catalan revendique alors le nom populaire du quartier :

Avec un succès qui en a surpris plus d'un, en quelques années seulement, le nom de Raval a mis au rebut celui de Barrio Chino ou Barri Xino, le nom par lequel les Barcelonais de ce siècle ont connu ce lieu [...] L'appellation de Raval, politiquement correcte, a triomphé au point que la toute dernière génération de Barcelonais ne sait même pas ce qu'est ou ce qu'était exactement le Barrio Chino. Ainsi, puisqu'il n'est absolument pas possible que l'appellation ressuscite, pourquoi ne pas l'employer pour baptiser la nouvelle voie publique ? On peut au moins rendre cet hommage au Barrio Chino et à ce qu'il a signifié ? On ne va tout de même pas perdre cette mémoire de la

³⁶⁴ « Entre Hospital y San Pau », p.20.

ville, on ne va pas assumer sans honte l'histoire, les capotes et les lavements. Moi, je la baptiserais place du Barri Xino. Avec fierté. [...]³⁶⁵

Le film de Guerin a réalisé ce que la proposition utopique de Quim Monzó proposait : faire en sorte que se transmette l'histoire de ce quartier populaire, entre générations, éviter qu'il soit fait table rase du passé. Par les mythes qu'il entremêle, par les portraits qu'il campe, le film donne l'occasion de tendre un pont vers le futur, entre le Barrio Chino et le Raval. Il fait passer l'histoire d'un quartier dans celle d'un autre. Pour reprendre l'expression d'Olivier Mongin, *En Construcción* « fait lieu » (2005 : 222) : le film permet de reconquérir un espace imaginaire, historique et concret contre les flux qui travaillent la ville, à l'ère de la mondialisation. Guerin redonne ainsi un sens à ce quartier en inscrivant ses habitants dans une histoire commune et longue, et dont l'avenir, malgré l'épigraphe initiale, est encore à envisager. C'est tendu vers cet avenir qu'il est possible de considérer ce film, puisque, avec ses habitants, avec les ouvriers qui font naître les nouveaux immeubles et sont vite oubliés, il livre une véritable « lutte des lieux ». Olivier Mongin (2005 : 237) écrit à ce propos :

[S]i la « lutte des lieux », substitut éventuel à une « lutte des classes » qui a correspondu à la société industrielle, à la mine et à l'usine, est d'abord une lutte pour le lieu, elle passe aussi par la constitution d'espaces urbains susceptibles de reconquérir une dimension temporelle, une mémoire et un avenir.

Le cinéaste, à nouveau, semble pouvoir partager les responsabilités de l'architecte. Le titre du film, nous l'avons dit, le suggérait déjà. S'il ne crée pas d'espaces urbains, Guerin crée un espace filmique qui ne rechigne pas de lutter, à sa manière, pour un certain « sens du local dans un imaginaire du non-lieu » (*idem* : 217). Le film devient alors cette forme démocratique du lieu, habité par tous, habitable par chacun : il est ce lieu commun qui crée, recompose et lutte pour des lieux démocratiques (*idem* : 217).

³⁶⁵ « Con un éxito que ha sorprendido a muchos, en relativamente pocos años el nombre de Raval ha arrinconado al de Barrio Chino o Barri Xino, con el que los barceloneses de este siglo han conocido al lugar. [...] A tal punto la políticamente correcta denominación de Raval ha triunfado, que la ultimísima generación de barceloneses no saben qué es o era exactamente el Barrio Chino. Por eso, ya que no hay posibilidad alguna de que esa denominación resucite, ¿por qué no utilizarla para bautizar la nueva vía pública? ¿Qué menos que ese homenaje al Barrio Chino y lo que significó? Ni que sea para no perder la memoria de la ciudad, ni que sea para asumir sin vergüenza la historia, las gomias y los lavajes. Yo la bautizaría plaza del Barri Xino. Con orgullo. [...] »

Fiche technique

Réalisateur : José Luis Guerin

Réalisé en étroite collaboration avec Mercedes Álvarez, Francina Cirera, Núria Esquerra, Abel García et Amanda Villavieja

Sortie : 19 octobre 2001

Durée : 2H07

Producteur exécutif : Antoni Camín (Ovideo TV)

Producteurs associés : Dana Hastier (INA) et Thierry Garrel (ARTE France)

Producteurs délégués : Gérald Collas et Jordi Balló

Photographie : Alex Gaultier

Second opérateur : Ricardo Íscar

Son : Amanda Villavieja (assisté de Marta Andreu)

Montage : Mercedes Álvarez et Núria Esquerra

Directeur de production : Joan Antoni Barjau

Assistante de production : Francina Cirera

Premier assistant : Abel García

Second assistant : Elena Marí

Accessoiristes : Maite Sánchez

Juana Rodríguez e Iván Guzmán (le couple), Juan López (le chef de chantier), Juan Manuel López (son fils), Pedro Robles (ferrailleur), Santiago Segade (maçon), Abdel Aziz Mountassir (ouvrier), Adelsalam Madris (apprenti), Antonio Atar (ancien marin), Pere Lluís Artigas (archéologue), Jesús M. Eiris, Francisco Gómez, Juan M. Ortiz, Jordi Martínez (coffreurs), Tania et Bruno Garduño, Javi Huertas, Jan Alvarez (enfants), Marina Tomás, Sonia, Felipe Gómez, Juan J. López « Cantinflas », Luis Ramírez « Rambo ».

Filmographie sélective

Filmaciones en 8 mm. (1959) de Joan Colom

El alegre paralelo (1960) de Enrique Ripoll y Freixes

Sin la sonrisa de Dios (1955) de Julio Salvador

Land of the Pharaohs (La Terre des Pharaons, 1955), d'Howard Hawks

Será tu tierra (1964) et *El largo viaje hacia la ira* (1969) de Llorenç Soler
Escenes del Raval (1998) et *A través del Carmel* (2009) de Claudio Zulian
Con la bombona a cuestras (2001) d'Elena Mari et Iban del Campo
Play Time (1967) de Jacques Tati

CHAPITRE 5 : DEUXIÈME SESSION (2000-2001),

VERS UN NOUVEAU MODÈLE DE TRANSMISSION

Quand commence cette seconde session du Master, *Monos como Becky* a déjà été présenté au festival de Sitges, il a reçu différents prix et est distribué en salles. La sortie de ce film marque, selon Esteve Riambau (2010 : 11), « l'éclosion du documentaire que connaît alors la Catalogne pendant, au moins, les dix années suivantes »³⁶⁶. L'intérêt que porte Joaquín Jordá au documentaire sera l'occasion, pour de nombreux critiques au début des années 2000, de rapprocher cet essor de l'historique mouvement cinématographique de l'Ecole de Barcelone (EdB), le cinéaste en ayant été l'un des principaux animateurs. Pourtant, à l'inverse de la stratégie de Ricardo Muñoz Suay et de Joaquín Jordá, qui publient des textes-manifestes tentant de définir l'EdB à la fin des années 60, le MDC choisit plutôt de mettre en avant des films et des cinéastes variés, sans trop se préoccuper de définir le groupe qu'il rassemble.

Quant à *Buenaventura Durruti, anarquista* de Jean-Louis Comolli, il est terminé à la fin de l'année 1999 et est présenté pour la première fois à la Semaine Internationale de Cinéma (Seminci) de Valladolid, hors compétition, dans la section « Tiempo de historia ». Après une projection à l'Université Pompeu Fabra, quelque temps plus tard, le distributeur Sherlock envisage l'exploitation du film au cinéma Verdi de Barcelone³⁶⁷ ; néanmoins, la proposition n'aboutit pas. Le film de Comolli est présenté dans les festivals de Marseille, Lussas et Yamagata³⁶⁸, puis est programmé à la télévision espagnole dans la nuit du 14 au 15 avril 2000, à 1H00. En France, *Buenaventura Durruti, anarquista* est programmé sur ARTE, le 24 janvier 2001 à 23h50. L'édition en VHS, puis en DVD, permet de poursuivre la diffusion de ce film.

³⁶⁶ « “la eclosión” del documental experimentada en Cataluña durante, por lo menos, los siguientes diez años ».

³⁶⁷ María Paz López, dans un article publié dans le supplément *Vivir* de *La Vanguardia* du mardi 2 novembre 1999, « Memoria de un anarquista », évoque cette possibilité : « Le film sur la vie de Durruti a de l'avenir dans les salles de cinéma. Le distributeur Sherlock pourrait faire la première du film en février au cinéma Verdi de Barcelone. » (« La película de la vida de Durruti tiene futuro en salas de cine. La distribuidora Sherlock podría estrenarla en febrero en el cine Verdi de Barcelona »).

³⁶⁸ Au Festival International du Documentaire de Marseille, le film est programmé les 28 et 29 juin 2000, et aux Etats Généraux du film documentaire de Lussas, le 22 août 2000. Au Japon, le Yamagata International Documentary Film Festival sélectionne le film de Comolli en compétition internationale pour la septième édition du festival, en octobre 2001.

Enfin, le film de José Luis Guerin sort en salles le 19 octobre 2001, après avoir remporté, lors du Festival de San Sebastián, le Prix Spécial du Jury et le FIPRESCI. Quelques mois plus tard, lors de la 16^e cérémonie des Goya, il reçoit le prix du meilleur documentaire³⁶⁹. Il rassemble plus de 144 000 spectateurs en salles, est édité en DVD³⁷⁰ et connaîtra, ensuite, plusieurs diffusions à la télévision. L'accueil critique et public du film de José Luis Guerin donne à connaître l'œuvre du cinéaste à un plus grand nombre de spectateurs. Ce film est également l'occasion de témoigner de l'amitié qui réunit José Luis Guerin et Víctor Erice quand ce dernier écrit dans *Letras de cine* un article, « Los muertos », où il évoque sa rencontre en 1994 avec le cinéaste catalan et leur façon commune d'envisager le cinéma comme « une manière d'être au monde »³⁷¹. Víctor Erice, qui n'a, alors, pas réalisé de film depuis presque dix ans, rend publique la communauté d'esprit que partagent les cinéastes, communauté qui apparaît de plus en plus comme une nécessité, ainsi que le souligne encore l'article :

Je veux avec tout cela dire que José Luis Guerin est le cinéaste avec qui j'ai le plus parlé et échangé d'expériences ces huit dernières années. Pendant ce temps, il a tourné *Tren de sombras* et *En Construcción*, obtenant, à la suite de ce dernier, une reconnaissance générale, de la critique et du public, fort méritée. Le succès d'*En Construcción* représente un espoir, le signe – j'espère qu'il ne s'agit pas d'une illusion, de l'exception qui confirme la règle, une fois de plus – que dans notre travail, nous ne sommes pas aussi seuls que nous le pensons parfois.³⁷²

Le processus de transmission s'organise ainsi comme un élément de résistance face à « la règle » de l'industrie audiovisuelle, sans expliquer ce qui, dans la pratique même du cinéma, pourrait les rapprocher³⁷³.

Ainsi, durant cette seconde session du Master, les premiers films du MDC rencontrent le soutien de trois des principaux festivals de cinéma espagnol : San Sebastián, Sitges et

³⁶⁹ Les trois autres films sélectionnés étaient *Los niños de Rusia* de Jaime Camino, *Extranjeros de sí mismo* de Javier Rioyo et José Luis López Linares et *Asesinato en febrero* de Eterio Ortega.

³⁷⁰ Outre l'édition mentionnée dans la bibliographie, citons celle parue avec le journal *El País* (26/06/2004) dans la collection « Un País de cine 2 ». En France, le film est également édité par Shellac en 2010.

³⁷¹ « una forma de estar en el mundo ».

³⁷² « Quiero con todo esto decir que José Luis Guerin es el cineasta con el que más he hablado e intercambiado experiencias en estos últimos ocho años. En ese tiempo él ha rodado *Tren de sombras* y *En Construcción*, obteniendo, a raíz de esta última, un reconocimiento general, de crítica y público, muy merecido. El éxito de *En Construcción* supone un hecho esperanzador, la señal –espero que no se trate de un espejismo, de la excepción que confirma la regla, una vez más– de que en nuestro trabajo no estamos tan solos como a veces pensamos. »

³⁷³ Víctor Erice poursuit néanmoins son article en apportant quelques commentaires au film de José Luis Guerin, *En Construcción*. Il évoque, à la suite d'André Bazin, le cinéma comme art funéraire pour parler de *Tren de sombras* et *En Construcción*. Cette conception du cinéma pourrait être également appliquée au cinéma d'Erice. Dans *El Sol del membrillo*, certaines scènes le suggèrent, notamment quand Antonio López s'endort sur un lit ou quand la caméra filme des coings en train de pourrir.

Valladolid. Des liens de filiation avec l'histoire du cinéma catalan et espagnol sont envisagés par la critique et les cinéastes eux-mêmes et surtout, dans le cas du film de Guerin, un important public voit le film en salle.

Dans le même temps, d'autres documentaires sortent en salles. Aucun ne rencontre un succès comparable à celui que connaît *En Construcción*, mais, déjà, une certaine diversité commence à se dessiner. Ainsi, les réalisateurs Javier Rioyo et José Luis López-Linares poursuivent leur collaboration en réalisant *A propósito de Buñuel* (2000) et *Extranjeros de sí mismos* (2001), sur la question de l'engagement militaire durant la Guerre d'Espagne et la Seconde Guerre Mondiale. Le Péruvien Javier Corcuera, installé en Espagne, réalise, quant à lui, *La espalda del mundo* (2000). Ce film marque un pas supplémentaire dans la revendication de l'exploitation du documentaire en salles, comme l'a souligné Jostxo Cerdán (2008)³⁷⁴. Coproduit par Media Pro et Elías Querejeta P.C., et distribué par United International Pictures (UIP), une trentaine de copies du film circulent dans les salles, sortant ainsi le documentaire des « cinémas pour minorités » et le mettant « à la portée de tous les publics » (Cerdán, 2008 : 13)³⁷⁵. L'année suivante, Fernando León de Aranoa, qui avait participé au scénario du film de Javier Corcuera réalise au Mexique *Caminantes*, sur l'accueil de la caravane zapatiste dans un village du Chiapas et filme, à cette occasion, un entretien avec le Sous-commandant Marcos³⁷⁶. Le film de Javier Corcuera rassemble plus de 50 000 spectateurs, tandis que le film de Fernando León de Aranoa n'est presque pas exploité en salles³⁷⁷. Enfin, citons *Calle 54* (2000) de Fernando Trueba, qui réunit plus de 68 000 spectateurs en salles.

Lluís Miñarro produit également un premier long-métrage documentaire, *Fuente Álamo: la caricia del tiempo* (2001) de Pablo García. Malgré une mauvaise distribution en salles, le film connaît un véritable succès dans de nombreux festivals, en Espagne et à l'étranger³⁷⁸. Ce film démontre aussi que le documentaire peut exister dans des circuits

³⁷⁴ « Ce film a atteint de nouveaux buts dans le processus de réouverture de l'industrie cinématographique espagnole par rapport au documentaire » (« Esta película alcanzó nuevas metas en el proceso de reapertura de la industria cinematográfica española al documental ») (Cerdán, 2008 : 12)

³⁷⁵ « cines para minorías », « al alcance de todos los públicos ».

³⁷⁶ Fernando León avait coréalisé, avec Gracia Querejeta et Azucena Rodríguez, *Primarias* (1998) sur les élections primaires au sein du PSOE. Ce film est une initiative du producteur Elías Querejeta. On reconnaît le titre et l'idée du film de Robert Drew qui réalisa, avec la contribution d'Albert Maysles et Richard Leacock, *Primary* (1960), film emblématique du cinéma direct américain. *Primary* présente la campagne des primaires pour l'élection présidentielle américaine opposant les Démocrates John Fitzgerald Kennedy et Hubert Humphrey.

³⁷⁷ Il rassemble moins de 2000 spectateurs en salles tout comme le film de Manuel Martín Cuenca, *El juego de Cuba* (2001).

³⁷⁸ Il est notamment sélectionné au Festival Infinity Film d'Alba en Italie, au Festival dei popoli de Florence, au Docupolis de Barcelone, au festival de Yamagata (Japon).

parallèles à ceux dans lesquels les fictions trouvent généralement leur place. Pablo García démontre aussi que la tendance qui se généralise au sein du Master – à savoir la revendication du documentaire de création – se développe dans d’autres endroits d’Espagne. Ainsi, le réalisateur, après avoir effectué un casting parmi ses proches, filme, dans le village de Fuente Álamo (Albacete), des villageois de tout âge, lors de la « danse des *gazpachos* »³⁷⁹. L’accueil que *Fuente Álamo: la caricia del tiempo* reçoit auprès des programmeurs européens est le premier signe de l’intérêt international pour le documentaire espagnol. Lluís Miñarro produira, les années suivantes, de nombreuses fictions et quelques documentaires avec sa maison de production Eddie Saeta, et fera l’objet de plusieurs rétrospectives, en Espagne et à l’étranger³⁸⁰. Parmi ses productions, les films d’Albert Serra, de Marc Recha et de Lisandro Alonso participent au renouveau du réalisme cinématographique, les stratégies de fiction n’étant pas étrangères au documentaire³⁸¹.

Citons enfin un dernier documentaire distribué en Espagne, celui de la Hollandaise d’origine espagnole Sonia Herman Dolz, *Yo soy así* (2000). La réalisatrice s’intéresse aux artistes de la Bodega Bohemia, un cabaret barcelonais fermé en 1998. Elle les réunit pour filmer l’un des principaux divertissements dans la Barcelone des XIX^e et XX^e siècles³⁸². Cette réalisatrice interviendra à plusieurs reprises au sein du Master, ce qui montre, une fois de plus, sa capacité à rassembler des cinéastes de divers pays européens. Sonia Herman Dolz rend compte ainsi aux étudiants d’une part de la production néerlandaise, ayant fondé la maison de production Hasten Slowly Films à Rotterdam³⁸³.

Ce sont Joaquín Jordá, Ricardo Íscar et Isaki Lacuesta qui, finalement, réalisent les trois nouveaux longs-métrages. Joaquín Jordá trouve ainsi au sein du Master un environnement confortable pour poursuivre son travail de documentariste, lequel, avant l’expérience de *Monos como Becky*, avait cédé le pas à son travail de scénariste et de traducteur. Ricardo Íscar, après avoir participé en tant que second chef opérateur à *En Construcción* et *Monos como Becky*, va préparer son premier long-métrage tourné en

³⁷⁹ « el baile de los gazpachos ». A propos de *Fuente Álamo: la caricia del tiempo*, on pourra se référer à l’article d’Efrén Cuevas (2007 : 169-170).

³⁸⁰ Parmi les documentaires qu’il produit, citons *El somni* (2008) de Christophe Farnarier et les deux films qu’il a réalisés *Familystrip* (2009) et *Blow Horn* (2009).

³⁸¹ Ces cinéastes utilisent les paysages urbains, naturels et humains dont ils disposent comme des éléments centraux de leur narration : leurs récits s’élaborant à partir de ces nouveaux éléments que propose le tournage. Ainsi, par exemple, dans *Honor de cavallería* (2006), Albert Serra trouve, dans les conversations entre les acteurs non-professionnels Lluís Carbó et Lluís Serrat, les paroles de Don Quichotte et Sancho Panza.

³⁸² Parmi ces artistes, on peut voir el Gran Gilbert, qui apparaissait déjà dans *Juguetes rotos* (1966) de Manuel Summers.

³⁸³ Sonia Herman Dolz a réalisé également *Romance de Valentía* (1993), *Lágrimas negras* (1997), *The Master and his pupil* (2003), *She came to win* (2004), *Portrait of Dora Dolz* (2007).

Espagne. Simultanément, il tourne avec la collaboration d'un étudiant de la première session du MDC, Nacho Martín, *La punta del moral* (2001) et *El Cerco* (2002-2006). Enfin, Isaki Lacuesta tourne, à 25 ans, son premier long-métrage. En faisant passer Isaki Lacuesta, d'une session à l'autre, du statut d'étudiant à celui d'enseignant-réalisateur, Jordi Balló met en place un système qui favorise le renouveau générationnel, permettant à de jeunes cinéastes de travailler dans des conditions économiques avantageuses. *Cravan vs. Cravan* s'inscrit également dans une certaine continuité de l'œuvre de Joaquín Jordá, non pas dans les manières de faire ou dans les thématiques abordées, mais plutôt dans la façon qu'a Isaki Lacuesta de le désigner comme celui qui l'a accompagné tout au long de son projet, sans qu'il lui impose un dogme sur ce que peut être le métier de cinéaste. C'est pourquoi, lorsque sort *Cravan vs. Cravan*, les critiques tendent à rapprocher les deux cinéastes. Pourtant, il semble bien que ce soit avant tout l'amitié, plus qu'une pratique particulière du cinéma, qui les réunisse. Ainsi, Isaki Lacuesta écrit à plusieurs reprises sur Joaquín Jordá³⁸⁴ et présente le cinéaste, comme une personne non conventionnelle, donneuse de bons conseils pour les nombreux étudiants et amis qui viennent le consulter.

Ainsi, après avoir cherché à renouer avec l'histoire récente du documentaire en Espagne, le MDC, pendant la seconde session, semble faire le pari de voir émerger en son sein de nouveaux cinéastes. Ce pari ne sera relevé que tardivement, quand le film de Ricardo Íscar réussira à devenir une œuvre centrale, malgré les difficultés de sa diffusion.

Au début de la seconde session, le cinéaste hollandais Johan van der Keuken présente certains de ses films aux étudiants. C'est également pendant cette seconde session qu'est créé le programme *Taller.doc* du producteur Joan González sur El 33. Le programme accueille ainsi des films de certains étudiants récemment sortis du Master ou encore de la jeune diplômée en Communication Audiovisuelle de l'UPF, Ariadna Pujol, qui réalise alors *STOP* (2001) et *En el piso* (2001), après le succès de *Tiurana* (1999) dans plusieurs festivals. Le programme se veut être une passerelle entre le monde universitaire et l'industrie et donne l'occasion à de nombreux étudiants de faire leurs premiers films. Amanda Villavieja réalise ainsi *El libro de la memoria* (2001) et *Postal desde los Balkanes* (2003). En France, Fanny Guiard, qui avait accompagné Jean-Louis Comolli à Barcelone et ainsi pu étudier lors de la première session, réalise le projet qu'elle avait développé. Son film, *Cette mémoire qui se tait* (2000), est diffusé à la télévision, sur la Cinquième et est produit par l'INA.

³⁸⁴ « Una apuesta contra Joaquín Jordá » (2001), « Buenos consejos » (2005a) et « Il maestro del caso » (2006).

Enfin, la publication, en 2001, de *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España* (Català, Cerdán et Torreiro) marque un tournant dans la récupération du documentaire espagnol, comme les auteurs l'annoncent dans l'introduction de cette monographie. L'ouvrage sera un important point de départ pour la récupération de l'histoire du cinéma du réel en Espagne.

Les trois films préparés durant cette nouvelle session sont ainsi ceux d'Isaki Lacuesta (*Cravan vs. Cravan*), Joaquín Jordá (*De nens*³⁸⁵) et Ricardo Íscar (*Tierra negra*).

³⁸⁵ *De nens* et *Veinte años no es nada* de Joaquín Jordá n'ont pas été commentés dans ces pages mais, pour des précisions utiles, on pourra se référer aux textes cités dans notre bibliographie.

Cravan vs. Cravan (2002) d'Isaki Lacuesta

Résumé

Ancien boxeur professionnel et écrivain, Frank Nicotra marche sur les traces d'Arthur Cravan. Le film confronte les points de vue de biographes et d'artistes pour en dessiner la légende et en souligner les nombreux traits désormais effacés. L'histoire d'Arthur Cravan se raconte au présent et c'est dans le jeu permanent des réincarnations que les poètes et les boxeurs actuels dialoguent, vivant une autre bohème.

Les destins de Cravan et de Nicotra se mêlent. A Lausanne, dans l'ambiance feutrée d'une exposition sur l'œuvre de Cravan, Frank Nicotra s'interroge : « Que peuvent-ils savoir d'Arthur Cravan ? ». Des bribes de paroles évoquent un poète, un boxeur, une mort mystérieuse, sans savoir distinguer la vérité du mythe dont est auréolé l'artiste.

Nicotra arrive dans une vieille demeure délabrée, celle du poète, tandis que la voix de Merlin Holland, le petit-fils d'Oscar Wilde, explique, en anglais, l'histoire familiale de Cravan. Arthur Cravan est né le 22 mai 1887 à Lausanne, il est le fils d'Otho et le neveu de Constance. Otho et Constance font chacun un mariage que leur famille anglaise « respectable » désapprouve : lui se marie avec Nellie, une jeune française, fille illégitime, et Constance se marie avec Oscar Wilde (1854-1900). Avant qu'Otho n'abandonne Nellie, il a deux enfants. Le cadet est Arthur Cravan qui porte alors le nom de Fabian Avenarius Lloyd. Cravan, fasciné par son oncle Oscar Wilde, fera, comme lui, de sa vie un art.

A Paris, Nicotra interroge Adelaïda Perillós, qui a traduit Cravan. Elle lui parle de cet « aventurier né », grand et beau, évoque la Closerie des Lilas et le bal Bullier, que Cravan fréquente à partir de 1909. Nicotra explique à la jeune femme son goût de l'écriture et son passé de boxeur : il a été champion d'Europe des super-moyens à 25 ans en mettant KO son adversaire en moins de deux minutes. Nicotra poursuit ses recherches en compagnie du peintre Eduardo Arroyo ou du poète champenois Bernard Heidsieck, qui évoquent les talents de provocateur de Cravan. Avant même les futuristes, il pratique l'art du scandale, fait l'éloge de la vitesse et de la force.

Dans sa revue littéraire, *Maintenant*, Cravan critique la plupart des artistes de son temps. Comme l'explique Eduardo Arroyo à Nicotra, en lui montrant une série de ses dessins « du poète une fois qu'il est passé par la boxe », pour Cravan « [l]a peinture c'est marcher, courir, boire, manger, dormir et faire ses besoins » ; une nécessité absente dans les salles

d'exposition, à en croire les visiteurs de la Foire Internationale d'Art Contemporain de Madrid – interrogatifs, perdus ou ennuyés – devant les œuvres d'art.

Frank Nicotra accompagne Adelaïda Perillós pour discuter avec les artistes du Cirque Perillós, dans lequel celle-ci fait des acrobaties. Ils évoquent les conférences provocatrices du poète, où il arrive parfois saoul et s'essaie au strip-tease, et sa performance, non-réalisée, où il voulait se faire passer pour mort, afin de publier son œuvre posthume... de son vivant. Merlin Holland, quant à lui, raconte comment, dans *Maintenant*, Arthur Cravan a publié un article en 1915 où il affirmait qu'Oscar Wilde était encore vivant.

Puis, dans un montage comparatif qui oppose les arguments de Bernard Heidsieck et de Marcel Fleiss à ceux de María Lluïsa Borràs, Nicotra parle avec eux du peintre Edouard Archinard. Selon les premiers, Cravan et le peintre ne font qu'un, tandis que l'universitaire, auteure d'une biographie d'Arthur Cravan, préfère la prudence scientifique et considère les preuves avancées comme insuffisantes et peu convaincantes.

Concernant sa mort, plusieurs versions ont été avancées : il aurait disparu au large du Golfe du Mexique, ou bien on l'aurait assassiné à la frontière américano-mexicaine. Nicotra erre, la nuit, sur les quais de la Seine. L'eau est calme et sombre. « Qui peut montrer ce qui n'a pas d'images ? Comment peut-on faire un film sur un disparu ? » s'interroge-t-il. Cravan est une œuvre de fiction, il échappe à toute biographie pour devenir récit, commente le petit-fils d'Oscar Wilde. D'après quelques photos d'une fête, une fiction en noir et blanc imite les films muets du début du siècle, Nicotra y incarne Cravan et Adelaïda Perillós, Renée, qui partagea sept ans de la vie du poète-boxeur. La guerre éclate, mettant fin à la fête.

Cravan quitte alors la France et, après un long voyage, rejoint à Barcelone son frère Otho et d'autres artistes « défaitistes » : Picabia, Van Dongen, Olga Sacharoff, Albert Gleizes... Des poètes catalans, réunis autour de Carles Hac Mor et Enric Casassas, piqueniquent et discutent de cette époque. Certains remettent en question l'existence même de Cravan.

Devant la visionneuse, Nicotra passe les dernières minutes d'un film tourné par les frères Baños³⁸⁶, où Cravan s'entraîne avant le combat de boxe qui doit l'opposer à l'Américain Jack Johnson, le premier Noir champion du monde des poids lourds. A Barcelone, Johnson joue dans un film qui a disparu, comme celui du combat qui l'oppose à Arthur Cravan. Juli Lorente, comme il l'explique, assis dans l'arène Monumental laissée à

³⁸⁶ D'abord fondateur avec A. Marro d'Hispano Films (1906-1918), Ricardo de Baños quitte l'entreprise pour fonder avec son frère, Ramón, la Royal Films (1916), qui s'impose comme l'une des principales sociétés barcelonaises de l'époque, à travers la réalisation de superproductions. (Seguin, Jean-Claude, 1994 : 11-15)

l'abandon, avait six ans quand il a assisté au combat Cravan vs. Johnson. Ce combat reste auréolé de mystère : les deux hommes se seraient battus la veille pour une histoire d'argent, Cravan serait arrivé saoul sur le ring et aurait ainsi perdu le combat. Certains accusent cependant Johnson d'avoir truqué le match, en le prolongeant pour les besoins du film des frères Baños. Après la défaite, Cravan décide de partir aux Etats-Unis, puis au Mexique. Pour célébrer son départ, il réunit ses amis poètes. Les poètes catalans Carles Hac Mor, Enric Casassas et Esther Xargay racontent cette soirée dans un bar, pendant que la musique du Diabolo Mariachi, jouée à fond, entraîne Nicotra dans la danse.

Au Mexique, en pleine guerre civile, Arthur Cravan et Mina Loy, qui attend un enfant de lui, connaissent le désespoir et la faim. Ils décident d'aller en Argentine. Mina Loy, arrivée à Buenos Aires, ne verra jamais Arthur Cravan la rejoindre. Quelques années après la disparition de Cravan, ses amis de Barcelone et New York, Man Ray, Picabia et Duchamp participent à un film, *Entr'acte* (René Clair, 1924). C'est « une allusion claire à Arthur Cravan » selon l'un des poètes, un document à prendre en compte dans l'historiographie du boxeur. Les nombreuses versions concernant la mort du poète n'ont jamais pu être vérifiées. Néanmoins, comme le fait remarquer Merlin Holland, si un document venait à préciser la mort de Cravan, il serait lui-même tenté de supprimer ladite preuve.

Cinéaste de notre temps : Isaki Lacuesta

Lors de ses premières années à l'Université, Isaki Lacuesta (Girona, 1975-) écrit des critiques littéraires, cinématographiques et musicales et réalise quelques entretiens dans *El diari de Girona*. Il y développe des dons de conteur³⁸⁷, cultive son goût des pseudonymes et fait la découverte de nombreux auteurs contemporains. Si l'on en croit les entretiens qu'il a donnés, ce sont, cependant, les textes de Stevenson, Conrad, Diderot, De Quincey, Montaigne, Proust et Camus qui semblent avoir sa préférence. Tout en exerçant ce travail critique, il obtient une licence en Communication Audiovisuelle à l'Université Autonome de Barcelone, avant de s'inscrire, hors délai, à la première session du Master en Documentaire de création de l'UPF. L'intérêt que les examinateurs portent à son projet de documentaire lui vaudra d'être accepté une fois la sélection achevée. Entre 1998 et 2000, il s'inscrit également à l'Université Centrale de Barcelone, pour préparer une Licence en Histoire de l'art.

³⁸⁷ Dans « El poder de la prensa » (Lacuesta, 2007a), il raconte qu'il a publié dans ce journal des articles sur des livres qui n'existaient pas et un entretien avec Manuel Vázquez Montalbán qui n'avait jamais eu lieu.

Après avoir découvert, en Licence, *El encargo del cazador* et *Innisfree*, les documentaires de Joaquín Jordá et José Luis Guerin, il considère avec enthousiasme la création du Master. Il rejoint le groupe de Joaquín Jordá et participe au tournage de *Monos como Becky*, où il est assistant-caméra. Il entretient, dès lors, une amitié sincère avec Jordá qui le soutient dans la préparation de *Cravan vs. Cravan*, film qui lui est dédié.

Devenu enseignant dès la seconde session du Master, Isaki Lacuesta poursuit son travail au sein de la Pompeu Fabra, en y réalisant ses trois premiers longs-métrages : *Cravan vs. Cravan*, *La leyenda del tiempo* (2006) et *Los condenados* (2009). Il enseigne également dans d'autres établissements de Barcelone, comme à l'UAB et au CECC où il est nommé directeur au début de l'année 2010. Au début des années 2000, il est aussi rédacteur dans plusieurs revues (*Trans-Art*, *El viejo topo*, *aB*) et continue, occasionnellement, d'écrire sur la musique, le cinéma ou la photographie, notamment dans *Cultura/s*. Conjointement à l'écriture et à la réalisation de longs-métrages, il participe au scénario de *Garbo, el espía* (Edmon Roch, 2009) et réalise des films courts, auxquels collaborent sa compagne Isa Campo, Sergi Dies ou Pere Vilà. Il utilise différents supports (HD, mini-DV, 35 et 16 mm) et différents modes d'exposition et de diffusion : des salles de cinéma au musée, de la chaîne câblée aux bonus de DVD.

Ce sont, au total, plus d'une dizaine de courts-métrages qui constituent, d'ores et déjà, l'œuvre de ce réalisateur. A travers eux, des interrogations sur la nature de l'image et la présence latente de récits (*Microscopías*³⁸⁸, 2003), des hommages à des réalisateurs qu'il affectionne, un questionnement sur ce qu'est un cinéaste, comment et pourquoi le filmer (*Rouch, un noir*, 2004 ; *Las variaciones Marker*, 2007). Il s'intéresse encore aux rapports qu'entretiennent la poésie et diverses techniques d'imageries (images satellitaires disponibles sur internet, images obtenues avec un microscope électronique, images par résonance magnétique). La science et les sentiments, les limites de ces images « techniques » dans leur capacité à transmettre une certaine vérité de l'état du monde et des êtres, le rapport entre le filmeur et l'être aimé sont au cœur de *Ressonàncies magnètiques* (2003), *Alpha and again (lugares que no existen nº1)* (2008), *Llocs que no existeixen (Goggle earth 1.0)* (2009) et *2012* (2010).

Au fil de leurs voyages, Isaki Lacuesta et Isa Campo ont réalisé les films qui constituent *Llocs que no existeixen (Goggle earth 1.0)*. Cette exposition, qui a été présentée à la Fundació Suñol, à Barcelone, comporte cinq films qui interrogent les cartes produites à

³⁸⁸ Réalisé dans le cadre d'une exposition dans la galerie Metrònom de Barcelone, *Microcòsmics*, dont le commissaire d'exposition était le photographe Joan Fontcuberta.

partir d'images satellites disponibles sur internet lesquelles, telles celles du populaire Google Earth, laissent entendre que la planète est à portée de regard. Confrontant l'hyperréalisme de ces images à d'autres images qu'ils tournent eux-mêmes, les films rappellent que l'omniscience supposée est une illusion : de nombreux lieux disparaissent de ces cartes, pour diverses raisons – raisons d'ordre économique, raisons de sécurité, raisons de droits à l'image. C'est le sort des lieux qui existent véritablement semble dire Campo et Lacuesta en citant Herman Melville dans la publication présentant l'exposition³⁸⁹. Le voyage et la présence physique deviennent une nécessité pour appréhender autrement, subjectivement, ces lieux. « Le plus dangereux, ce ne sont pas les manipulateurs, mais notre propre capacité d'autosuggestion, l'énorme capacité de croire en tout ce que nous avons vu de nos propres yeux, même si c'est par le biais d'un écran » (Lacuesta et Campo, 2009³⁹⁰).

Il réalise encore le portrait filmé de nombreux artistes contemporains catalans. En plus des artistes présents dans *Cravan vs. Cravan*, Manuel Vázquez Montalbán (*Caras vs. Caras*, 2000), María del Mar Bonet (*Mar-Palau*, 2006), Perejaume, Frederic Amat, Antoni Tàpies et Miquel Barceló (*Traços / Traces*³⁹¹, 2007) y apparaissent. Barceló est même le principal protagoniste du documentaire *El cuaderno de barro* (2011) et l'un des interprètes de *Los pasos dobles* (2011) tournés en Pays Dogon. Pour TCM, il a également écrit et réalisé un film sur Ava Gardner, *La noche que no acaba* (2010), et pour le CCCB, il a co-réalisé une correspondance filmée avec Naomi Kawase : *In between days* (2009) présenté au Festival de Locarno.

L'origine du film et les modifications du scénario

Lors de la première session du Master, Isaki Lacuesta reçoit quelques cours du directeur de Mallerich Films, le producteur Paco Poch, qui coordonne, par ailleurs, un groupe d'étudiants. Lacuesta, qui connaît les productions de Paco Poch (le *Gaudí* de Manuel Hueriga et *Innisfree* de José Luis Guerin), lui demande conseil pour le documentaire qu'il prépare. Intéressé par le projet, Paco Poch s'engagera finalement dans la production de ce

³⁸⁹ « Queequeg était natif de Rokovoko, une île très loin dans le Sud-Ouest. Elle n'est sur aucune carte. Les endroits vrais n'y sont jamais. Herman Melville (*Moby Dick*) ». « Queequeg era natural de Rokovoko, una isla lejana del suroeste. No figura en mapa alguno. Le ocurre lo que a la mayoría de los lugares que existen de verdad. Herman Melville (*Moby Dick*) » (Lacuesta et Campo, 2009).

³⁹⁰ « Lo más peligroso no son los manipuladores, sino nuestra propia capacidad de autosugestión, la enorme necesidad de creer en todo lo que hemos visto con nuestros propios ojos, aunque sea a través de una pantalla. »

³⁹¹ Il s'agit d'une installation pour quatre écrans, produit par le CCCB et la Foire du livre de Francfort.

documentaire et évitera à Isaki Lacuesta quelques erreurs récurrentes dans les premiers films, comme le réalisateur nous l'a expliqué (Lacuesta, 2010, entretien).

L'année suivante, Lacuesta est accueilli au sein du Master comme professeur et réalisateur. Jordi Balló a expliqué la confluence, entre hasard et choix, qui amène rapidement le jeune Catalan à la réalisation de *Cravan vs. Cravan* (Balló, 2008, entretien). Avec Joaquín Jordá, le directeur du Master considère le projet sur Arthur Cravan comme le plus à même d'être proposé aux financeurs. Néanmoins, il émet quelques réserves sur la capacité d'Isaki Lacuesta à devenir aussi rapidement cinéaste : ce dernier n'a jamais rien réalisé. Jordá le rassure, en lui disant qu'il possède toutes les qualités pour mener à bien son projet et que, de plus, lui-même lui apportera son soutien et son aide, si nécessaire. Après ces discussions, Manuel Pérez Estremera, le directeur des programmes de productions cinématographiques chez Canal+, qui a reçu les dossiers des étudiants, afin d'être consulté à propos des *pitches* , considère comme une obligation le fait de financer le film d'un jeune réalisateur. Ce qui était « dans l'esprit, mais pas dans la lettre » (Balló, 2008, entretien) devient ainsi une règle, lors des quatre sessions suivantes du Master, et le projet d'Isaki Lacuesta est désormais retenu.

De plus, Eckart Stein, directeur de « *Das kleine Fernsehspiel* » de la ZDF, qui était venu donner quelques cours à la Pompeu Fabra, pendant le tutorat, conseille à Isaki Lacuesta de faire un court-métrage. La collaboration avec Canal+ est alors idéale : Jordi Balló obtient un accord avec la chaîne, qui permet de réaliser *Caras vs. Caras*. Le court-métrage est un faux documentaire de 15 minutes dans lequel, à partir de plusieurs légendes, s'est élaborée l'histoire du boxeur républicain Josep Gironés « El Canari », qui sera contraint de torturer des prisonniers dans les prisons fascistes. Sont recueillis les faux commentaires des écrivains Manuel Vázquez Montalbán et Victor Alba³⁹². Frank Nicotra apparaît également dans le court-métrage. Pendant son tournage, plusieurs scènes du long-métrage sont tournées, afin de réduire le coût de la production³⁹³.

Le scénario de *Cravan vs. Cravan* connaît plusieurs modifications significatives. Inspiré des livres de María Lluïsa Borrás, *Arthur Cravan: una biografía* (1993)³⁹⁴ et *Arthur Cravan : une stratégie du scandale* (1996), il suit, d'abord, une structure narrative où

³⁹² Le célèbre écrivain et journaliste, ancien militant du POUM, avait participé au documentaire sur Ramón Mercader, *Asaltar los cielos* (1996) de Javier Riuo et José Luis López Linares.

³⁹³ « Parce que, si nous tournions à la Plaza de Toros, pour le long-métrage, on nous faisait payer cinq fois plus que pour un court-métrage. Alors, il y a des scènes que l'on a tournées un an et demi avant. » (« Porque si rodábamos en la Plaza de Toros para el largometraje nos cobraban cinco veces más que para un cortometraje. Así que hubo secuencias que se rodaron un año y medio antes », déclare Isaki Lacuesta dans un entretien (García, 2003).

³⁹⁴ On retrouve l'édition facsimilée de *Maintenant* dans *Arthur Cravan : une stratégie du scandale* (1996) édité chez Jean-Michel Place.

alternent les commentaires des spécialistes et des poètes. L'ensemble du scénario est fortement modifié quand Isaki Lacuesta fait la connaissance de Frank Nicotra. Paco Poch le lui présente après avoir rencontré le boxeur, par hasard, tandis qu'il cherchait un cofinancement pour le film. Isaki Lacuesta a raconté l'anecdote :

[C]'est un exemple merveilleux de hasard dadaïste. Je crois beaucoup à ce type de hasards, parce qu'à chaque fois que tu cherches une chose de façon obsessionnelle, tu finis par en trouver d'autres qui étaient insoupçonnées, mais qui répondent à la perfection à tes objectifs. Quand nous avons déjà un premier dossier du projet *Cravan vs. Cravan*, mon producteur, Paco Poch, est allé à Paris pour essayer de dégoter une coproduction française. Dans la salle d'attente, il va tomber sur Frank, qui était là aussi pour essayer de vendre son premier long comme réalisateur. [...] [I]ls vont discuter un bon moment tandis qu'ils attendaient et le résultat est que Paco m'a appelé depuis Paris pour me dire, ému, qu'il venait de rencontrer Cravan.³⁹⁵ (Miralles, 2005 : 6).

Frank Nicotra avait été champion d'Europe des super-moyens en battant l'Anglais James Cook en une minute et quinze secondes, le 3 avril 1992. Après une carrière de 33 combats³⁹⁶, il abandonne définitivement la boxe pour écrire et réaliser des films. Il réalise ainsi un premier court-métrage en 1999, *Les coups bas* et, en 2000, *L'engrenage*, un film policier. En 2002, il réalise un documentaire, *La vie en rose*, sur la boxe. Depuis, il a participé à l'écriture de plusieurs scénarios.

Isaki Lacuesta voit le boxeur français comme un nouvel Arthur Cravan. Dans son scénario remanié, après leur rencontre, il imagine de nombreux dispositifs dynarratifs, qui interrogent en permanence les points communs et les différences entre Nicotra et Cravan. Ainsi, dans le scénario³⁹⁷, Nicotra feint de tout abandonner durant le tournage – l'exercice de mimétisme lui paraissant impossible –, tandis qu'Isaki Lacuesta, devenant personnage de son propre film, tente au contraire de l'encourager. Ces scènes sont écartées dans le montage final : la narration et les différents avatars de Cravan suffisent à montrer cette impossibilité d'incarnation unique, tandis que d'autres procédés interrogent le processus de mythification de Cravan par le biais du film. Enfin, d'autres hasards viendront modifier le scénario au cours

³⁹⁵ « [É]s un esplèndid exemple de casualitat dadaïsta. Hi crec molt en aquest tipus de casualitats, perquè sempre que estàs buscant alguna cosa de forma obsessiva acabes trobant-ne d'altres que eren insospitables però que responen a la perfecció als teus objectius. Quan ja teníem un primer dossier del projecte de "Cravan vs Cravan", el meu productor, Paco Poch, se'n va anar a París per intentar lligar una coproducció francesa. A la sala d'espera va coincidir amb en Frank, que també era allà per intentar vendre el seu primer llarg com a director. [...] [V]an xerrar força estona mentre esperaven i el resultat és que en Paco em va trucar des de París dient-me, emocionat, que acabava de conèixer en Cravan. »

³⁹⁶ 31 victoires, 1 défaite, 1 nul.

³⁹⁷ Je fais référence au scénario disponible à la bibliothèque de l'Université Pompeu Fabra, document déposé par Paco Poch. Il s'agit d'un tapuscrit de plus de 200 pages, qui est, probablement, la version du scénario utilisée lors du tournage.

du tournage. Séduits par les poètes Esther Xargay et Enric Casassas, le réalisateur leur accorde une importance qu'il n'avait pas préméditée.

Béances et coïncidences : « Print the legend »

John Ford faisait dire au journaliste de *L'homme qui tua Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, 1962) « When the legend becomes fact, print the legend » (« Quand la légende devient un fait, il faut publier la légende »). C'est le choix d'Isaki Lacuesta – comme ça avait été, dans une certaine mesure, celui de Comolli concernant Buenaventura Durruti –, confronté à « l'irréversible impossibilité de filmer »³⁹⁸ l'être de chair et de sang. Chez Lacuesta, filmer cette légende consiste à en décrire les contours flous et la résonance, dans l'œuvre d'artistes contemporains qui en prolongent le mythe. Le mythe se pérennise ainsi : dans les divergences et les nouvelles fictions. Par une logique avant-gardiste de collages, le film réunit les sources les plus hétérodoxes, use de digressions, pour faire un portrait de Cravan qui refuse la lumière à tout prix et prend en compte ses zones d'ombre.

Sa biographie inclut, ainsi, les hypothèses qu'ont offertes les discussions de poètes catalans, le roman de Tony Cartano – *Le bel Arturo* (1989) – ou les histoires d'un galeriste intéressé par le profit qu'il pourrait tirer de certains tableaux. Les béances laissées par les archives deviennent une véritable opportunité pour la fiction : la photographie fige le geste, et à chacun d'imaginer si le coup lancé par le boxeur atteint son but. La détérioration du film nitrate, avec ses taches qui noircissent l'image, invite à rêver ce qui avait été filmé, de même que l'utilisation de pseudonymes rend possible les faux-semblants.

La béance est ouverte encore dans des documents qui ont disparu ou n'ont jamais existé, comme certaines photos de la famille Lloyd, le film du combat de boxe tourné par les frères Baños ou le film d'aventures, dans lequel a joué Jack Johnson³⁹⁹. Dès lors, on peut imaginer aussi bien un chef-d'œuvre du cinéma catalan, un combat historique ou une performance du poète-boxeur. S'agit-il pour autant de faire, à propos de Cravan, un faux

³⁹⁸ « la irreversible imposibilidad de filmar » écrit Isaki Lacuesta (2002) pour présenter son film.

³⁹⁹ Jack Johnson a fait l'objet de plusieurs documentaires, parmi lesquels *Jack Johnson* (1970) de Jim Jacobs (produit par Bill Clayton) pour lequel Miles Davis enregistra *A tribute to Jack Johnson* (1971). La fin de la face B de cet album, « Yesternow », résume les enjeux politiques qui font écho à la carrière du boxeur : « I'm Jack Johnson, heavyweight champion of the world. I'm black ! – they never let me forget it. I'm black, all right... I'll never let *them* forget it ! » (Je suis Jack Johnson, champion du monde poids lourd. Je suis noir ! – ils ne me l'ont jamais fait oublier. Je suis noir, ok... Je ne le *leur* ferai jamais oublier ! »).

documentaire, comme le film, parfois, a été perçu ? Les histoires et les stratégies narratives qu'offrent ces béances sont plutôt l'occasion d'actualiser et d'écrire la légende.

Frank Nicotra complète celle-ci en devenant ce personnage paradoxal, à la fois passeur et prolongement du poète. Il est, pour cela, Frank Nicotra *et* Arthur Cravan. Cette superposition du poète-boxeur des années 10 et de celui des années 90 est annoncée, dès le prologue du film, quand la voix-je déclare : « Voici l'histoire d'un revenant, Arthur Cravan, le poète et boxeur, disparu en 1916, au Golfe du Mexique. Personne n'a jamais su quel fut son sort. C'est l'histoire d'un revenant, c'est mon histoire. ». Cette dernière phrase joue sur l'ambiguïté de l'énonciation : s'agit-il de la voix d'Arthur Cravan (d'un acteur qui l'interpréterait) ou d'une personne qui reconnaît, dans l'histoire de ce poète avant-gardiste, sa propre histoire ?

Les témoignages ou les photos mises en scène et réalisés par Humberto Rivas⁴⁰⁰ actualisent, prolongent encore le mythe. « Quelles sont les traces visibles du passé ? » « Comment les retenir ? » interroge le film. Où trouver le récit présent des avant-gardes qui fascinent tant, à l'image des plans hypnotiques d'*Entr'acte* ? Le réalisateur trouve une réponse en faisant appel, non seulement à Nicotra, mais aussi à une série d'artistes catalans qui configurent certaines des scènes essentielles du film, ainsi que sa bande-son. Les poètes Enric Casassas, Ester Xargay et Carles Hac Mor, ou les musiciens Pascal Comelade⁴⁰¹ et Víctor Nubla⁴⁰² s'inscrivent ainsi dans une « tradition avant-gardiste » qui, depuis la fin du

⁴⁰⁰ Humberto Rivas (1937-2009), « photographe du silence », est né à Buenos Aires et a vécu à Barcelone à partir de 1976. Ses portraits, sans effets spéciaux, comme l'écrit David Balsells, « oscillent entre l'humain et le non-humain, entre l'animé et l'inanimé [...]. La photographie d'Humberto Rivas, [écrit-il encore] ne prétend ni capturer le monde ni attraper un instant, mais essaie de construire une image » (« oscilan entre lo humano y lo inhumano, entre lo animado y lo inanimado [...]. La fotografía de Humberto Rivas no pretende captar el mundo ni atrapar un instante, sino que trata de contruir una imagen. » in BALSELLS, David, présentation de l'exposition « Humberto Rivas: el fotógrafo del silencio », sur le site du MNAC (http://www.mnac.es/doc/lan_003/humbertorivas.pdf), dernière consultation, le 01/04/2011. Isaki Lacuesta et Isa Campo ont, par ailleurs, écrit une critique émouvante (Campo et Lacuesta, 2007) sur l'exposition que le Musée National d'Art Contemporain a dédiée à Humberto Rivas (1937-2009), fin 2006.

⁴⁰¹ Pascal Comelade (1955-) est un musicien français d'expression catalane, membre du Collège de 'Pataphysique. Après plusieurs albums avec Le Bel Canto Orchestra, auquel Enric Casassas participe parfois, il enregistre sous son nom et travaille avec de nombreux musiciens, parmi lesquels Robert Wyatt et PJ Harvey. Il compose notamment, pour l'album *Traffic d'abstraction* (1992), la chanson « Arthur Cravan was a flor fina ». Il n'a pas composé de chansons expressément pour le film d'Isaki Lacuesta, celles-ci étaient extraites des albums *Traffic d'Abstraction*, *El cabaret galàctic* (1995) et *L'argot du bruit* (1998).

⁴⁰² Víctor Nubla (1956-) est un musicien et compositeur catalan prolifique. Il a travaillé notamment avec les musiciens Pascal Comelade, Io Casino, Le diablo Mariachi et le poète Enric Casassas, qui ont participé à *Cravan vs. Cravan*. Il a également formé, avec Juan Crek, Macromassa, un groupe barcelonais qui, depuis 1976, propose une musique expérimentale rassemblant autour de créations innovantes musiciens, plasticiens et écrivains. En 1992, Macromassa a participé à un hommage à Arthur Cravan au Palau de la Virreina.

XIX^e siècle, caractérise la vie culturelle catalane⁴⁰³. *Cravan vs. Cravan* est autant le portrait pluriel de certains des principaux mythes du début du siècle barcelonais (Cravan, Johnson, Picabia) que celui de la vie culturelle catalane actuelle : la musique, les lettres, la photographie, mais aussi les arts plastiques – Perejaume –, le cinéma – avec l’actrice de *Monos como Becky*, Marian Varela – y trouvent des représentants de choix⁴⁰⁴.

Certains noms de ces artistes sont évoqués dans les conversations mais, pour beaucoup, il n’est possible de les connaître que dans le générique. De même, Frank Nicotra tardera à être ainsi identifié ; il n’est, au début, qu’un « revenant », une silhouette. « Je est un autre » et c’est cet autre que cherche à filmer Lacuesta. C’est pourquoi leur première identité s’efface au profit du Cravan boxeur (Nicotra), du Cravan « circassien » (Adelaïda Perillós), du Cravan poète ou de ses amis en exil (le Cirque Perillós et les poètes).

En reprenant à son compte le film de René Clair, *Entr’Acte*, *Cravan vs. Cravan* en propose une relecture qui le rapproche du futurisme et du poète-boxeur. Le film, s’il n’est pas moins nourri des travaux de recherches de Maria Lluïsa Borrás, ne manque pas d’être irrévérencieux avec l’Histoire de l’Art : il propose une interprétation personnelle du court-métrage écrit par Picabia, en y associant divers éléments de la biographie d’Arthur Cravan. Le bateau de papier devient celui sur lequel naviguait le poète, les gants de boxeur, ceux qui affrontèrent Jack Johnson. D’autres plans, tournés pour les besoins du film, reproduisent la mise en scène du court-métrage écrit par Picabia, sans qu’il y soit toujours fait explicitement référence⁴⁰⁵. Le film de René Clair, dans une interprétation quasi « paranoïaque-critique », trouve un sens nouveau, ludique et créatif, mais aussi une continuité insoupçonnée dans le film de Lacuesta, qui revendique et réactive son esthétique iconoclaste et « potache ».

Dans cette volonté de collage exhaustif, les anecdotes sur Cravan se prolongent jusque dans le générique de fin : une citation de Trotsky nous fait comprendre que Cravan et lui se sont rencontrés durant le voyage qui les mena de l’autre côté de l’Atlantique, et une autre de Guy Debord – en réalité inventée par Isaki Lacuesta – souligne la filiation revendiquée du

⁴⁰³ Dans *L’Ecole de Barcelone, un cinéma d’avant-garde en Espagne sous le franquisme* (2009 : 44), Jean-Paul Aubert écrit à propos de Barcelone que c’est « une ville où l’on pourrait dire, au risque du paradoxe, que l’avant-gardisme s’est imposé comme une tradition ».

⁴⁰⁴ On ne s’étonnera pas, dès lors, qu’Isaki Lacuesta ait souhaité faire intervenir Manuel Vázquez Montalbán pour évoquer la rencontre entre Trotsky et Cravan pendant leur voyage jusqu’à New York. Dans le scénario, on peut lire également qu’Enrique Vila-Matas avançait que Cravan était le fruit de son invention, c’est-à-dire un personnage imaginaire. Enfin, dans l’esprit encore une fois d’actualiser les avant-gardes, le groupe new-yorkais Sonic Youth était également mentionné pour la musique ainsi que, pour parler du poète-boxeur, le peintre pop Richard Hamilton.

⁴⁰⁵ Outre la scène après le générique de fin, où Enric Casassas fait disparaître Frank Nicotra avant qu’il ne s’éclipse à son tour, des vues des berges sur des rameurs ou d’autres sur les lumières de la ville rappellent, à celui qui a vu *Entr’Acte*, des plans du film d’avant-garde, lesquels ne sont pas toujours remontés dans *Cravan vs. Cravan*.

situationniste avec le poète-boxeur⁴⁰⁶. Néanmoins, au-delà de la citation, *Cravan vs. Cravan* semble être réellement marqué par le situationnisme. Certaines scènes ont été tournées dans une galerie d'exposition ou un musée, pour tourner en ridicule la dictature de la marchandise et les représentations immuables : la narration autour d'Arthur Cravan, tout en construisant un discours biographique, en refuse une représentation figée. Elle met en exergue les créations de Cravan comme étant non-marchandes : ses « performances » et sa disparition en sont les œuvres ultimes et les plus réussies.

Méta-cinéma

Le principe d'hétérodoxie qui régit *Cravan vs. Cravan* interroge la nature de l'image et les conventions du documentaire. Isaki Lacuesta a précisé cet intérêt dans une note d'intention : « [j]'ai cru, [écrit-il], que le meilleur point de vue possible était de situer le film à cette frontière ambiguë et dégénérée, entre le documentaire et la fiction, qui, à mon avis, est un des chemins les plus intéressants à explorer du cinéma actuel⁴⁰⁷ ». Ainsi, plusieurs scènes viennent mettre en crise l'usage généralisé de l'archive dans le système conventionnel des représentations du documentaire. L'archive filmique ne délivre pas un sens qui lui serait intrinsèque ; au contraire, c'est la manipulation de celle-ci, lorsqu'elle est mise en évidence, qui en donne le sens.

Aussi, en montrant le film des frères Baños, où Arthur Cravan apparaît à l'entraînement, le réalisateur en révèle, en même temps, toute la fragilité matérielle, toutes les limites : le film du combat a disparu, la dégradation de la pellicule nitrate escamote une grande partie de ce qui avait été enregistré. Le tout est donc réduit à quelques secondes de photogrammes qui défilent. Seule la manipulation de ces images (les ralentis, les agrandissements, les rembobinages) permet de retenir des éléments supplémentaires : à partir de cette manipulation et de l'interprétation de ce nouveau film, naît un nouveau récit. C'est la relecture et l'interprétation qui le font exister. Cette conception de l'image comme construction guide le principe d'élaboration du mythe d'Arthur Cravan : ce qui fait exister le

⁴⁰⁶ Guy Debord évoque Arthur Cravan dans plusieurs de ses films (*Hurlements en faveur de Sade* [1952], *In girum imus nocte et consumimur igni* [1978]).

⁴⁰⁷ « [c]réé que el mejor enfoque posible pasaba por situar el film en esa frontera ambigua y degenerada, entre el documental y la ficción, que a mi entender es uno de los caminos de exploración más interesantes del cine actual » (Lacuesta, 2000).

mythe du poète-boxeur, ce sont ces différents récits assemblés, ces éléments épars ; il faut trouver le bon agencement pour pouvoir imprimer la légende.

L'influence de la bande-son sur la bande-image pour conditionner la réception de cette dernière est notoire dans la vision répétée d'*Entr'Acte* de René Clair. Après avoir vu le film et les séquences plusieurs fois dans le film de Lacuesta, la dernière vision, suggérant une lecture biographique, modifie le sens de ces images, en fait émerger un nouveau récit, à la manière du célèbre extrait des *Lettres de Sibérie* (1957) de Chris Marker, dans lequel se répète, par trois fois, un même montage dont le sens est modifié selon le commentaire.

A la vérité de l'image, Lacuesta oppose l'élaboration et la relativité de l'interprétation. La légende devenue un fait, il faut la protéger, comme le suggère encore Merlin Holland, qui détruirait, s'il en avait la possibilité, les preuves, qui vérifieraient une version des faits. La légende est bien plus porteuse de sens que n'en pourra porter toute version exclusive. En effet, le film, en configurant notre savoir sur les avant-gardes et Arthur Cravan, définit une série d'engagements : il fait siens « la capacité à interroger l'autorité par le biais de l'humour, le pacifisme apatride, [...], la lucidité [...], l'hétérodoxie »⁴⁰⁸ qu'Isaki Lacuesta attribue à Cravan (Lacuesta, 2002).

Fiche technique

Réalisateur : Isaki Lacuesta

Sortie : 11 octobre 2002

Format : 35 mm. / Super 16

Durée : 1H41 min

Scénario : Isaki Lacuesta

Production : Mallerich Films et Benecé

Producteurs exécutifs : Paco Poch et Xavier Atance

Producteurs délégués : Jordi Balló (UPF) et Yves Jeanneau (Pathé)

Directeur de la photographie : Gerardo Gormezano

Son : Xavi Mas

Montage : Domi Parra

Musique originale : Víctor Nubla

⁴⁰⁸ « la capacidad de cuestionar la autoridad mediante el sentido del humor, el pacifismo apátrida [...], la lucidez [...], la heterodoxia. »

Chansons : Pascal Comelade
Premier assistant réalisation : Abel García
Second assistant réalisation : Víctor Iriarte
Direction artistique : Mayte Sánchez
Mixage son : Ricard Casals
Recherches d'archives : Isa Campo et Isaki Lacuesta

Avec l'intervention de : Frank Nicotra (Arthur Cravan), Eduardo Arroyo (peintre), Jorge Luis Bazán (Jack Johnson), María Lluïsa Borràs (historienne et critique d'art), Enric Casassas (poète), Io Casino (artiste), Sergi Díez (Kiss Bailonguen), Gérald Escamilla (commentateur), Eduard Escoffet (poète), Marcel Fleiss (galeriste), Josep Maria Montserrat (arbitre), Carles Hac Mor (poète), Bernard Heidsieck (poète), Anton Ignorant (musicien), Nathalie Kuster (spectatrice), Juli Lorente (historien de boxe), Rafa Martín (entraîneur de Nicotra), Víctor Nubla (musicien), Perejaume (peintre), Frank Provost (technicien de moviola), Humberto Rivas (photographe), José Miguel Sánchez Merallo (entraîneur Jack Johnson) Marian Varela (Mina Loy), Ester Xargay (poétesse), Merlin Holland, Adelaïda Perillós, Pierre Pilatte, La Caravane Périlleuse, Le Diabolo Mariachi.

Filmographie sélective

Entr'acte (1924) de René Clair

Raging Bull (1980) de Martin Scorsese

Tren de sombras (1997) de José Luis Guerin

Gaudí (1988) de Manuel Hueriga

Hurlements en faveur de Sade (1952) et *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) de Guy Debord

Jack Johnson (1970) de Jim Jacobs

Tierra negra (2004 [2005]) de Ricardo Íscar

Résumé

Dans la région de Laciana (León), depuis des générations, des travailleurs descendent à plusieurs centaines de mètres sous terre pour extraire le charbon des mines. En Europe, ce travail fascinant et dangereux, désormais sur le déclin, est encore le quotidien de quelques hommes. La pénibilité physique de leur métier dans les ténèbres n'est rien, comparée à l'indescriptible peur qu'inspire le lieu.

Dans un monte-charge, une dizaine de mineurs descend dans les profondeurs de la montagne. A 200 m sous terre et à 3 km de l'entrée, Aquilino et Senén tentent de remettre en état la structure de « La Reconquista » (« la Reconquête »), une exploitation qui avait été abandonnée. Ce travail provoque des éboulis parfois conséquents. En effectuant des gestes précis, les deux hommes parlent à la mine, lui demandent de rester tranquille⁴⁰⁹ car ses mouvements imprévisibles les font reculer. La mine semble animée d'une vie mystérieuse : l'eau qui court dans ses tunnels et la chouette qui l'habite lui confèrent une présence magique.

A 2 km de l'entrée et à 450 m sous terre, Llamas et Javier doivent consolider un puits vertical de charbon, « La Guerra » (« La Guerre »). Tandis que Llamas maugrée contre son travail, Javier lui parle du privilège de venir chercher ce qui a attendu des millions d'années sous terre. Il sait pourtant tous les dangers de la mine : avec Balbino, Javier évoque l'accident mortel de l'un de ses amis et les insomnies dont il a souffert quand, dans ses rêves, son ami continuait de l'accompagner dans les ténèbres.

A l'extérieur de la mine, l'hiver s'est installé, mais rares sont les cheminées qui fument dans le village : les habitants sont partis. Miguelín et son père se promènent dans la vallée. L'enfant cherche désespérément un fossile, source inépuisable pour son imagination. Ensemble, ils évoquent le futur : Miguelín s'occupera-t-il de son aîné quand il sera dans une maison de retraite ? Face à eux, la montagne laisse entrevoir, sur l'un de ses flancs, un tunnel creusé par les hommes, comme une cicatrice. Dans l'ouverture du tunnel, des mineurs travaillent.

Lors d'une visite médicale, Balbino explique qu'il a passé 20 ans dans la mine. Le médecin, une femme, le devine aux poumons noircis sur le cliché de la radiographie. Au-delà des maladies respiratoires, elle lui demande s'il a le moral : à l'approche de la retraite, comme

⁴⁰⁹ « Ne bouge pas, la mine, ne bouge pas ! » (« ¡Quieta!, mina, ¡quieta! »).

l'explique le mineur, l'attente se fait d'autant plus grande et l'inquiétude de plus en plus vive. La mine est une menace permanente.

Si le sexisme, l'homophobie, le mépris des études sont encore l'apanage de certains protagonistes du film, les comportements sociaux, au sein des familles de mineurs, ont été profondément modifiés, d'abord, par l'augmentation des salaires, puis, par le déclin progressif de cette activité industrielle : avec cette disparition imminente, la force de mobilisation des travailleurs s'est affaiblie, poussant les ouvriers au conformisme⁴¹⁰. Le temps des luttes sociales semble loin et une iconographie (la sortie collective de la mine, les slogans des syndicats peints sur les murs) s'est figée. L'image du mineur n'est pas, non plus, sans lieux communs, ce que critiquent les travailleurs concernés : le mineur peut être mince et petit, grand et ventru, porter des *Nike* et non des espadrilles, comme au siècle dernier, revendiquent-ils.

Dans « La Vetona » (« La Grosse veine »), Andrés et ses camarades installent des étais hydrauliques. Ceux-ci sont posés pour la récupération du charbon et, une fois cette dernière effectuée, ils sont enlevés, ce qui provoque l'effondrement de cette structure de maintien. La chute des plafonds n'est prévisible que de façon approximative et les éboulis sont extrêmement dangereux.

L'artificier, quant à lui, pose plusieurs charges dans les parois et les fait exploser depuis l'intérieur de la mine. Une étrange fumée envahit les tunnels et fait reculer la chouette qui occupe les lieux. Le contraste est saisissant quand le chariot sort à l'air libre : à l'intérieur, le temps semble figé, nulle lumière naturelle, nulle saison, ne se laissent voir ; dehors, le printemps a modifié le paysage, l'herbe est verte et les branches des arbres sont bercées par le vent.

Après avoir fait une photo avec ses camarades, Balbino et sa famille quittent le village de Lumajo. D'autres continuent à travailler, comme Javier et son collègue qui, ensemble, vont à la salle de « remise en forme » et rêvent d'autres métiers, de voyages et de jolies femmes. Mais les deux hommes, malgré leurs plaintes, partagent une complicité à laquelle ils semblent plus attachés qu'ils ne le disent. Le soir, ils se retrouvent à plusieurs dans le bar du village où certains, passablement éméchés, s'interrogent sur le véritable sens de « la peur ». S'ils stigmatisent l'un des mineurs, qui avoue avoir peur de « La Guerra », ils expliquent également qu'ils ont tous, à un moment donné, éprouvé un sentiment similaire, bien que le terme exact varie⁴¹¹. La « peur » est un mot tabou, car c'est dans la mine que se trouve leur travail : la

⁴¹⁰ « Il faut être conformiste » (« Hay que ser conformista »), dit Balbino.

⁴¹¹ la « trouille » (« cagalera »), les « foies » (« caguitis »), la « panique » (« pánico »).

peur est également le prix de leur subsistance. La peur, au quotidien, est une expérience des plus concrètes et se répète lors de nombreuses descentes. Les accidents que chacun a connus, frôlant souvent leur propre mort ou la perte d'un camarade, transforment les mineurs, comme Javier l'explique et l'expérimente quand il mord ses joues, au fond de la mine, en attendant la fin de dangereux éboulis. Avant qu'il ne descende dans la mine, explique-t-il à l'un de ses compagnons, il n'avait jamais eu peur ; aujourd'hui, il s'imagine être interné dans un hôpital psychiatrique : la dépression le guette, comme beaucoup de ces mineurs obligés à toujours faire face à l'inattendu, au fond de la montagne. Quand l'exploitation cessera et, avec elle, la vie du village, la montagne survivra, majestueuse, mystérieuse et inquiétante.

Une pancarte précise que « [d]eux mois après le tournage de ce film, Francisco J. Calviño, un mineur de 35 ans, est mort en tombant dans un puits »⁴¹². Balbino a été plus chanceux : récemment retraité, seul, il contemple la mer.

Épique du quotidien : Ricardo Íscar

Après des études de droit à l'Université de Salamanque et une licence en Image à la Faculté de Sciences de l'Information de la Complutense de Madrid, Ricardo Íscar (1961-) part en 1987 à Berlin pour étudier à la Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Il a alors l'occasion de suivre les cours de cinéastes comme Harun Farocki, Harmut Bitomsky, Béla Tarr, Peter Nestler et Clemens Klopfenstein. Pendant ces années de formation, il tourne plusieurs courts-métrages qui sont autant d'exercices pour apprendre les techniques du 16 mm ; il est tantôt ingénieur du son, monteur, chef opérateur ou réalisateur. Parmi les films qu'il réalise alors, plusieurs courts-métrages sont tournés en Espagne, comme *A la orilla del río* (1989) ou *El diario de Manuel Ángel* (1992).

Le premier présente une famille de gitans, installée au bord du fleuve Tormes, aux alentours de Salamanque, au mois de septembre 1989. Dans un noir et blanc contrasté (8 mm gonflé en 16 mm) et une bande-son réduite à l'extrême (le bruit d'un feu, de l'eau, des couverts entrechoqués), le film raconte la journée de cette famille que le cinéaste a rencontrée un jour auparavant. L'esthétique minimaliste du film et la grande attention portée aux

⁴¹² « Dos meses después del rodaje de esta película, Francisco J. Calviño, picador de 35 años, murió al caer por un taller vertical. »

détails⁴¹³ donnent à ce portrait de famille un caractère intemporel : les enfants jouent devant la caméra du cinéaste, qui est venu seul les filmer, comme les protagonistes d'un vieux film ethnographique. Le second court-métrage, *El diario de Manuel Ángel* (1992), mêle des éléments biographiques concernant Ricardo Íscar et sa relation avec son oncle, Manuel Ángel, et d'autres éléments de fiction : Manuel Ángel est mis en scène avec un jeune garçon, en réalité un voisin, mais celui-ci apparaît, dans le film, comme son neveu. A travers leur relation, le monde singulier de Manuel Ángel, à la fois drôle, poétique et critique, prend forme.

En 1994, il obtient son diplôme de la DFFB avec le long-métrage *Badu, story of the Negev Desert* (1993-1994), un film sur les bédouins qui vivent dans le désert israélien. Le film est coproduit par les chaînes de télévision allemandes, la Westdeutscher Rundfunk (WDR) et la Sender Freies Berlin (SFB). *A la orilla del río, El diario de Manuel Ángel* et *Badu, story from the Negev Desert* sont présentés dans différents festivals internationaux. Avec la réunification allemande, les projets documentaires financés par les chaînes germaniques sont, avant tout, tournés vers les changements politiques et sociaux que connaît le pays. Ricardo Íscar n'arrive pas à boucler le financement d'un film sur les Touaregs, dans le Sahara, malgré l'appui de deux chaînes de télévision. Il fait alors le choix de revenir en Espagne, en 1997. Deux ans auparavant, la Filmoteca de Castilla y León lui avait consacré un cycle intitulé « El cine de Ricardo Íscar », dont Basilio Martín Patino avait fait la présentation, devenant le « parrain en cinéma » d'Íscar⁴¹⁴.

Il commence à enseigner à Barcelone, au CECC et à l'Université Pompeu Fabra, en Communication Audiovisuelle et au sein du Master, dès la première année de son retour en Espagne. Il joue alors un rôle prépondérant dans la formation des étudiants de cette université, remplaçant Jean-Louis Comolli dans l'enseignement sur le documentaire (histoire et théorie) à partir de 1998.

Avec la collaboration de l'un des étudiants du Master, Nacho Martín (co-scénariste), il réalise *La punta del moral* (2000), sur les transformations de cette région du Sud de l'Espagne⁴¹⁵. La chanson finale de Kiko Veneno résume l'objet du film : « Ya no queda na' de La Punta del moral » (« Il reste plus rien de La Punta del moral »). Ce lieu reculé, au sud

⁴¹³ Un chien est marqué au fer, des enfants jouent avec des pinces à linge, la mère va chercher de l'eau au fleuve et met la table.

⁴¹⁴ Lors d'une conversation informelle avec nous, Ricardo Íscar évoque Basilio Martín Patino en ces termes.

⁴¹⁵ Natif d'Ayamonte, Nacho Martín travaille sur *Monos como Becky* et *Buenaventura Durruti, anarquista*. Il réalise par la suite le vidéoclip de Kiko Veneno *Fijarse* et travaille comme assistant-réalisateur ou comme réalisateur de la deuxième équipe sur des films comme *Smoking room* (Julio Wallovits et Roger Gual, 2002), *Remake* (Roger Gual, 2006) et *La silla* (Julio Wallovits, 2006). Il est également ingénieur du son sur *La Punta del moral*.

d'Ayamonte, dans la province de Huelva, où l'on grandit dans la boue, selon les termes de l'un des pêcheurs, est un lieu profondément bouleversé par l'arrivée des promoteurs, qui cherchent à construire sur le littoral. Des usines s'implantent, lesquelles modifient l'ensemble de l'écosystème. Le film dénonce cet « attentat écologique et esthétique »⁴¹⁶ et présente le portrait des pêcheurs de la région, leurs gestes au travail.

Pendant le tournage de *La Punta del moral*, Nacho Martín et Ricardo Íscar vont tourner à Barbate un autre film, afin d'illustrer le travail des premiers habitants de La Punta del moral : celui de la pêche du thon à la madrague⁴¹⁷. *El cerco* (2005) est tourné en deux jours. Il montre, dans un montage rythmé *crescendo*, le travail des hommes et la résistance des poissons dans cette enceinte qui se referme sur eux. Si les images sont tournées en 2000, le montage s'effectue en 2004 au sein du CECC, où travaille Ricardo Íscar, avec la participation d'un groupe d'étudiants. Le film remporte le prix du meilleur court-métrage européen au Festival de Berlin en 2006.

Ces dernières années, Ricardo Íscar a réalisé plusieurs courts-métrages. Avec la collaboration de l'école de documentaire hispano-argentine El Observatorio, il tourne un journal filmé, *Postal de Buenos Aires* (2008). Il réalise également *Soledad* (2008), sur la vie solitaire d'un homme vivant dans le Delta du Paraná et, à l'invitation de la Fondation Gulbelkian de Lisbonne, il participe au projet « Distance et proximité », filmant un court-métrage expérimental, *Juego limpio* (2009), sur les origines belliqueuses du baby-foot⁴¹⁸.

En 2009, il présente *Dansa als esperits*. Tourné au Cameroun, ce long-métrage s'intéresse à Mba Owona, un sorcier qui pratique une médecine ancestrale et protège ce patrimoine culturel. S'attardant sur le travail quotidien de Mba Owona et sur la vie de différents habitants de la forêt camerounaise, les vingt dernières minutes du film de Ricardo Íscar sont consacrées à la danse, saisissante, « des esprits ».

⁴¹⁶ L'expression « atentado ecológico y estético » est de Ricardo Íscar, dans l'entretien qu'il a donné à Jaime Pena (Íscar, 2007a : 165).

⁴¹⁷ En espagnol, *almadraba*. *Almadrabas* (1934) est un film de Carlos Velo et Fernando Mantilla qui, de façon didactique et spectaculaire, montre cette technique de pêche singulière. La rétrospective sur le documentaire espagnol, présentée lors du Festival Cinéma du Réel, à Paris, a rapproché le film de Carlos Velo et Fernando Mantilla et celui de Ricardo Íscar et Nacho Martín. Ricardo Íscar a néanmoins expliqué qu'il n'avait jamais vu le film de Velo avant la projection parisienne. Les similitudes dans le tournage, a-t-il expliqué lors de notre entretien, sont dues, suppose-t-il, à la mise en scène qu'un lieu et une situation imposent de fait (Íscar, 2009, entretien).

⁴¹⁸ Le poète Alejandro Finisterre aurait inventé le « futbolín » (baby-foot) durant la Guerre d'Espagne quand, pendant qu'il est soigné à l'hôpital près de Valence, il cherche un jeu pour divertir les enfants hospitalisés qui ne peuvent pas jouer au football. Le film explore différentes correspondances « secrètes » (le plomb, la confrontation, le bruit à répétition) entre la guerre et ce jeu ; une pancarte explicative raconte, à la fin du court-métrage, le lien entre les armes, les soldats de plomb et le baby-foot.

Avec le Master en Documentaire de création de la Pompeu Fabra, il prépare un nouveau long-métrage, *En el foso* (2011), produit par Bausan Films, avec la participation des étudiants de la 7^e session.

L'œuvre de Ricardo Íscar s'articule autour du questionnement des sociétés contemporaines, fragilisées dans leurs fondations par la modernité technologique et les grandes transformations culturelles, religieuses et scientifiques récentes. Se méfiant du concept de progrès (Lacuesta, 2009 : 36), il cherche à associer un travail de recherche ethnographique – en filmant des lieux, des personnes et des gestes qui connaissent de profondes et irréversibles transformations – à celui de conteur, séduit par les mythologies et les savoirs ancestraux. Son goût de l'exploration, l'intérêt pour l'épopée du quotidien des minorités culturelles et sociales, l'amènent à considérer la réalité dans les rapports complexes, à la fois complémentaires et antagonistes, existant entre l'homme et la nature, la modernité et la tradition, l'individu et le groupe. Le recours au mythe devient alors une nécessité pour concilier et revendiquer une continuité entre ces traditions en déclin et le monde contemporain, pour extraire son récit d'une logique exclusivement rationaliste et inclure une relation également mystique entre les hommes et leur environnement.

L'origine, la production, le tournage et les deux versions du film

Ricardo Íscar avait eu l'occasion de photographier, au début des années 1990, des mineurs au travail dans la province de Palencia⁴¹⁹, et avait commencé à s'intéresser aux dernières mines espagnoles en activité. Puisant dans le roman de Jules Verne, *Les Indes noires* (1877), à la fois une iconographie riche et le récit de déclin, puis de renaissance, d'une vieille mine écossaise, il rédige un traitement scénaristique d'une quinzaine de pages sur le travail dans les profondeurs, sur le mélange de fascination et de peur qu'elles suscitent. Un tiers de ce traitement est constitué du résumé précis des *Indes noires*. A ce propos, le cinéaste écrit dans le dossier de production :

Ce roman, narré – par intervalles – par une voix féminine, illustrera les vieilles méthodes d'extraction, de détection de grisou (au moyen de dangereuses explosions réalisées par un condamné, le « pénitent »), l'abandon des mines, le romantisme

⁴¹⁹ Il raconte à ce propos ne conserver que quelques positifs de ce travail, la compagnie Air France ayant perdu, lors d'un voyage, sa valise contenant les négatifs (Íscar, 2007a : 166).

scientifique (découverte d'une énorme grotte de charbon dans une mine abandonnée et fondation de toute une ville minière dans la grotte). (« Synopsis » in Íscar, s.d.)⁴²⁰.

Selon le scénario et les mots du cinéaste, *Les Indes noires* est un roman qui donne l'occasion d'introduire à la fois des commentaires historiques et des récits légendaires sur la mine. Le récit doit entrer en résonance avec les images qu'il a prévu de tourner sous terre, afin de « cré[er] une tension et stimul[er] l'imagination du spectateur »⁴²¹.

Les dessins de Jules Férat et les gravures de Charles Barbant, qui illustrent l'édition originale Hetzel du roman, complètent le dossier de production. Le réalisateur pense, dans un premier temps, les utiliser pour les besoins du film. Néanmoins, au montage, ce recours au récit des *Indes noires*, pourtant central dans le scénario, est écarté. S'il a bien filmé la lecture de cette histoire⁴²², Ricardo Íscar ne garde finalement que quelques plans faisant référence au récit d'aventures, pour conserver l'ambiance générale du roman, dans lequel la mine de charbon apparaît à la fois comme un lieu de travail dangereux et fascinant et un terrain fertile pour les croyances en la magie et le surnaturel⁴²³.

Le processus de production du film est, quant à lui, des plus chaotiques : trois producteurs se succèdent, comme le rappelle Íscar, dans l'entretien qu'il donne à Jaime Pena (Íscar, 2007a : 169-170). Un premier, Aureli de Luna (Producciones cinematográficas del Mediterráneo), l'abandonne quand ils n'arrivent pas à se mettre d'accord sur le droit au montage final du film ; le second quitte le projet quand l'aide de l'ICAA est refusée pour la seconde fois (Íscar, 2007a : 169) et le troisième, Pablo Llorca, finit par coproduire le film, avec Werner Dütsch de la WDR, sans réussir à trouver de financements complémentaires⁴²⁴.

⁴²⁰ « Dicha novela, narrada –a intervalos– por una voz femenina, ilustrará los antiguos métodos de extracción, de detección de grisú (por medio de peligrosas explosiones realizadas por un condenado, el “penitente”), el abandono de las minas, el romanticismo científico (descubrimiento de una enorme gruta de carbón en una mina abandonada y fundación de toda una ciudad minera en la gruta). »

⁴²¹ « cre[ar] tensión y estimul[ar] la imaginación del espectador » (« Synopsis » in Íscar, s.d.).

⁴²² Il filme une institutrice faisant la lecture du roman de Jules Verne à sa classe.

⁴²³ La chouette qui vole dans les tunnels obscurs de la mine et dévore une souris rappelle le harfang qui, dans le roman, accompagne le vieux Silfax, personnage menaçant, ancien pénitent qui cherche à se venger de la famille de Simon Ford. Les mouvements de l'air provoqués par les lourdes ailes du harfang dans les tunnels sombres, l'esprit de la mine associée à des forces surnaturels, celui de la montagne qui récompense ou punit, l'épuisement des richesses et les paysages abandonnés au début du roman, l'émerveillement de Nell qui découvre les beautés de la nature en dehors de la mine, ont marqué à la fois la structure du film, qui oppose mine et surface, certains plans du film, certaines conversations avec les protagonistes et, surtout, l'esthétique fantastique qui prédomine dans le traitement de la mine.

⁴²⁴ Le film a été financé par Canal+ (l'argent provenant du contrat passé avec l'UPF) et la WDR, avec qui Íscar avait déjà eu l'occasion de travailler (*Badu, stories of the Negev Desert*). Il n'obtient ni le soutien de l'ICAA, ni celui de la Junta de Castilla y León.

Cámara Oscura, la maison de production de Pablo Llorca⁴²⁵, n'investit pas d'argent dans le film. La relation entre Ricardo Íscar et Pablo Llorca se dégrade rapidement, menant l'exploitation du film à sa perte⁴²⁶. Après avoir défini précisément le nombre de jours de tournage (trois fois trois semaines, durant trois saisons différentes), Ricardo Íscar essaie d'obtenir de meilleures conditions pour pouvoir réaliser *Tierra negra* comme il le souhaite ; les deux partis deviennent alors inconciliables et irréconciliables⁴²⁷. Pablo Llorca, à partir des premiers désaccords, décide de s'en tenir aux contrats signés avec les chaînes de télévision. Il exigera ainsi une version de 92 minutes, durée précisée dans le contrat signé avec Canal+. Ainsi, quand le réalisateur présente un montage définitif de son film, d'une durée de 114 minutes, le producteur le refuse. Pour conserver cette version, Íscar la propose à la télévision allemande coproductrice du film, la WDR, laquelle accepte cette version de 114 minutes sans aucune difficulté. Après un an de conflit, Ricardo Íscar propose une autre version de 92 minutes : c'est cette dernière version qui est exploitée en salles et, pour ce faire, se retrouve kinescopée. Il n'existe pas de copie 35 mm de la première version de *Tierra negra*.

Le résumé présenté dans les pages précédentes est celui de la version « courte », à savoir celle qu'il a été possible de voir en salles en Espagne et qui a été présentée dans quelques festivals. Comme dans la version de 114 minutes, le montage a été réalisé par Núria Esquerra, avec la complicité du réalisateur. Ainsi, Íscar est-il bien l'auteur des deux versions.

Comme l'a souligné Jaime Pena (2007 : 153-159), la version longue comporte plusieurs scènes concernant la biodiversité de la vallée de Laciana, lesquelles ont disparu dans la version courte : ces scènes soulignent à la fois les ressemblances et les dissemblances entre la surface et le fond de la mine. Aux noirs fossiles témoignant d'une vie passée correspondent les empreintes sur la neige, signalant le passage d'un animal. Le personnage qui montre cet environnement exceptionnel, reconnu comme Réserve de la biosphère par l'UNESCO, explique avoir quitté la mine, qui le terrifiait, pour ces grands espaces plus accueillants.

⁴²⁵ Pablo Llorca est l'auteur de plusieurs longs-métrages : *Jardines colgantes* (1993), *Todas hieren* (1998), *La espalda de Dios* (2002), *La cicatriz* (2005), *Uno de los dos no puede estar equivocado* (2007) et *El mundo que fue y que es* (2010).

⁴²⁶ D'après les chiffres du Ministère de la culture espagnol, le film n'aurait réuni que 779 spectateurs. Si ce chiffre est à relativiser puisque *Tierra negra* a été projeté, ponctuellement, par la suite, dans quelques salles, le film reste peu visible.

⁴²⁷ On pourra lire les commentaires du réalisateur Ricardo Íscar dans l'entretien qu'il a accordé à Jaime Pena (Íscar, 2007a). On pourra également se référer aux propos du producteur, Pablo Llorca, disponibles en annexe (Llorca, 2010). La confrontation de ces points divergents laisse entendre la nécessité d'un tandem solide et complice entre réalisateur et producteur, pour qu'un documentaire bénéficie d'un accueil conséquent. Si cela ne suffit pas toujours, la coopération entre les deux parties est une nécessité pour le film. La logique des processus de fiction, à laquelle Pablo Llorca était habitué et à laquelle il semble s'être référé, n'a pas semblé pouvoir être conciliable avec le processus de réalisation du documentaire. Le mauvais financement du film au départ, l'absence de soutien public, n'ont pu donner les marges qu'aurait nécessitées le projet. L'absence, par la suite, de négociation cordiale a fait sombrer celui-ci.

Là, il peut scruter l'horizon et partager avec les enfants le goût et le respect de la nature⁴²⁸. Les mystères et les forces de cette environnement, suggérés par la présence des animaux, correspondent à ceux de la mine : les animaux et l'évocation d'éléments aquatiques et minéraux, par le biais de la bande-son surtout, mettent en exergue cet univers. L'ancien mineur reconverti en militant écologiste, mais aussi les femmes des mineurs découvrant, par le biais d'images tournées par Ricardo Íscar, les difficiles conditions de travail de leurs maris, ont disparu dans la version courte, recentrée sur les mineurs. Le début du film de la version longue où, dans la forêt de la vallée, une machine arrache et élague en quelques secondes un arbre, est supprimé. La version de 92 minutes concentre son discours sur le travail, la fascination et l'angoisse que la mine provoque chez les travailleurs ; les premiers plans de cette version se concentrent sur les protagonistes qui descendent travailler, certains en silence, d'autre bavardant, dans le monte-charge qui les mène sous terre.

Dans la version de 92 minutes, la vallée est moins présente, les réflexions que suggère le montage concernant la transformation de l'industrie, le rapport à la nature (sa détérioration par l'homme et la machine, mais aussi la revendication de celle-ci comme un patrimoine universel à protéger), se réduisent, mais cette version de 92 minutes traduit davantage le mélange de fascination et de peur des mineurs, notamment en donnant au récit une forme narrative plus linéaire, plus épique : les mineurs sont les seuls protagonistes du film⁴²⁹, héros et anti-héros tout à la fois.

Si les films sur les mineurs abondent⁴³⁰, peu sont ceux qui ont été tournés en grande partie au fond de la mine. Les problèmes techniques que supposent de telles conditions de tournage – à savoir : la poussière, pouvant abîmer la caméra, le bruit assourdissant des marteaux-piqueurs, compliquant la prise de son, le faible éclairage des lieux, l'exiguïté de certains espaces pour pouvoir transporter l'équipement... – compliquent considérablement un tel tournage. De plus, les risques qu'encourent les mineurs quotidiennement sont partagés par l'équipe de tournage et, pour cette raison, les autorisations de descendre au fond des mines pour tourner ne sont pas faciles à obtenir, comme le réalisateur l'a expliqué dans le premier numéro de la revue *Docs* (Íscar, 2007b).

⁴²⁸ Les mineurs, dans le bar, tiennent un discours équivalent, celui du respect de la mine. Cette notion correspond à la peur qu'elle leur inspire et s'apparente à l'idée de l'espace tabou propre aux mythologies précolombiennes ou polynésiennes, par exemple.

⁴²⁹ Seuls Miguelín, son père qui est un mineur retraité et le docteur dérogent à cette règle.

⁴³⁰ *How green was my Valley* (*Quelle était verte ma vallée*, 1941) de John Ford, *Kes* (1969) de Ken Loach, *There will be Blood* (2007) de Paul Thomas Anderson, par exemple.

Le retour du refoulé

Tierra negra détaille le travail des mineurs dans son ensemble. Depuis la distribution du casque et de la lampe jusqu'aux tâches les plus délicates de contrôle de la mine ou de son exploitation, le film rend compte précisément des tâches à effectuer, ainsi que des joies et des difficultés que ces métiers comportent. Les gros plans et les inserts, auxquels s'ajoute parfois un court texte en surimpression présentant la mission des travailleurs, traduisent les enjeux à la fois techniques, physiques et psychologiques du travail des mineurs. Mais comment filmer leur rapport à la mine ?

La parole des travailleurs est, autant que les gestes, le lieu de cette relation. Certains s'adressent à la mine ou parlent de leur fascination, de leur peur, voire de leur haine pour ce métier. Pour ce faire, Ricardo Íscar met en situation des mineurs et enregistre leurs conversations. Il filme également l'exiguïté des galeries et des puits. Ainsi, les acrobaties de Balbino dans la veine inclinée à 60 degrés laissent entendre le danger toujours possible d'une chute. Les surcadrages que dessinent les étais entre lesquels le mineur se glisse, et qui réduisent le champ, les contorsions et les précautions auxquelles Balbino est contraint, la position anaxe de la caméra malgré la pente et la succession de plans – qui relatent la difficulté du parcours sans tenir compte de la continuité spatiale – confèrent aussi aux images de ce lieu un sentiment de claustrophobie et un aspect labyrinthique.

En montrant d'autres situations, comme celles où les mineurs boivent une bière dans le bar de Lumajo ou bien celles où ils se détendent dans une salle de remise en forme, Ricardo Íscar esquisse un portrait contrasté de ces personnages, cherchant à s'éloigner des stéréotypes en vigueur sur ce sujet. Néanmoins, il ne s'intéresse pas moins à l'héritage culturel et professionnel des mineurs, en évoquant les luttes sociales passées, le village vu comme une communauté organisée autour de la mine et l'imaginaire des habitants qui s'est nourri de cette longue relation à la mine. Le cinéaste interroge ainsi l'influence qu'a le travail sur ces hommes et leur famille, au-delà de l'exercice du métier. La consultation médicale de Balbino rappelle ainsi les conséquences de ce métier sur la santé. *Tierra negra* renouvelle ainsi la représentation du mineur, tout en mobilisant les références du passé, en les nuanciant et en les actualisant, sans oublier de rappeler l'histoire de ce métier, à travers les mythes et une certaine iconographie.

Cependant, la « tribu » que filme le cinéaste ethnographe ne se limite pas au seul cercle des mineurs. S'il s'agit, effectivement, pour Ricardo Íscar de rendre compte du quotidien de ces mineurs, avant que le métier ne disparaisse en Espagne, par le biais de cette

tribu de Lumajo, c'est également la société européenne dans son ensemble qu'il vient filmer, et son passage de l'ère industrielle à l'ère post-industrielle. Il se garde de tirer des conclusions tranchantes sur cette situation, mais, par le biais du montage, pose une série de questions sur la relation que la société européenne entretient avec ses ressources naturelles. En évoquant le carbone comme molécule nécessaire à la vie, il crée un contraste avec le pouvoir de destruction massive engendré par son exploitation. Ainsi, il filme les machines de déboisement comme des engins aveugles – la présence humaine restant hors-champ – et montre comment l'ensemble du paysage géographique et humain s'est modifié au fur et à mesure des travaux d'extraction du charbon : les terrains se sont affaissés, des galeries sont apparues sur le flanc des falaises, des hommes y ont perdu la vie et les ressources qui se sont constituées au cours de plusieurs millions d'années ont disparu en quelques décennies. Le temps de l'exploitation, qui prend fin, voit les hommes quitter progressivement le village, tandis que le regard quasi animiste du cinéaste donne à voir et à entendre la montagne et la mine, survivants aux hommes, s'inscrivant alors dans une autre temporalité.

Dès lors, cette mine dont les hommes n'osent trop dire qu'elle fait peur, ce lieu à l'origine d'un monde magique et surnaturel, et, surtout, son exploitation n'apparaissent-ils pas comme le refoulé de nos sociétés ? En insistant sur la crainte ineffable que cet endroit inspire, en donnant à voir la difficulté physique et psychologique du travail, et, surtout, en présentant un monde rarement exploré depuis l'intérieur par un cinéaste, Ricardo Íscar donne à voir l'origine de l'énergie fossile, l'origine de notre société contemporaine. La destruction que représentent ces exploitations trouve une représentation dans le récit de *Tierra negra* et le caractère inédit de ces images, qui renouvellent le portrait des mineurs, agissent donc comme ce que nous avons appelé le retour du refoulé. C'est ainsi que les femmes de mineurs, qui ont toujours vécu dans cet environnement singulier de l'exploitation du charbon, ne peuvent qu'être étonnées et bouleversées, malgré les récits qu'elles ont pu entendre, face aux images que Ricardo Íscar leurs présente : elles n'avaient jamais imaginé de telles conditions de travail, de telles difficultés. En opposant le monde souterrain au monde extérieur, en faisant ressurgir ce monde sans horizon et sans saison au dehors, à travers de multiples résonances, Ricardo Íscar met en scène la cécité d'une société qui méconnaît les personnes et les mécanismes – leurs conséquences – qui la sustentent en énergie.

Le cinéaste montre encore la dialogique du progrès tel qu'il a été envisagé à l'ère industrielle. Les techniques d'exploitation du charbon ont évolué, certes, les conditions sociales des travailleurs également, mais le quotidien de ce métier, à savoir la peur, le danger

et les risques sanitaires, pour ceux qui y travaillent, restent similaires à ceux que connaissaient les travailleurs du XIX^e siècle.

Le travail de montage est essentiel dans le travail de création. Comme Núria Esquerra l'a expliqué (2009, entretien), le réalisateur n'écrit pas de scénario après le tournage ; seuls quelques « *Post-it* » accrochés au mur de la salle de montage, en étant associés à des scènes, permettent d'élaborer une progression, une structure globale du récit. Ricardo Íscar a parlé, à plusieurs reprises, d'un montage « associatif » (2009, entretien) à propos de *Tierra negra*. La narration s'élabore à partir de ce travail où intentions et récit sont redéfinis à partir de l'analyse des rushes.

Si le récit des *Indes noires* a disparu dans le long-métrage, la même narration en trois parties structure, cependant, le film⁴³¹. Chaque partie est ponctuée par plusieurs scènes en extérieur (à la fin des premier et second tiers du film) pour tendre vers un climax : la dernière scène qui se déroule dans la mine. Ainsi, la structure générale s'organise-t-elle avec une introduction, un conflit et un dénouement, tout comme chacune des scènes.

La narration s'est élaborée à partir des éléments filmés, lesquels sont survenus selon les travaux que devaient effectuer les mineurs, les situations provoquées par le réalisateur et les transformations que connaissait le village. Le montage permet, ensuite, de redonner sens à ces différentes scènes isolées. On notera une progression globale, dans le rapport entre le cinéaste et les personnes filmées : il est de plus en plus proche des travailleurs qu'il filme, ce qui contribue à l'empathie croissante du spectateur avec les personnages, faisant de la scène où Javier se mord les joues et attend que cesse l'éboulis, un moment d'une grande tension due au risque encouru.

En rapprochant des éléments apparemment disjoints, le montage « associatif » de scènes hétérogènes produit une « valeur sémantique ajoutée ». Ainsi, des plans se font écho entre l'extérieur et l'intérieur, comme les plans fixes où l'eau coule dans un ruisseau, et d'autres, dans la mine, où le mouvement des éboulis de charbon ressemble à celui de l'élément liquide. L'analogie visuelle suggère ainsi un autre type d'analogie, celle d'un élément associé à la vie, le carbone étant un élément chimique à l'origine de nombreux composés chimiques nécessaires à la vie.

La dégradation du paysage est également associée à la dégradation de la santé des mineurs. Trois plans montrent, par un raccord dans l'axe, la veine ouverte sur le flanc d'une

⁴³¹ Le traitement et la note d'intention, que l'on retrouve dans le dossier de *Tierra negra* (Íscar, s.d.) partagent avec le film une même vision, une même esthétique – parfois proche du fantastique – et des thématiques semblables – les techniques de travail, la fascination et l'horreur ressenties face à la mine.

falaise. La structure de la galerie laisse entrevoir les troncs qui, posés parallèlement, sont comme la carcasse de la mine. Le dernier plan est raccordé à la radiographie des poumons de Balbino et, encore une fois, le rapprochement entre les deux plans est saisissant, les côtes de Balbino rappelant la carcasse de la mine. Ainsi, la maladie des mineurs est non seulement associée à leur travail, mais la dégradation de l'environnement trouve une métaphore qui renforce la personnification du lieu.

Ces associations fonctionnent également par la répétition de certains éléments et l'utilisation de motifs visuels (Balló, 2000), qui font appel à la mémoire iconographique du spectateur. La mine est ainsi associée à la nuit car la lumière naturelle y est absente et le hibou, oiseau nyctalope, y règne. La blancheur de la fumée, qui envahit les tunnels, les toiles d'araignée et les longs travellings sur les rails de la mine, finissent de donner une vision à la fois animiste et lugubre à ce lieu assimilé à un décor de la Hammer ou à un train fantôme.

Le réalisateur trouve, via cette forme expressionniste où la peur occupe une place centrale dans le récit, une manière originale de renouveler la représentation du travail dans la mine, d'en filmer les principaux gestes, ainsi que les émotions qu'elle suggère. Par le biais de différents motifs visuels, il met à jour une réalité nouvelle, qui rend compte à la fois du quotidien d'une petite communauté, celle de Lumajo, et de l'ensemble de la société, qui a longtemps refusé d'accorder son attention au territoire et aux personnes à l'origine de la production énergétique ; une société qui s'interroge aujourd'hui sur sa capacité à développer durablement des systèmes générateurs d'énergie...

La conception du montage de Ricardo Íscar, qui cherche à établir de nouvelles relations à partir de l'analyse des images filmées, permet de créer des associations productrices de sens, où l'émotion et l'analyse ne sont pas disjoints. Il cherche ainsi à relier ce qui ne l'est que rarement dans les représentations et dans les discours, mettant ainsi en exergue l'avenir commun des hommes et la nécessité de nouvelles solidarités entre les hommes et leur environnement commun.

Fiche technique

Scénario et réalisation : Ricardo Íscar

Sortie en salles : 5 août 2005

Durée : 92 minutes (version allemande : 114 minutes)

Assistante de réalisation et de production : Elena Marí

Producteur exécutif : Pablo Llorca (Cámara Oscura)

Producteur délégué : Jordi Balló

Montage : Núria Esquerra (assisté de Raúl Cuevas)

Son : Amanda Villavieja

Directeur de la photographie : Diego Dussuel

Caméra : Diego Dussuel et Ricardo Íscar

Co-scénariste : Carla Jiménez Subirana

Second assistant : Olga Lucía Gutiérrez

Anthropologue : José Herrero

Sont intervenus : Javier Blanco Villamañe, Balbino Sergio Villarmazo, José Antonio Fernández « Llamas », Andrés Ruiz, Luciano Rodríguez, Aquilino González, José Luis González « Senén », Ernesto Sabugo, Miguelín Suárez, Santiago García, Alfonso González, Antonia Castelao Brañas, Ana Brañas, Ana Mari González, Placida Viejo y Gema, Ana Álvarez y Jairo Villarmazo, Santiago Caldera, Germán Álvarez, Juan Manuel Arenas, Manuel Murgoitio, Jesús Lois Campos, Jesús Merillas, Facundo García, Luis Mille, Julio Caldera.

Filmographie sélective

Borinage (1934) de Joris Ivens

How green was my Valley (*Quelle était verte ma vallée*, 1941) de John Ford

Louisiana Story (1948) de Robert Flaherty

L'argent du charbon (2008) de Wang Bing

CHAPITRE 6 : TROISIÈME SESSION (2002-2003),

UNE NOUVELLE TRADITION

Ces deux années marquent un tournant dans l'histoire du documentaire espagnol et, surtout, catalan. Comme nous allons le préciser, la transmission d'une certaine culture documentaire, l'accueil de celle-ci au sein d'institutions diverses, l'arrivée d'une nouvelle génération de réalisateurs et de techniciens issus de la première session et l'appropriation du documentaire de création comme un patrimoine commun par le biais de différentes rétrospectives montrent le changement radical de dynamique concernant jusque là le documentaire⁴³². Néanmoins, si certaines personnalités comme José Luis Guerin, qui remporte le Goya du meilleur documentaire avec *En Construcción*, trouve une importante reconnaissance auprès du public et des institutions culturelles, d'autres figures, tout aussi essentielles dans leur rôle fondateur du nouveau documentaire, tardent encore à être reconnues comme tel.

En 2002, Isaki Lacuesta présente son premier long-métrage, *Cravan vs. Cravan*, au Festival International de Cinéma de Catalogne, à Sitges. Il remporte deux prix à cette occasion⁴³³ et sera récompensé, en 2003, du Prix Sant Jordi du Cinéma en tant que meilleur premier film. Quelques mois plus tard, la première du film de Joaquín Jordá, *De nens*, a lieu au Festival de San Sebastián, dans la sélection Zabaltegi. Il sera également sélectionné pour les Goya, dans la catégorie du meilleur documentaire. L'année suivante, Jordá remporte le Prix de Barcelone de Cinéma 2004 (*Premi de Barcelona de Cinema*) décerné par le *Col.legi de Directors de Cinema de Catalunya*. Ainsi, différentes institutions continuent de mettre en avant le travail des documentaristes du Master. Néanmoins, si la critique souligne parfois l'expérience d'Isaki Lacuesta auprès de Joaquín Jordá durant le tournage de *Monos como Becky*, elle évoque très rarement le Master en Documentaire de création comme étant à l'initiative des films.

Entre 2002 et 2003, d'autres films documentaires, qui ont été préparés par des étudiants du Master, sont diffusés. Ainsi, Elsa Casademont réalise le projet qu'elle avait développé lors de la 2^e session du Master, *Las tres Elsas* (2003) ; son film est produit par Joan

⁴³² Ainsi, lorsque la revue *Letras de cine* consacre son numéro 6 à José Luis Guerin, Víctor Erice (2002) commente, dans l'un des articles publiés, son amitié pour le cinéaste et la proximité de leur démarche.

⁴³³ Le prix du Public « Gran Angular » et le prix du meilleur réalisateur débutant « Citizen Kane ».

González (Paral.lel 40) et diffusé dans « Taller.doc » sur TV3⁴³⁴. Deux autres étudiants de la 2^e session, Iban del Campo et Elena Mari⁴³⁵, réalisent *Con la bombona a cuestras* (2002)⁴³⁶, qui est diffusé sur TVE Catalunya, puis Barcelona TV, et présenté dans plusieurs festivals. Enfin, l'Argentin Hernán Khourian réalise *Las Sábanas de Norberto*⁴³⁷, présenté dans différents festivals après avoir reçu le soutien du Fond Jan Vrijman du Festival International de Documentaires d'Amsterdam.

Le documentaire prend son essor en Espagne, au début de l'année 2002, quand *En Construcción* remporte un Goya et attire de nombreux spectateurs en salles. Cet événement est d'autant plus significatif que les étudiants qui ont participé au tournage d'*En Construcción* vont tous, très rapidement, se professionnaliser : Núria Esquerra monte *Los niños de Rusia* (2001) de Jaime Camino, Mercedes Álvarez prépare son premier long-métrage au sein du Master, elle est assistée d'Abel García, Marta Andreu prend en charge la coordination du Master et Amanda Villavieja devient l'ingénieure du son de *Tierra negra* et de tous les films de cette 3^e session, à l'exception de celui de Joaquín Jordá. De plus, Núria Villazán, qui avait participé à la réalisation de *Monos como Becky*, réalise seule l'un des longs-métrages documentaires qui sort en salle durant ces deux ans : *Antonio Machín: toda una vida* (2002). Le fait que ces différentes personnes participent rapidement à d'autres projets contribue à modifier les pratiques documentaires et les références qui existaient jusque là.

Ce changement coïncide avec la distribution de quelques documentaires étrangers en salles : *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) sort en Espagne le 31 octobre 2002 et *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore le 21 mars 2003. Surtout, des vétérans du documentaire et du cinéma militant reviennent au documentaire, comme Pere Joan Ventura avec *El efecto Iguazú* (2002), lequel remporte le Goya du meilleur documentaire en 2003, Jaime Camino avec *Los niños de Rusia* (2001), Ventura Pons avec *El Gran Gato* (2002) ou Josep Antón Pérez Giner qui, après avoir produit le film de Joaquín Jordá, soutient *La Casita blanca* (2002) de Carles Balagué. D'autres documentaristes font encore leurs premières armes, comme Dominique Abel avec *Polígono Sur* (2003), Carles Bosch et Josep Maria Domènech avec *Balseros* (2002). Durant l'année 2002, il faut également souligner, sur La 2, dans le

⁴³⁴ La réalisatrice filme sa mère et sa grand-mère atteinte d'Alzheimer qui, comme elle, se prénomment Elsa. Le film a été présenté au Festival de Sitges en 2002.

⁴³⁵ Avant d'entrer au Master, celle-ci collabore au tournage du film *En Construcción*.

⁴³⁶ Dans ce film d'un peu moins d'une demi-heure, un Pakistanais, vivant à Barcelone depuis plusieurs années, livre des bombones de gaz dans les appartements de vieux immeubles, parfois sans ascenseur, du Raval. Sa famille et lui vivent des seuls pourboires des clients.

⁴³⁷ On peut voir ce film sur le site du réalisateur, <http://www.hernankhourian.com.ar/video/sabanas.html> (dernière consultation : 01/04/2011). Khourian y fait le portrait fragmenté de Norberto Butler, hospitalisé et alité depuis les années 50.

programme Gran Angular, la diffusion des deux premiers films d'Oscar Pérez tourné dans le quartier de Can Tunis, *Xavo Xavi* (2002) et *Al marge* (2002). L'année suivante, il réalise *Al vol* et *Lo regador*. Plusieurs de ces films sont présentés dans des festivals internationaux. Enfin, l'année 2003 se termine avec un débat important autour du documentaire de Julio Medem, *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003). Néanmoins, celui-ci est davantage d'ordre politique que cinématographique, comme nous avons déjà eu l'occasion de le rappeler.

La télévision catalane reçoit également un certain soutien de l'ICIC qui, avec la résolution CTL/123/2003 du 9 avril 2003 (Cerdán, 2003 : 15), s'engage dans la production de documentaires de 55 minutes.

A Barcelone, une importante rétrospective consacrée au cinéma de Chris Marker a lieu lors du Festival L'Alternativa de 2003. Lors du 10^e Festival du Film de Femmes, à Barcelone, un hommage à Chantal Akerman et plusieurs de ses films sont programmés. C'est dans ce cadre que paraît un article dans *Cultura/s* où la réalisatrice belge s'entretient avec José Luis Guerin⁴³⁸. La même année, en février, le groupe de recherche *Contraplano* de l'Institut Catalan d'Anthropologie et l'Institut Français organisent un hommage à Jean Rouch. Plusieurs de ses films sont présentés à cette occasion et le réalisateur français rencontre certains anciens étudiants et enseignants de la Pompeu Fabra, parmi lesquels Isaki Lacuesta et Sergi Dies, qui réalisent pendant son séjour un court-métrage, *Jean-Rouch, un noir*, où le cinéaste du Musée de l'Homme lit « Mauvais sang » d'Arthur Rimbaud sur un banc de la Rambla del Raval⁴³⁹.

Pendant l'année 2003, Joaquín Jordá publie de manière régulière dans *Cultura/s* une série d'articles intitulée *Alexiadas*, en référence à l'alexie dont il souffre, c'est-à-dire son impossibilité à lire, provoquée par une lésion cérébrale. Dans ces articles, il aborde l'actualité de manière souvent piquante et ironique et invite les lecteurs à voir certains documentaires sortis en salles.

Au même moment, au Centre Georges Pompidou de Paris, a lieu un double cycle consacré à l'École de Barcelone et à Pere Portabella. Le cycle ne présente que *Dante no es únicament severo* (Jacinto Esteva et Joaquín Jordá, 1967) en partie réalisé par Jordá et laisse la part belle aux œuvres de Portabella, Esteva et Nunes. Celui qui avait été considéré comme le « pape » de ce mouvement cinématographique catalan s'émeut, dans un article de *La*

⁴³⁸ *Cultura/s*, *La Vanguardia*, 19/06/2002, p.24.

⁴³⁹ Le court-métrage est inclus dans l'édition Intermedio de plusieurs films de Jean Rouch. Dans *Cultura/s*, on peut également lire deux articles évoquant la venue du cinéaste. L'un est signé par Laia Manresa (« El cine según Rouch », 05/02/2003), l'autre par Isaki Lacuesta (« El día que filmé a Jean Rouch », 10/03/2004).

Vanguardia (Jordá, 2003b.), de ne pas même avoir été convié à l'événement. La reconnaissance que les programmations ultérieures, dans les Festivals, les cinémathèques et les musées, ne manqueront pas de marquer concernant l'œuvre de Joaquín Jordá n'est pas encore établie. Il faudra encore attendre la sortie de ses derniers films, et notamment de *Veinte años no es nada*, qu'il prépare durant cette troisième session, en même temps qu'Ariadna Pujol (*Aguaviva*), Mercedes Álvarez (*El Cielo gira*) et Xavier Montanyà (*Memoria negra*).

Résumé

Dans La Aldea, un village de Castille où elle est née, la narratrice-cinéaste retourne filmer les paysages et les quatorze derniers habitants de cet endroit, où un temps cyclique s'écoule et fait se répéter petits et grands événements. Progressivement, apparaît un récit mythique sur les origines et la fin d'un monde, et sur l'expérience unique de la vie.

Avant d'entreprendre ce retour, la narratrice présente un tableau du peintre Pello Azketa : on y voit deux enfants, se penchant au-dessus d'une eau trouble, guettant « quelque chose [qui] a disparu ou est sur le point d'apparaître »⁴⁴⁰. Dix ans après, Pello Azketa a d'importants problèmes de vue et travaille avec difficulté. Suite à cette rencontre, la narratrice entreprend son retour à La Aldea, où elle vécut ses trois premières années, avant que sa famille, en quête d'un destin meilleur, ne quitte le village. La narratrice ne se souvient pas du paysage qu'elle voyait alors depuis sa fenêtre, mais cet endroit, où est enterré son père, provoque en elle une vive émotion.

Pepa, la bergère qui a vu naître la narratrice, mais aussi Antonio et José, qui font de menus travaux dans le cimetière de La Aldea où les tombes semblent laissées à l'abandon, Eliseo, l'oncle de la narratrice qui se meurt, Silvano, qui rêve de voyages interplanétaires, les anciens locataires du château dont les histoires continuent de se transmettre – bien que son origine reste un mystère –, le berger et l'athlète marocains qui font l'expérience de l'exil et de la solitude, en résumé, tous ces êtres, les vivants et les morts, « tous les fantômes sort[ent] du conte d'un matin de brouillard »⁴⁴¹ et partagent une histoire commune, au-delà du temps qui passe.

Au souvenir d'un tableau de Pello Azketa où le ciel et la terre semblent se confondre, la narratrice pense pouvoir, par le biais du peintre, revenir aux origines du village. A la fin de l'automne, Pello Azketa retourne à La Aldea. Il la découvre par les mots, le toucher, en y déambulant et en scrutant le paysage muni d'une longue-vue. Les nuages cachent la lumière et l'ensemble du paysage perd alors ses couleurs. « Tout est mélancolique », dit le peintre. Même la couleur et la lumière semblent pouvoir disparaître. L'oncle de la narratrice ne guérit pas et, quand un matin, Pello Azketa ouvre ses volets, le glas sonne dans le village.

⁴⁴⁰ « algo [que] ha desaparecido o está al punto de aparecer », dit la voix de Mercedes Álvarez.

⁴⁴¹ « todos los fantasmas sal[en] del cuento de una mañana de niebla. »

Pourtant, avec l'arrivée de l'hiver, quelques changements apparaissent. Des travaux importants ont lieu : on installe de grandes éoliennes sur les collines. Des pelleteuses, monstres modernes, creusent la terre en crachant une fumée noire.

Non loin du village, les vestiges de Numance rappellent d'autres batailles et d'autres disparitions, celles des Celtibères face aux Romains de Scipion. Non loin du site archéologique, un berger écoute, à la radio, les commentaires concernant les bombes américaines prêtes à être larguées sur l'Irak. Cette guerre imminente, dont parlent les villageois, suscite d'autres images funestes, celles de la Guerre d'Espagne, dont le berger se souvient. Dans le ciel de La Aldea, les avions prennent le chemin du Moyen-Orient.

Le village avait connu d'autres temps. De vieilles photos montrent les nombreux villageois réunis sur la place, saluant à la romaine une personnalité franquiste. Ces mêmes lieux – de fête et de drame, de vie et de mort – sont aujourd'hui déserts.

La narratrice-cinéaste a filmé la fin d'un cycle, la fin du village, mais également la vie joyeuse et triste, ennuyeuse et passionnante, de ses derniers habitants. Un monde disparaît et un autre apparaît qui laissera, comme un palimpseste, les signes du monde qui le précède.

*Filmer le réel : Mercedes Álvarez*⁴⁴²

Mercedes Álvarez naît à Aldeaseñor, près de Soria, en 1966. C'est à ce petit village, où elle retournera régulièrement au cours de sa vie, qu'elle consacre son premier long-métrage, *El Cielo gira*. Elle n'y vit véritablement que trois ans, puisqu'elle quitte la campagne avec sa famille pour s'installer à Pampelune. Là, elle se rend régulièrement aux rétrospectives et aux cycles que les ciné-clubs organisent. Elle voyage également en France, où travaille l'un de ses frères, et découvre les cinémas des « trois Jean » (Vigo, Renoir et Eustache), qui « [lui] ont ouvert un monde » (Álvarez, 2007c : 34)⁴⁴³.

A San Sebastián, en 1981, elle étudie d'abord la Philosophie, puis la Psychologie et les Sciences de l'Éducation. Décidée à faire des films, à 23 ans, elle commence à travailler pour TVE à Pampelune : elle monte des documentaires, des magazines, des journaux télévisés où elle est confrontée aux différents formats de la télévision et acquiert une connaissance technique du montage. Parallèlement, elle s'intéresse aux théories du cinéma, lit les écrits de Jean-Louis Comolli ou les anthologies d'articles de François Truffaut *Les films de ma vie*

⁴⁴² Nous reprenons ici les commentaires que Mercedes Álvarez a apportés à I. Merino (Álvarez, 2007).

⁴⁴³ « [le] abrieron un mundo ».

(1975) et *Le plaisir des yeux* (1987). A l'occasion d'un séjour en France, elle se rend à la rédaction des *Cahiers du cinéma* pour y acheter l'ensemble des numéros de la revue. Elle lit alors avec intérêt Jean Narboni, Serge Daney et Serge Toubiana. Considérant ce travail de monteuse comme le moyen de partir « en vacances [...] à Paris pour voir une rétrospective de Yasujiro Ozu ou une de F. W. Murnau » (Álvarez, 2007c : 36)⁴⁴⁴, elle passe en 1997 un entretien pour intégrer le nouveau Master de l'UPF et emménage à Barcelone.

En 1997, elle réalise un court-métrage en 35 mm, *El Viento africano*⁴⁴⁵. L'expérience de ce film de quinze minutes, tourné à Pampelune, déçoit la réalisatrice qui trouve dans le plan de tournage, l'importance de l'équipe technique et le scénario prédéfini une rigidité qui ne correspond pas à la manière de faire qu'elle recherche. Le Master en Documentaire de création se présentera alors comme la possibilité de travailler autrement, de faire un cinéma en dehors de ces contraintes. Avec *El Viento africano*, Mercedes Álvarez a l'occasion de travailler avec Julia Juaniz, monteuse de plusieurs films de Carlos Saura et collaboratrice de Víctor Erice⁴⁴⁶. Ainsi, malgré les difficultés rencontrées pendant le tournage de cette fiction, une première équipe se constitue : Julia Juaniz prendra part au montage du premier long-métrage de Mercedes Álvarez, tout comme Arturo Redin (coscénariste), Aurelio Martínez (son) et José María Lara, qui produit *El Viento africano* et *El Cielo gira*.

Au sein du Master, elle va travailler comme monteuse, avec Núria Esquerra, sur le film de José Luis Guerín, *En Construcción*, le projet qui lui semblait le plus libre, le moins écrit (Álvarez, 2010, entretien). Néanmoins, elle n'est pas seulement dans la cellule de montage mise à disposition par Ovideo : elle intervient sur le tournage, où elle effectue des tâches techniques variées.

Le succès international de son premier film, *El Cielo gira*, primé dans plusieurs festivals de renom, lui vaudra d'être invitée dans divers festivals comme membre du jury (Cinéma du réel en 2006, BAFICI en 2006). Elle a écrit ponctuellement des articles sur des cinéastes qu'elle affectionne particulièrement, comme Víctor Erice ou Ermanno Olmi. Au sein du Master en Documentaire de création, elle a également eu l'occasion de donner un cours sur l'histoire du cinéma du réel.

⁴⁴⁴ « vacaciones [...] a París a ver una retrospectiva de Yasujiro Ozu o una de F. W. Murnau ».

⁴⁴⁵ Nous n'avons pas eu l'occasion de voir ce court-métrage. Sur le site du Ministère de la Culture espagnole, on trouve le résumé suivant : « Une vague de chaleur s'abat sur la ville. Des coiffeurs et des clients d'un salon de coiffure discutent de ce sujet » (« Una ola de calor asola la ciudad. Peluqueros y clientes de una peluquería discuten acerca del tema »).

⁴⁴⁶ Elle est assistante du monteur Juan Ignacio San Mateo sur *El Sol del membrillo* et monteuse sur le court-métrage *Alumbramiento* (*Lifeline*, 2002).

Malgré ses doutes quant à la possibilité de mener à bien un autre film (Álvarez, 2007c : 43), à partir de 2008, encouragée par Jordi Balló, elle travaille sur un nouveau long-métrage, *Mercado de futuros* (2011), lequel est développé au sein du Master en Documentaire de création avec les étudiants de la 6^e session. Le film est coproduit par Eva Serrats (Fotoleve), qui avait eu l'occasion de travailler avec elle sur *El Cielo gira*. Arturo Redin, Amanda Villavieja, Abel García Roure et Alberto Rodríguez ont également participé à sa réalisation. Le tournage a duré dix semaines, réparties sur plus d'un an. Le film est présenté au BAFICI 2011, où il a reçu une Mention spéciale, et au Festival de Nyon, Vision du Réel.

Manières de faire, formes de rencontres

Quand Mercedes Álvarez commence à tourner à Aldeaseñor, elle poursuit un travail qui avait commencé déjà depuis plusieurs années. Comme elle l'a expliqué (2010, entretien), elle avait eu l'occasion, lors de visites au village où son oncle habite, de photographier les lieux et les gens, de filmer cet environnement. Le projet de long-métrage *El Cielo gira* viendra plus tard, quand Jordi Balló propose à la réalisatrice de participer à la troisième session du MDC. Elle ne va pas utiliser le matériel qu'elle a déjà filmé, mais va rechercher une expérience, celle de la cohabitation avec les derniers habitants du village. La méthode de travail de Mercedes Álvarez repose sur cette première prise de risque, celle d'envisager le tournage sans scénario préétabli, en composant son récit à partir de ce qu'offre ici Aldeaseñor (ses habitants, ses paysages, ses événements) et en provoquant certaines rencontres. Ainsi, elle fera venir le peintre Pello Azketa⁴⁴⁷ dans un village qu'il ne connaît pas et l'invitera à y peindre ses paysages.

Le tournage commence le 28 octobre 2002 et se termine le 28 juin 2003. Selon les besoins, la petite équipe varie : elle n'est constituée parfois que de Mercedes Álvarez, Arturo Redín (coscénariste) et Abel García Roure (caméra), pour s'élargir à un groupe légèrement plus grand, quelques semaines ponctuelles, avec Amanda Villavieja ou Aurelio Martínez (son), assistés de Inmaculada Serra, Alberto Rodríguez (directeur de la photographie) et Raúl Cuevas, qui assiste ce dernier. Enfin, les directeurs de production, Mikel Huércanos et Eva Serrats, participent également à certaines phases du tournage. Pendant les huit mois de

⁴⁴⁷ Né en 1949, il participe, au cours des années 70, à l'École de Pampelune (Mariano Royo, Pedro Salaberri). Il peint de manière hyperréaliste des paysages urbains et des objets du quotidien. Atteint d'une maladie oculaire, il arrête de peindre à partir de 1985. En 1992, il reprend son travail et organise une à deux expositions par an. (d'après « El pintor », dans les compléments du DVD *El Cielo gira*).

tournage, l'équipe filme plus de 100 heures. Mercedes Álvarez et son équipe attendent que surviennent certains événements, en provoquent d'autres. Selon ce qui survient, elle ne filme pas du tout de la semaine, d'autres fois, elle filme jusqu'à quatre jours par semaine. L'équipe ne visionne pas ce qui a été enregistré, ne s'engage pas dans le montage avant que l'expérience au village ne se termine. Le temps passé au village permet de découvrir, à travers l'observation et la cohabitation avec les habitants, des scènes qui auraient échappé au travail de scénarisation, selon la réalisatrice (2005, 2007b).

Commence ensuite un long travail de montage. Sol López et Lupe Pérez accompagnent la réalisatrice et le scénariste dans cette tâche longue et laborieuse. Dans un article publié dans le numéro 30 de *Transversal* consacré au documentaire, Mercedes Álvarez (2007) a expliqué avec précision l'organisation et l'importance de ce travail. Ils ont commencé par revoir l'ensemble de ce qui avait été filmé pour l'analyser. Puis, en classant les scènes dans des dossiers thématiques et en transcrivant les dialogues, des correspondances entre différentes scènes sont apparues. Ordonner ces images et les visionner consiste à chercher dans sa mémoire, selon les mots de la réalisatrice (2007), à faire le chemin inverse. La voix-Je rendra compte tant de l'expérience vécue que de ce retour face à ces images. Le récit s'élabore à partir de ces thèmes qui ont été dégagés et à partir de certains modèles narratifs imaginés par les scénaristes (le temps cyclique, la disparition). En travaillant de cette manière, les correspondances innombrables entre les plans ne manquent pas d'étonner.

Les difficultés que la réalisatrice rencontre avec le producteur José María Lara rendent compte une fois de plus du besoin d'avoir des producteurs capables de comprendre les manières de faire de ce cinéma du réel. Le producteur insistera pour que le montage soit plus rapide et pour inclure dans l'équipe technique des professionnels. La volonté d'imposer les méthodes de production propre à la plupart des fictions souligne la difficulté que rencontrent les producteurs pour comprendre les enjeux qui se trouvent dans les manières de faire développées par chaque film.

Le grain de la voix, le bruit de l'image et l'écran de fumée

Chaque plan du film de Mercedes Álvarez fait écho, formellement et sémantiquement, à d'autres plan du film, chacune des histoires prend une dimension nouvelle en entrant en résonance avec le reste du film, en formant un nouveau tissu plus complexe, celui que constitue *El Cielo gira*. Voyons, à partir de quelques éléments, certaines de ces résonances : le

travail de montage au sens large – au sein du plan, entre la bande image et la bande son, entre plusieurs plans ou plusieurs scènes – s’avère alors, comme la réalisatrice ne manque jamais de le rappeler, être le cœur de son travail.

Dès le deuxième plan du film, une voix résonne – celle de Mercedes Álvarez elle-même – qui, jusqu’à la fin du récit, se chargera de tisser des liens entre les scènes, les images et les sons. Le texte tisse ces relations, car le cinéma est verbo-centriste (Chion : 1982 et 1990). Cependant, c’est davantage sur *celle qui dit le texte* que nous souhaiterions apporter quelques commentaires. En effet, avec Serge Daney, nous pensons qu’il est difficile d’étudier un dialogue, « sans étudier du même coup celui qui le dit » (Daney : 2002 [1983] : 161) : la « voix-je »⁴⁴⁸ de Mercedes Álvarez est productrice d’un sens qui introduit déjà plusieurs thématiques se répétant tout au long du film. Quelle est cette voix ? Quel est ce lieu d’où elle parle ?

L’usage de la voix acousmatique a souvent été dénigré par les critiques et certains réalisateurs. A cet égard, l’expression de Pascal Bonitzer illustre bien la méfiance de cette voix réduite aux commentaires, qu’il écrit – jeu de mot du critique – « comment taire » (Bonitzer, 1976 : 46). C’est que la voix acousmatique est souvent le « lieu d’un pouvoir illimité » (Daney, 2002 [1983] : 172).

Il se passe tout autre chose dans la « voix-je » de Mercedes Álvarez, à savoir : une prise de risque⁴⁴⁹. Cette voix, au timbre mat et profond, qui égrène les mots doucement, avec régularité, s’expose en tant que corps, de la même manière que les différents habitants et le peintre Pello Azketa s’exposent quand la réalisatrice en fait leur portrait. « La voix intéresse l’ensemble du corps » répète Daney (2002 : 167 et 169), « elle engage l’humain sans le corps, mais non sans emporter [...] une part de l’humanisation et de la corporéité du locuteur », ajoute Alain Boillat (2007 : 24) ; dans la voix de Mercedes Álvarez : la sérénité, le calme, l’immobilité, la fragilité. Ainsi, il existe une correspondance entre la fixité des plans⁴⁵⁰ et le ton de la voix. L’immobilité renvoie à ce rapport au mouvement et au temps si particulier dans le village, une immobilité que Mercedes Álvarez attribue au monde rural. Le ton posé de

⁴⁴⁸ Nous reprenons la terminologie de Michel Chion (1982 : 47-53). Néanmoins, lorsque nous citons d’autres auteurs qui se sont intéressés au son, nous avons conservé la terminologie que ceux-ci emploient.

⁴⁴⁹ Serge Daney écrit dans « L’orgue et l’aspirateur » : « On ne sort de ce cercle vicieux [celui de la voix off comme lieu de pouvoir] que quand la voix off risque quelque chose et *le risque en tant que voix* : par sa démultiplication (non plus une certitude mais des énigmes), surtout par sa singularisation. De la Politique des auteurs, on sort aussi par une “politique des voix”, des voix inimitables (Godard, Duras, Bresson depuis longtemps). Revanche de la radio sur le cinéma, de Vertov sur Eisenstein. De la voix fondamentale sur le discours érigé. Du féminin sur le masculin. » (Daney, 2002 : 172). C’est l’auteur qui souligne.

⁴⁵⁰ Presque tous les plans sont fixes dans le film. On peut remarquer quelques rares exceptions cependant : de lents panoramiques horizontaux synchrones avec le mouvement d’éléments mobiles dans le champ.

la voix, à la manière du trépied et du plan fixe, permet de mieux observer le paysage, concentre l'attention.

Cette concentration particulière, la voix de la narratrice nous la communique à travers son caractère double. Nous la percevons comme celle de la narratrice et la faisons nôtre pour nous guider dans le village. Michel Chion a précisé à cet égard les critères techniques de la « voix-je » :

[u]n critère de *proximité maximale* par rapport au micro, créant un sentiment d'intimité avec la voix, de façon à ce qu'aucune distance ne soit perceptible entre elle et notre oreille [...] [et] [...] corrélativement, un deuxième critère de matité, d'absence de réverbération enveloppant la voix qui pourrait créer le sentiment d'un espace où elle serait englobée. Comme si, pour que la voix-je résonne en nous comme nôtre, elle ne devait pas être inscrite dans un espace particulier et sensible. Elle doit être à elle-même son propre espace. (Chion, 1982 : 48)

Ce sont ces critères que nous observons dans la voix de Mercedes Álvarez. Cette voix féminine, à la fois voix intérieure et voix projetée vers le spectateur, comme le plan fixe, évoque le cinéma des origines, c'est la voix du montreur d'images. Le texte de la voix établit à plusieurs reprises ce rapport de monstration⁴⁵¹. Aussi, avançons que la voix renvoie, comme le récit, aux origines du cinéma, aux origines du monde, à la nuit des temps⁴⁵² : la voix nomme et ordonne les choses. Immobilité des corps, immuabilité du temps : le timbre de la voix de Mercedes Álvarez traduit l'atemporalité du monde rural dont le film fait le récit, récit d'une fin, récit d'un commencement. Mais la voix semble également s'extraire des contingences du temps lui-même⁴⁵³. C'est que la voix :

provoque [...] une désincarnation qui résulte non seulement de l'absence de visualisation du locuteur diégétique, mais aussi de la technique phonographique elle-même qui permet [...] une reproduction réalisée sans tenir compte de la présence, ni même de l'existence de la source originale. (Boillat, 2007 : 24).

Si l'on y ajoute la neutralité, la matité, le souffle continu qui la caractérise, on comprend que celle-ci suggère, avec certains éléments sonores empruntés aux codes du film

⁴⁵¹ En voici quelques extraits : « J'ai arrêté l'image » (« He detenido la imagen »), « j'ai voulu faire le portrait de cette femme à quelque distance » (« quise retratar a esta mujer desde lejos »), « Voici la bergerie de mon oncle Eliseo » (« Ésta es la majada de mi tío Eliseo »). Les déictiques soulignent cette énonciation particulière.

⁴⁵² « Depuis la nuit des temps, *ce sont les voix qui montrent les images* et donnent au monde un ordre des choses, et qui le font vivre et le nomment » (Chion, 1982 : 47). C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁵³ En prononçant cette phrase : « Et j'entrepris ce retour qui maintenant commence » (« Y yo emprendí el regreso que ahora empieza »), la narratrice est à la fois celle qui vit et a vécu l'expérience du retour, celle qui montre le voyage et celle qui nous accompagne dans l'expérience du voyage et de la projection.

de genre (les croassements dans le cimetière, les gonds grinçants des portes, les plaintes d'un chien), une atmosphère fantastique, la vie des fantômes (Leutrat, 1995) : « Le temps du monde originaire (comme du fantastique) est celui de l'éternel retour. » (Leutrat, 1995 : 43).

Le grain de la voix⁴⁵⁴ de Mercedes Álvarez établit ainsi un rapport intime à la fois avec le spectateur et avec les images, et traduit une part de l'émotion de l'expérience. Elle s'engage ainsi physiquement dans le récit qu'elle présente. En même temps, elle s'imprègne des thématiques dont elle témoigne.

Avant que la cinéaste ne termine son film, Víctor Erice lui avait suggéré le très beau titre de *Cuando muere un olmo*⁴⁵⁵, mais elle avait préféré celui que nous connaissons. En effet, *El Cielo gira* suggère un temps cyclique plutôt que crépusculaire, comme Mercedes Álvarez l'a expliqué à Imma Merino (Álvarez, 2007c). Ce rapport au temps cyclique est suggéré dès les premières minutes du film, qui laissent entrevoir la démarche de la cinéaste. Après avoir filmé les empreintes des dinosaures et la vieille femme qui les montre, un dernier plan présente la villageoise courbée, s'en allant sur le chemin. La narratrice reprend alors la parole, répétant les mots de la femme : « “Quand nous étions enfants, nous jouions dans cette carrière, et nous ne savions rien encore.” Ces mots de la femme que je rencontrais à mon retour m'avaient montré le chemin. »⁴⁵⁶ Il faut du temps pour découvrir ou redécouvrir certaines choses. Le début du récit est encore à défaire, le chemin reste à parcourir. Ainsi, le plan montre la marche de la femme à travers un ensemble de branchages, il s'agit de l'un des rares plans du film avec de nombreux éléments en amorce. Sans feuillages, entre notre regard et la femme, ces branches introduisent une tache⁴⁵⁷ dans le plan : « Combien de temps lui reste-t-il à vivre ? » peut-on alors penser. Mais encore : quel est le chemin à découvrir pour la narratrice qui ne sait rien – ou presque – de ce lieu ? Aussi, le parcours s'opère-t-il à tâtons, tel Pello Azketa explorant de ses mains les creux du hêtre. D'autres plans similaires ponctuent le film, évoquant tout à la fois, l'avancée de la recherche de la narratrice – si le spectateur

⁴⁵⁴ Si Roland Barthes (1982 : 236-245) emploie cette expression dans le domaine musical (musique chantée), l'expression semble pouvoir s'appliquer à la voix-je dans la mesure où il écrit : « Quelque chose est là, manifeste, têtue (on n'entend que ça), qui est au-delà (ou en deçà) du sens des paroles, de leur forme (la litanie) [...] ; quelque chose qui est directement le corps du chantre, amené d'un même mouvement, à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages [...] ». »

⁴⁵⁵ Lorsque le cinéaste écrit un article dans *La Vanguardia* sur *El Cielo gira*, il reprend un titre similaire : *Cómo muere un olmo* (voir la bibliographie).

⁴⁵⁶ « “Cuando éramos niños jugábamos en esta cantera, y aún no sabíamos nada.” Aquellas palabras de la mujer que encontré durante el regreso me habían enseñado el camino. »

⁴⁵⁷ Pascal Bonitzer, reprenant ce concept de Gilles Deleuze, parle de « tache » pour évoquer ce qui, dans le récit filmique ou dans le plan, vient connoter la réalité afilmique, ce qui « creus[e] un sens second », ce qui « précipite le regard et déclenche la fiction » (Bonitzer, 1999 : 40-41).

garde à l'esprit ce premier plan – et surtout cette relation à la vie et à la mort qu'entretiennent les différents villageois.

Ainsi, à la fin d'autres scènes, une ou plusieurs personnes s'avancent sur un chemin difficile. Arrêtons-nous sur quelques-uns de ces plans. Après avoir nettoyé le cimetière, au crépuscule, Antonino et José retournent vers le village en évoquant successivement la vanité des hommes à se croire immortels et leurs vies difficiles, bien meilleures malgré tout, disent-ils, que celle des morts. Les corps se dissolvent dans la pénombre, les arbres, sans feuilles, qui occupent les trois quart de l'écran ont la même silhouette que dans la scène mentionnée auparavant. Les paroles graves, mais non dénuées d'humour, l'image crépusculaire, rappellent que la vie est brève et unique. Bien après, dans les derniers plans du film, les mêmes protagonistes évoquent leurs jeux d'enfant, la force qu'ils avaient alors et la manière dont la pente qu'ils montent lentement est devenue un défi difficile à relever. Cette scène se compose de quatre plans : la caméra est d'abord au devant des personnages qui s'avance sur le chemin, puis derrière eux, mettant en évidence un virage et la pente ; puis, sur le flan d'une autre colline, la caméra enregistre l'évolution des deux hommes sur la route, jusqu'à un dernier plan où, à contre-jour, un arbre solitaire fait disparaître leurs silhouettes, qui se sont approchées de lui. Si le point de vue est de plus en plus éloigné, le point d'écoute, lui, est très proche des personnages, comme l'était au début du film la voix de Mercedes Álvarez commentant les propos de la femme qui s'éloignait. Les cadrages jouent avec la pente, pour filmer les deux personnages, le chemin, la terre et le ciel, qui se confondent les uns avec les autres, tel le plan sur le tableau de Pello Azketa qui met fin au film. L'idée d'un monisme essentiel qui réunit chaque chose apparaît au bout du chemin parcouru tout au long du film. Le monde et le cosmos, le soleil et la lune, l'extérieur et l'intérieur, la vie et la mort, forment un tout à la fois toujours le même et toujours différent.

Cette métaphore du chemin⁴⁵⁸, nous la retrouvons de manière récurrente chez l'un des cinéastes les plus emblématiques de ces années 90 et 2000, l'Iranien Abbas Kiarostami. Le chemin en Z de Koker⁴⁵⁹ ne mène-t-il pas à La Aldea ? Le cinéaste iranien a commenté la récurrence de ce motif, héritage de ceux qui nous ont précédés, signe de la fragilité humaine, essence du mouvement des hommes :

⁴⁵⁸ Dans l'article qu'Anne-Marie Jolivet (2007) a consacré au film de Mercedes Álvarez, elle cite le fameux vers d'Antonio Machado : « Caminante no hay camino, se hace camino al andar » (*Campos de Castilla*, 1912).

⁴⁵⁹ Il s'agit d'un plan récurrent dans les trois films qui se déroulent dans le même village, Koker : *Où est la maison de mon ami ?* (*Khāneh doust kojāst ?*, 1987), *Et la vie continue* (*Zendegi digar hich*, 1991) et *Au travers des oliviers* (*Zir-e derakhtān zeytoun*, 1994).

Il est assez facile de trouver le mécanisme ou la raison d'être de ces chemins. Ça se voit que les gens fatigués ne pouvaient pas monter des côtes très raides. Alors ils ont marché en zigzag. Le premier qui passe trace un chemin invisible pour les autres. [...] D'autres suivent. Cela devient une vraie composition qui révèle que les hommes ont fait leur chemin sans les moyens et les possibilités actuels. [...] Mais les dédales et les virages me semblent représenter l'essence de notre mouvement [...]. Comme si nous ne pouvions pas faire autrement que d'avancer en zigzag. Soit cela constitue notre réelle façon de marcher [...], soit on ne sait pas trop comment prendre un chemin direct. [...] Comme si pour atteindre notre but, les zigzags pouvaient nous sécuriser. Prendre des virages nous rassure. (Kiarostami *in* Famili, 2002)

Ces paroles qu'Abbas Kiarostami prononce après la sortie de son film *Le vent nous emportera* (*Bād mā rā khāhad bord*, 1999) pourraient être celle de Mercedes Álvarez, nous semble-t-il. Surtout, outre cette métaphore du chemin qui traverse les deux films, *Le vent nous emportera* et *El Cielo gira* partagent de nombreux points communs : la volonté de raconter l'apprentissage d'un regard neuf porté sur les choses⁴⁶⁰, le choix de revendiquer l'égalité importance d'une vision périphérique sur un regard centré et la volonté d'inscrire une relation profonde entre des personnages et une topographie.

Evoquons pour finir une dernière résonance. Les destructions de la guerre de Numance et celles de la guerre d'Espagne semblent faire écho à celles de la guerre d'Irak et, avec elle, à toutes les guerres passées et à venir. Cette guerre d'Irak qui, comme celle qui l'a précédée dix ans auparavant, « n'a pas eu lieu » (Baudrillard, 1991) dans nos médias, trouve dans les chaînes d'information en continu et dans les journaux télévisés du monde entier une forme visuelle qui rend difficilement compte des conséquences de la guerre. Les images que regarde une habitante du village⁴⁶¹, des images presque abstraites de lumières vertes qui percent la nuit, disent à peine la destruction, la mort et la disparition des villes.

A l'inverse, la discussion des villageois et trois plans suffisent à mesurer l'horreur de la guerre qui vient d'éclater en Irak. Mercedes Álvarez filme le ciel, des avions qui le traversent et la traînée qu'ils laissent derrière eux. Le premier plan montre des nuages qui tournent dans le ciel bleu et se déplacent de gauche à droite. Puis dans les deux suivants, un avion traverse, dans le même sens, le champ de la caméra. La voix commente : « Pendant quelques jours, il y eut des signes dans le ciel. Ils apparaissaient toujours au Nord, toutes les six heures. Ils laissaient leur traînée et allaient vers un pays lointain où les villes attendaient

⁴⁶⁰ A cet égard, on pourra lire la critique qu'Alain Bergala a consacré au film de Kiarostami dans les *Cahiers du Cinéma* n°541, p.34-36 : « L'os et le pare-brise ».

⁴⁶¹ Du village planétaire, peut-on alors penser. En espagnol, l'expression de Marshall McLuhan a été traduite par « la aldea global ».

peut-être d'être enterrées. »⁴⁶² Les guerres se succèdent et se ressemblent. Ce n'est pourtant pas seulement cet unique commentaire et la relation avec la conversation sur la guerre, qui précède, qui nous laissent envisager l'horreur de la barbarie. Dans un bruit sourd et continu, l'avion traverse quelques nuages et, surtout, une fumée légère et noire s'interpose entre le ciel et notre regard, allant dans le sens contraire des avions. Cette nouvelle tache (Bonitzer) laisse imaginer les flammes et donne à voir ces avions comme une menace, celle-là même qui planait sur les Irakiens. Le hors-champ, qu'une simple fumée noire suggère, l'existence d'un « temps pur et non datable » (Augé, 2003 : 9), répondent aux images de simulacre de la télévision et à la violence du monde : à Bagdad ou à La Aldea, les hommes et les femmes partagent un destin commun.

Fiche technique

Réalisation : Mercedes Álvarez

Sortie : 13 mai 2005

Durée : 1H54

Producteur : José María Lara (José María Lara PC / Alokatu)

Producteur délégué : Jordi Balló (UPF)

Scénario : Mercedes Álvarez et Arturo Redín

Photographie : Alberto Rodríguez (assistant Raúl Cuevas)

Réalisateur assistant : Abel García

Montage : Sol López et Guadalupe Pérez avec la participation de Julia Juániz et Laurent Dufreche

Son : Aurelio Martínez et Amanda Villavieja (assistante : Inmaculada Serra)

Directeurs de production : Mikel Huércanos et Eva Serrats

Avec la présence de Pello Azketa (le peintre), Antonino Martínez, Silvano García, José Fernández, Pepa García, Cirilo Martínez, Aurea Mingo, Milagros Monje, Elías Álvarez, Crispina Lamata, Valentina García, Blanca Martínez, Román García, Salvador Romo, Juan Iglesias, Nemesio Monje et Sara García (les voisins), Salah Rafia (le berger marocain), Hicham Chate (l'athlète), Alfredo Jimeno (le professeur à Numance).

⁴⁶² « Durante unos días hubo señales en el cielo. Aparecían siempre por el Norte, cada seis horas. Dejaban su estela y marcaban el rumbo de un país lejano cuyas ciudades esperaban tal vez a ser enterradas. »

Filmographie sélective

El Sol del membrillo (1993) de Víctor Erice

Tiurana (1999) d'Ariadna Pujol et Marta Albornà

Le Vent nous emportera (*Bād mā rā khāhad bord*, 1999) d'Abbas Kiarostami

El Somni (2009) de Christophe Farnarier

Profils paysans (2001-2008) de Raymond Depardon

Aguaviva (2005), Ariadna Pujol

Résumé

Au fil des saisons, dans un montage alterné de courtes séquences où se dessinent les portraits de plusieurs personnages, le film raconte la vie d'un petit village espagnol et de ses habitants, depuis que le maire a encouragé l'immigration afin de le repeupler. Des histoires d'isolement, de solitude et de repli sur soi, construisent un récit sensible et nuancé, où les doutes, les peurs et les attentes font de la différence un obstacle pour rencontrer l'autre. La situation est résumée de la sorte : « Aguaviva se dépeuplait. Pour y remédier, le maire a lancé un appel auprès de familles d'immigrés disposées à s'installer dans le village »⁴⁶³.

Dans une cabine téléphonique, Graciela annonce la mort de sa tante à une amie de la famille, lui parle de sa solitude en Espagne, des difficultés qu'elle rencontre malgré une meilleure situation matérielle : avec son mari, ils n'ont pas trouvé la tranquillité qu'ils étaient venus chercher. Ils pensent avoir redynamisé le village mais souffrent des discriminations.

Sur les bancs du village ou dans la maison de l'une d'entre elles, les grands-mères bavardent, plaisantent, commentent certains événements. Selon elles, il y a, maintenant, beaucoup d'enfants à l'école mais trop d'immigrés viennent au village, alors que le travail manque. Dans une apparente tranquillité, les vieilles femmes considèrent, avec peu de bienveillance, la croissante immigration. S'il n'y pas de différence fondamentale entre celui qui vient du village voisin ou d'un autre continent, c'est pour faire le même bilan cinglant : « ils se répandent partout »⁴⁶⁴.

Felisa, l'une des vieilles femmes, écoute ces conversations sans y prendre part, comme si elle désapprouvait l'opinion de ses amies. Parfois, avec difficulté, elle cherche les paroles de chansons révolutionnaires qu'elle chantait autrefois. Son fils, qui est médecin, aimerait qu'elle s'installe dans une maison de retraite. Felisa réagit énergiquement, elle veut rester chez elle et se débrouiller. Son fils lui propose alors un compromis : engager une aide à domicile, pour l'aider à s'occuper des tâches quotidiennes ; il y a de jeunes Roumaines prêtes à faire ce travail. Cependant, Felisa veut encore croire à son autonomie mais elle finira par se rendre. Dans la maison de retraite, ses nouveaux compagnons n'ont pas l'humour et le

⁴⁶³ « Aguaviva se estaba despoblando. Para evitarlo, el alcalde hizo un llamamiento a familias de inmigrantes dispuestas a instalarse en el pueblo ».

⁴⁶⁴ « Se esparcen por todas partes ».

dynamisme de ces amies. Un autre rythme, bien plus lent, s'installe pour elle ; c'est ainsi, sans doute, qu'elle finira sa vie.

Ángela – récemment arrivée à Aguaviva – et sa mère Jackie se promènent dans le village ; elles parlent de leurs espoirs, de leurs désirs. Le mari d'Ángela est resté en Argentine, et ils attendent les papiers pour qu'il puisse s'installer avec elles. Ángela s'inquiète pour sa mère, qui sacrifie sa vie pour le bonheur de ses enfants. Elles ne se comprennent pas. Mariela, la fille aînée d'Ángela, aimerait rentrer en Argentine. Elle attend avec impatience l'arrivée de son père avec qui elle échange parfois quelques mots au téléphone ; un rituel s'organise autour de ce lien fragile, fait de banalités et d'intimité. Parfois, Ángela, épuisée par son travail, au bar de la piscine ou dans un élevage de lapins, perd patience et courage. Mais son mari finit par obtenir ses papiers et retrouve sa femme et ses enfants – des enfants qu'il ne semble plus très bien connaître. Quand, un peu plus tard, Ángela et sa mère évoquent le futur, Ángela explique, embarrassée, que le choix de rester ou non au village dépendra des projets des enfants : s'ils veulent aller à l'Université, ils déménageront. Faire ce choix signifierait abandonner le village et s'éloigner aussi de sa mère installée à Aguaviva.

Les cultures ont du mal à se mélanger et les citoyens à se comprendre. Chacun garde ses distances. Malgré les fêtes du village pour célébrer la rencontre des cultures, malgré les noms de rues baptisées en hommage aux migrants (« Calle Buenos Aires »), la xénophobie est omniprésente. Après la ritualisation de la fraternité, les langues se délient. Si les Aragonais valorisent les Roumains travailleurs et économes, c'est pour critiquer les Sud-américains nonchalants et dépensiers. Ils pensent être ouverts, mais craignent qu'avec le temps la culture du village ne se transforme ou se perde, ce qui est, pour eux, synonyme. Le fils de Felisa essaie d'expliquer que ces transformations font vivre la culture et sont inhérentes à celle-ci. La culture serait une question de rapport de force, selon les villageois, tandis que le médecin défend le métissage comme moteur culturel. Les xénophobes sont également victimes de xénophobie quand une Aragonaise déclare à ses amies d'Aguaviva qu'on ne comprend pas leur manière de parler, le « chapurriau » local, et qu'elles ne sont finalement qu'« à moitié » aragonaises.

L'espoir pour lutter contre le dépeuplement et le vieillissement, pour favoriser la rencontre des différentes cultures qui cohabitent dans le village, est placé, notamment, dans la jeune génération, qui, dans la danse et l'alcool d'une fête, à l'école ou sur la place principale, saura peut-être briser les barrières invisibles des différentes communautés ; un espoir discret, silencieux, comme ce vieil homme qui, après avoir frôlé la tête d'un enfant, sourit.

Quand sont partis les journalistes : Ariadna Pujol

Ariadna Pujol (1977-) s'inscrit en Communication Audiovisuelle à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone en 1995. Elle découvre le cinéma documentaire, en troisième année, avec le réalisateur Ricardo Íscar, qui enseigne l'histoire et la théorie du cinéma documentaire. Après avoir mis en scène un premier court-métrage universitaire, *Postdata* (1998) qui est présenté au festival de cinéma universitaire de Stuttgart, elle réalise, en 1999, avec Marta Albornà, un second court-métrage, *Tiurana* (1999).

Tiurana est accueilli dans de nombreux festivals et, à la surprise des réalisatrices, finit par être diffusé à la télévision, sur Canal 33 et Barcelona TV⁴⁶⁵. En 2005, le film est programmé lors de la rétrospective sur le documentaire espagnol au Festival Cinéma du Réel, achevant ainsi une carrière de presque six ans dans des festivals internationaux.

L'idée de ce court-métrage de 28 minutes sur le village de Tiurana, situé dans la province de Lérida, trouve son origine dans un article que lit Marta Albornà : Tiurana, pour la construction d'un barrage, va être immergé, et ses derniers habitants sont contraints de quitter les lieux. Le film fait le portrait d'un Brigadoon abandonné, habité par quelques rares résidents sur le départ. Après la présentation de ce paradis perdu, condamné à être englouti, la caméra et le micro des réalisatrices enregistrent le processus de destruction. Le village est progressivement démantelé avant d'être recouvert par les eaux du nouveau barrage de Rialb.

L'activité des derniers habitants du village est vouée à disparaître rapidement et se charge, de ce fait, d'un sens symbolique, entre héroïsme et désespoir. Les heures que le berger passe à faire paître ses brebis, dans la vallée encore verte, l'entretien d'un jardin où une femme cueille des pissenlits, l'attention apportée à un travail de broderie, deviennent autant de gestes de résistance – vaine – face aux bulldozers et à l'imminence de l'immersion de ces lieux. La lumière dorée de la photographie, le montage et le mixage sonore, qui empruntent certains effets au cinéma fantastique⁴⁶⁶, ainsi que l'attention portée à ces gestes, expriment déjà la nostalgie de ce lieu sur le point de disparaître. En effet, *Tiurana* est profondément nostalgique, si l'on en croit la définition que donne Milan Kundera de ce sentiment : le film raconte, à travers le récit de cette destruction d'un paysage, l'impossibilité du retour à cette

⁴⁶⁵ Le jeudi 9 novembre 2000, à 21H20 et le 18 juillet 2002 à 6h dans le programme « Ópera prima » sur le Canal 33 (El 33 à partir du 7 mai 2001) et le samedi 27 novembre 2004 à 23h dans « Docs BTV ».

⁴⁶⁶ Un son, que le spectateur n'identifie pas, dans un premier temps, provient d'un store qui vole au vent ; l'air qui s'engouffre dans les maisons siffle avec violence ; les brebis mangent avec voracité et empressement l'herbe du jardin ; un réveil résonne avec un écho oppressant comme le compte à rebours d'une bombe programmée. L'expressionnisme du *sound design* contribue à créer le sentiment d'une menace imminente.

terre quasi mythique et traduit la souffrance d'un monde ignorant, détourné des histoires personnelles au profit des discours médiatisés, optimistes et consensuels des seuls élus⁴⁶⁷.

La mise en scène insiste sur l'étrangeté de ces lieux devenus inhabités, sur la disparition de toute chose – les ombres mêmes s'effacent. Le cimetière est en partie déplacé, suite aux demandes des villageois qui, autrement, n'auraient pas quitté Tiurana. Cette étrangeté, renforcée par de nombreux plans fixes, combinés eux-mêmes à une série de sons d'abord non identifiés, provoque une présence suspecte dans le hors-champ. C'est la présence constante des morts qui, à la fin du film, s'animent dans l'image noir et blanc d'un film Super 8 tourné à Tiurana durant les années 70⁴⁶⁸. Le film finit sur cette question : après l'autocongratulation des politiques, lors de l'inauguration du barrage, malgré les retards de plusieurs années que semble omettre le discours officiel, qu'advient-il ? Qu'advient-il de la mémoire de ce village et de ses habitants, de toutes ces personnes qui ont souri et salué la caméra, de ces enfants qui ont bu à la fontaine municipale et fait la ronde ? Qu'advient-il aussi de ces instants banals, aujourd'hui fantastiques, de la vie du village ?

Le film récupère cette fragilité des personnes et des choses, les histoires individuelles – la solitude des derniers habitants, leur départ douloureux, la sauvegarde de quelques monuments, heureux élus à la conservation. C'est bien à rebours de l'information que travaille le film, à rebours des micros et des caméras d'un jour et des discours officiels. La démarche observationnelle, en se gardant d'user d'une voix *off*, respecte le silence des anciens habitants de Tiurana⁴⁶⁹. Le travail préalable de recherche, la présence sur le terrain durant plusieurs mois, le respect du matériel enregistré et la dramaturgie du récit témoignent également de l'influence de Ricardo Íscar sur les jeunes réalisatrices ; une influence que revendique, d'ailleurs, Ariadna Pujol :

Nous étions encore sous l'influence de toutes les informations que Ricardo Íscar nous avait données, à tous les niveaux : au niveau de la sensibilité, de la manière de capter les choses, d'être aussi éthico-responsable [sic] avec ce que tu es en train de tourner. Fortement marquées par un certain documentaire très observationnel, où l'on ne provoque pas les choses, mais où l'on est attentif à pouvoir les capturer. Avec également une façon de tourner très cinématographique, dans le sens où il nous disait

⁴⁶⁷ Milan Kundera, dans *L'ignorance*, (2005, Paris, Gallimard, Folio) explique que la nostalgie est à la fois « la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner » et « la souffrance de l'ignorance » (p.11-13).

⁴⁶⁸ Ce film avait été tourné par l'instituteur de Tiurana. Ariadna Pujol et Marta Albornà en avaient eu connaissance par l'intermédiaire de l'un des anciens habitants du village (Pujol, 2010, entretien).

⁴⁶⁹ « Il y avait des gens, je me souviens, qui ne voulaient pas parler. A ce moment-là, nous avons fait d'un inconvénient – le fait de ne pas avoir de témoins disposés à céder leur témoignage – un avantage. » (« Había gente, recuerdo, que no quería hablar. En aquel momento, convertimos lo que era un inconveniente – no tener testigos dispuestos a ceder su testimonio – en una ventaja ») (Pujol, 2009, entretien).

d'essayer d'utiliser la vidéo comme si l'on tournait en cinéma. (Pujol, 2009, entretien)
470

Ricardo Íscar accompagne le travail des réalisatrices en commentant ponctuellement le montage du film.

Après l'expérience de *Tiurana* et l'obtention de sa Licence en Communication Audiovisuelle, Ariadna Pujol travaille pendant deux ans comme assistante-réalisatrice sur des documentaires. Elle réalise également, pour la Televisión de Catalunya, deux courts-métrages produits par Parallel.40, la maison de production de Joan González. Elle participe ainsi au programme diffusé sur El 33, « Taller.doc », qui accueille des documentaires de jeunes créateurs issus, notamment, des universités catalanes. Ce programme devient un lieu d'expérimentation télévisuel dans le domaine du documentaire, où des propositions à faible coût trouvent une « fenêtre » de diffusion⁴⁷¹.

En 2001, elle va ainsi réaliser *STOP* et *En el piso*. Le premier traite des accidents de la route, tandis que le second, tourné en une semaine et monté en deux, s'intéresse à la cohabitation de plusieurs jeunes filles dans un appartement sous tutelle ; il enregistre le processus difficile d'intégration sociale des colocataires et se termine sur une fin ouverte à différents possibles.

En 2002, elle intègre la troisième session du Master en Documentaire de création. Elle y développe *Aguaviva*, qui sort quatre ans plus tard en salles. C'est à cette époque, en 2006, qu'elle participe à l'exposition Erice / Kiarostami et, dans le cadre de celle-ci, réalise un court-métrage, *Bruno* (2006), dont le principe avait été préétabli par Víctor Erice et Abbas Kiarostami. Il s'agit de filmer la rencontre d'un enfant et d'un inconnu, dans un lieu que le premier découvre. Ariadna Pujol filme le jeune Bruno qui joue seul, à la campagne, autour et dans une voiture abandonnée. Elle incarne l'adulte, une « filmeuse », qui, à l'insu de l'enfant, dans un continu jeu de cache-cache, enregistre ses faits et gestes, jusqu'à ce qu'il la découvre.

Ariadna Pujol est intervenue, ponctuellement, dans plusieurs universités, pour présenter le processus de création d'*Aguaviva* (à Barcelone, Londres, Saragosse...). Elle travaille actuellement pour l'association Metropolis, une organisation internationale non-gouvernementale dédiée à « la coopération internationales et les échanges entre les autorités

⁴⁷⁰ « Estábamos todavía muy inmersas con todos los inputs que había estando dando Ricardo Íscar a todos los niveles: a nivel de sensibilidad, de cómo captar, cómo ser también ético-responsable con lo que estás rodando. Muy marcadas por un tipo de documental muy observacional, de no provocar las cosas sino estar muy atento para poder capturarlas. También con una manera de rodar muy cinematográfica en el sentido de que él nos decía procurar utilizar el vídeo como si fuera cine. ».

⁴⁷¹ A ce propos, voir l'article de Josep M. Baget Herms « Un taller de creación audiovisual » in *Vivir, La Vanguardia*, 23/05/2001, p.10.

politiques, les administrations, les organismes publiques et privés des grandes métropoles »⁴⁷² dans le but de partager des réflexions sur des problématiques communes. Pour ce travail, elle a effectué des voyages dans de nombreuses capitales (Mexico, Sydney, Téhéran, Le Caire, Moscou...).

Sous l'influence de Ricardo Íscar et José Luis Guerin, professeurs réguliers de l'UPF, son parcours cinématographique n'en est pas moins singulier. Attentive aux mutations des sociétés contemporaines, à la recherche des lieux et des situations capables de cristalliser certaines tensions, Ariadna Pujol élabore son cinéma à partir d'une relation intime aux autres et aux lieux, cherche à représenter ces moments de transformation dans leur simplicité ou leur complexité, à partir de principes éthiques en phase avec les moyens de production dont elle dispose. Cette éthique consiste à laisser au spectateur un espace de liberté face à ce qu'il regarde, ce que Marie-José Mondzain a appelé « la dignité d'une image » (L'Exception, 2004 : 136) : le dispositif ne cherche pas à « subjuguer » le regard ou l'écoute du spectateur, mais lui permet de se constituer comme sujet.

L'origine du film et son tournage

Après avoir travaillé pendant deux ans comme assistante réalisatrice, Ariadna Pujol entre en contact avec Alea TV, une maison de production indépendante catalane, créée en 1994, et dirigée par Daniel Hernández et Pablo Usón. Ceux-ci, après avoir vu *Tiurana*, lui proposent de se documenter sur Aguaviva, qui a fait l'objet de plusieurs articles de presse, en 2000, après l'annonce du maire de ce village, Luis Bricio (PP), qui visait à attirer des familles argentines. Le maire leur proposait un contrat de travail et un loyer proportionnel à leur revenu, pour repeupler le village ; en contre partie, ces familles devaient rester cinq ans à Aguaviva. Pour 13 places disponibles, 5000 familles ont répondu⁴⁷³.

Parallèlement au projet de film, et avec la participation d'Alea TV, Ariadna Pujol va intégrer le Master en Documentaire de création. Étant ancienne élève de l'UPF, elle bénéficie d'une bourse qui finance 75% de son inscription. Le projet d'*Aguaviva* va être développé dans ce cadre à la fois académique et professionnel. Eckart Stein et José Luis Guerin, la première année, apportent quelques commentaires au travail de la réalisatrice et, lorsque, à la fin de la

⁴⁷² Statuts de l'association consultables sur <http://www.metropolis.org/fr/statuts> (dernière consultation le 24/03/2011).

⁴⁷³ D'après « España, objetivo de la emigración argentina », *La Vanguardia*, 01/01/2001, p.6.

première année, elle présente son film au *pitching*, le projet est considéré comme suffisamment abouti pour recevoir l'appui du Master.

Le travail de production d'Alea TV permet un financement du projet relativement rapide. Le film obtient d'abord une aide au développement de l'ICIC puis, toujours de la part de l'institut catalan, une aide à la production. La télévision catalane, TV3, s'engage également dans la diffusion du film et, puisqu'il s'agit d'un projet du Master, Canal + finance aussi une partie de la production.

Comme pour *Tiurana*, la préparation du film passe par une longue phase de recherche, notamment sur les lieux du tournage. Ariadna Pujol se rend, ponctuellement, pendant les six premiers mois du Master, à Aguaviva et, par la suite, chaque mois, pendant cinq jours environ, elle rencontre différentes personnes et prend des notes avec une petite caméra. Ce travail de recherche se poursuit après le Master, s'étalant sur presque trois ans. S'y opère ce que la réalisatrice définit comme un « casting intuitif » (Pujol, 2007 : 18) : elle tisse des liens avec certaines personnes, préparant déjà la mise en scène à venir. C'est ainsi qu'elle passe plusieurs samedis à jouer aux cartes avec les grand-mères du village, assiste également à la messe pour gagner la confiance du prêtre, bien qu'elle soit une « agnostique militante » (*idem* : 20) ; elle discute aussi, de longues heures, avec Graciela, l'une des principales protagonistes. Il s'agit déjà de dépasser la première impression, de nuancer les idées, de comprendre les différents points de vue. La durée, relativement longue, du tournage (plusieurs semaines entre décembre 2003 et décembre 2004) permet de poursuivre cette approche observationnelle.

Le tournage s'effectue avec une équipe de six personnes, composée d'Ariadna Pujol, assistée de Jordi Call (ancien étudiant de la troisième session du Master⁴⁷⁴), d'Alex Gaultier (chef opérateur, qui a travaillé sur *En Construcción*), assisté de Myrto Papadogeorgou, d'Amanda Villavieja (ingénieure du son, qui a également travaillé sur *En Construcción*) et, enfin, de Tània Balló (directrice de production). L'ensemble est tourné avec une seule caméra, même si les dispositifs de mise en situation donnent une impression différente. Ainsi, explique Ariadna Pujol, le travail de préparation prend tout son sens et toute son importance :

[Pour] ce genre de scènes, il était important pour moi de savoir où j'allais. Sentir que je connaissais bien les personnages, pour savoir ce qu'il était possible de tirer de chacun d'eux. Le dispositif de telles scènes a beaucoup à voir avec ce que José Luis

⁴⁷⁴ Il débute à la réalisation, pour le programme de TVC, « Taller.doc », avec un court-métrage, *Les últimes hores* (2005) puis réalise, pour la télévision, les documentaires *Conneixó Argan* (2005), *Tierra de esperança* (2007) et la série *Detective* (2007), produits, tous les trois, par Benecé.

Guerin appelle « mise en situation » : il s'agit de proposer aux personnages une conversation dans un lieu déterminé, qui soit naturel pour eux, et à partir de là, susciter, composer un sujet de conversation. Chaque scène a ses ficelles. (Pujol, 2009, entretien)⁴⁷⁵

Cette méthode de travail permet de conserver la complicité et la spontanéité établies avec les personnes qui sont face à la caméra, laissant place à une certaine liberté d'action de part et d'autre. La mise en scène ne s'attarde pas sur les mesures politiques ou les débats à propos de la discrimination⁴⁷⁶, pour préférer juxtaposer, confronter, les expériences individuelles et collectives, proposant ainsi un portrait nuancé de la vie rurale aragonaise, de la vieillesse, de l'isolement, des questions identitaires que posent l'exil et les transformations propres à tout processus de renouvellement.

A rebours de l'urgence journalistique : ce que dit l'intimité

L'annonce du maire d'Aguaviva, puis des mairies environnantes, représente un événement rapidement couvert par les médias internationaux. L'expérience interpelle⁴⁷⁷, car elle cristallise de nombreuses questions politiques contemporaines : celles du non renouvellement des générations en milieu rural, du vieillissement général des populations occidentales, de l'exode rural, de « l'immigration choisie » et des critères qui la définissent. Le film d'Ariadna Pujol s'intéresse à cette actualité, mais choisit de l'aborder, non pas à partir des débats polémiques autour de l'événement, mais à partir des habitants desdits villages. Dans la banalité du quotidien, cette nouvelle situation est à l'origine de découvertes⁴⁷⁸ et de souffrances⁴⁷⁹. D'après les espoirs, les doutes et les préoccupations, un portrait nuancé des

⁴⁷⁵ « Este tipo de secuencias, era muy importante para mí saber el terreno que pisaba. Sentir que conocía bien a los personajes para saber lo que se podía extraer de cada uno. Secuencias de éstas, el dispositivo en sí, tiene mucho que ver con lo que Guerín llama “puesta en situación” que es proponer a los personajes una conversación en un lugar determinado, que sea natural para ellos y a partir de allí, generar, componer algún tema de conversación. Cada secuencia tiene su truco. ».

⁴⁷⁶ Dans le BO de Las Cortes de Aragón, n°317 (08/05/2003), les activités de l'Association Espagnole des Communes contre le Dépeuplement (Asociación Española de Municipios contra la Despoblación) présidée par Luis Bricio sont commentées et critiquées. Ses détracteurs (Chunta Aragonista, Groupe Socialiste) s'interrogent sur la finalité d'un tel programme et sur les mesures entreprises qui ne concernent pas les immigrants qui se trouvent déjà en Espagne. C'est un modèle d'« immigration choisie » (à partir de critères correspondant à la nationalité et au nombre d'enfants d'une famille) qu'ils veulent ainsi dénoncer.

⁴⁷⁷ D'autres documentaristes viennent tourner à Aguaviva et les villages environnants, comme Verónica Marchiaro et Mario Burbano, qui réalisent le court-métrage (46 min) *Aguaviva, la vida en tres maletas* (2003) et José Luis Peñafuerte le long-métrage *Aguaviva* (2005).

⁴⁷⁸ Les jeux de la sœur de Mariela parmi les animaux, l'apprentissage des différences lexicales, l'expérience des saisons dans un autre hémisphère...

⁴⁷⁹ Angela travaille dans un élevage de lapins, l'enfant parle de l'absence d'euros en Roumanie...

questions évoquées se dessine. La singularité d'*Aguaviva* réside dans le rapport intime que la réalisatrice a su entretenir, puis filmer, avec ses différents protagonistes. Il a été au cœur de son travail, comme elle l'a expliqué :

Le travail de terrain préalable, plus ou moins exhaustif en fonction du degré de découverte que tu réserves au tournage [...] est l'une des phases qui, jusqu'à maintenant, m'ont paru les plus gratifiantes. Essayer de connaître le maximum possible une personne, afin de pouvoir en capter les nuances, de dépasser, en définitive, la première impression, et ensuite, pouvoir l'intégrer au film, devient tout un défi et une expérience de vie.⁴⁸⁰ (Pujol, 2007 : 20)

La complicité préalable avec la réalisatrice permet une certaine confiance entre les personnes, et, surtout, Ariadna Pujol peut anticiper des réactions et préparer en conséquence le tournage.

C'est à partir du travail de recherche et des dispositifs inventés au cours du tournage que l'on peut considérer le travail d'Ariadna Pujol comme étant à rebours des pratiques des reporters. Pierre Bourdieu, dans un cours télévisé en deux parties⁴⁸¹, s'est interrogé sur le champ journalistique et a mis en exergue sa « corruption structurelle » (1996 : 15) et la « circulation circulaire de l'information » (*idem* : 22) qui en résulte. La logique de concurrence pour les parts de marché a pour conséquence de provoquer une uniformisation, une homogénéisation de l'information qui, dans une telle logique, tend à simplifier les faits et à les rendre spectaculaires. Le fait divers, ce « fait qui fait diversion » (*idem* : 16), puisqu'il est « sans enjeu », « ne divise pas » et « fait consensus » (*idem* : 16). Il devient alors la manne principale de l'information, capable de mobiliser l'audimat le plus large, la part de marché la plus large. Bourdieu dénonce également les pratiques des journalistes et des intellectuels-journalistes qui, invités sur les plateaux de télévision, sont amenés, dans l'urgence, à livrer une pensée faite de lieux communs, ce que le sociologue nomme le *fast thinking* (*idem* : 29), opposée à la « pensée pensante » (*idem* : 31), qui nécessite, elle, du temps.

C'est un système de représentation « pensant » que met en place Ariadna Pujol. Le mode de production du film (long travail d'observation préalable, tournage sur plusieurs semaines espacées dans le temps) et sa conséquence (la complicité avec les personnages, qui

⁴⁸⁰ « El treball de camp previ, més o menys exhaustiu en funció del grau de descoberta que reservis per al rodatge [...] és una de les fases que fins ara m'han resultat més gratificants. Intentar conèixer al màxim possible una persona per tal de poder captar-ne els matisos, superar-ne, en definitiva, la primera impressió, i després poder-ho incorporar a la pel·lícula, esdevé tot un repte i una experiència de vida. »

⁴⁸¹ *Sur la télévision* (1996, Paris, Raison d'agir) est la transcription de ces cours télévisés au Collège de France.

permet une conversation au-delà des « lieux communs ») sont ainsi à l'origine d'un système de représentation qui n'est pas formaté et permet de déployer une pensée.

En multipliant les personnages et en faisant le portrait de quelques-uns, la réalisatrice propose plusieurs points de vue sur une même communauté, laquelle prête son nom au film – Aguaviva. Ce choix narratif permet de provoquer un dialogue virtuel entre les différents habitants du village⁴⁸², un dialogue par ailleurs difficile, comme on le comprend dès les premières scènes, quand Graciela reçoit les condoléances de l'une des grand-mères. La juxtaposition de sentiments contradictoires, par le biais d'une structure narrative chorale, fragmentée et dialectique, permet de mesurer l'écart entre les projets ambitieux du maire et l'expérience quotidienne de ces transformations, mais aussi l'écart entre les désirs de chacun et ses actes. Pourtant, à travers ce montage alterné, où s'expriment les préjugés, la xénophobie et l'ignorance, les points communs entre les protagonistes se font également jour : leurs réactions sont aussi les conséquences de leur appartenance à une minorité culturelle, nationale, sociale, les conséquences de leur marginalisation par différents pouvoirs. Le film en vient à rappeler ces inégalités (sociales, économiques), pour renforcer le caractère inopérant des discours conservateurs et traditionalistes : inégalité entre l'Europe de l'Est et l'Europe de l'Ouest, inégalité entre le Sud et le Nord, inégalité entre la campagne et la ville.

Fiche technique

Scénario et réalisation : Ariadna Pujol

Sortie : 21 juillet 2006

Durée : 1H40

Producteurs : Pablo Usón et Daniel Hernández (Alea TV)

Producteurs exécutifs : Jordi Balló (UPF) et Jordi Ambrós (TVC)

Directrice de production : Tània Balló

Directeur de la photographie : Alex Gaultier

Son direct : Amanda Villavieja

Musique : Alberto García Demestres

Montage : Ernest Blasi (assisté de M. Lluna Antúnez)

Premier assistant : Jordi Call

⁴⁸² Aguaviva et La Cerollera forment un même village dans le film.

Sound design : Juan Sánchez « Cuti »

Avec Graciela Telechea, Agustina Minguillón, Felisa Monfil, Aurora Benedicto, Ramona Pedro, Adelaida Moliner, Eloisa Jacqueline Pinto, Ángela Rivas, Pedro Margelí, Rafael Berzosa, Elena Hetea, Dolores Dolz, Juan Carlos Agüero, Ismael Teodoro Telechea, Maxi, Maylén et María Victoria Agüero, Susana Aznar, Zunilda Ramírez, Salvador Díaz, Cuadrilla « La Carrasca », José Miguel Blancas, Paco Martín, Paco Ibáñez, Hugo Vergel, Patricia Juárez, Aurelio Becer, Carlos Sánchez, Francisco Serrano, Rafael Cervera, Miguel Ángel Agüero, Mariela Agüero et ses frères et soeurs, Silvina, Belén, Sofia et Francisco, Florencia Soria et ses frères et soeurs, Patricio, Gastón et Julián, Daniel Hetea, Nazarena Vergel, Benjamín Estrada, Dorel David, David Margelí, Abril Celivera, Andrés Zurita et Marina Galue.

Filmographie sélective

Aguaviva : la vida en tres maletas (2003) de Mario Burbano et Verónica Marchiaro

Aguaviva (2005) de José Luis Peñafuerte

El viatge invers (2006) de Llorenç Soler

Viaje a la explotación (1974) de Cooperativa de Cinema Alternatiu

***Memòria negra* (2006), Xavier Montanyà**

Résumé

Retraçant l'histoire politique de la Guinée Equatoriale depuis le début du XX^e siècle jusqu'en 2005, *Memòria negra* dénonce la colonisation espagnole, et, une fois l'Indépendance conquise, l'irresponsabilité politique de l'Espagne et son ingérence dans les affaires économiques guinéennes.

L'un des amis africains de Xavier Montanyà avait hérité d'un cours d'eau en Guinée Equatoriale et en a été dépossédé. Les images des films de propagande des années 40, où des colons espagnols exploitent les Équato-guinéens, rappellent que l'histoire de cette exploitation, du vol de la vérité et des richesses par quelques puissants, n'est pas neuve. Présentée comme l'héritière des principes « d'amour, de foi et de culture » dictés par Isabelle La Catholique (selon les commentaires du NO-DO), la colonisation espagnole trouve véritablement son origine et ses moyens dans l'extraction de richesses forestières, l'exploitation de la force de travail des autochtones et l'endoctrinement des Equato-guinéens.

Sommairement, l'intellectuel Donato Ndongo raconte l'histoire de la colonisation : les Espagnols arrivent, d'abord, au XIX^e siècle sur l'île de Fernando Póo, située au large des côtes camerounaises. En 1900, l'Espagne et la France délimitent leurs colonies, définissant ainsi l'autre province de la Guinée Equatoriale, le Río Muni, entre le Cameroun et le Gabon.

Sous l'influence franquiste, la *corrida*, le salut à la romaine et l'idéologie national-catholique sont adoptés. Selon le missionnaire Eduardo Canals, les Equato-guinéens « avaient leur culture, leur tradition, mais n'avaient pas de culture à proprement parler » (*sic*). Donato Ndongo explique, pour sa part, que le programme d'évangélisation de ces missionnaires n'était rien d'autre qu'un prétexte pour justifier la spoliation des ressources du pays. Sous la responsabilité de l'Amiral Carrero Blanco, cette exploitation a bénéficié à une partie de la haute bourgeoisie espagnole, des hiérarques franquistes et des officiers.

Des mesures paternalistes organisent le travail de la main-d'œuvre des exploitations agricoles, constituée en grande partie par des Nigériens. Fernando Morán, sous-secrétaire général des affaires africaines entre 1968 et 1971, compare les contrats des Nigériens à la traite d'esclaves. L'émancipation est une conquête difficile : la colonisation réduit de telle sorte l'ensemble de la culture des natifs, explique José Luis Nvamba, avocat exilé en Espagne, qu'ils en perdent leurs références identitaires, pourtant indispensables à l'émancipation.

La situation politique de la Guinée Equatoriale divise les Franquistes : Fernando María Castiella, ministre des affaires étrangères, est en faveur de l'Indépendance, tout comme Manuel Fraga Iribarne qui voit, dans cette possibilité d'accorder l'Indépendance, l'occasion de s'attirer une opinion internationale favorable. L'Amiral Carrero Blanco s'y oppose, soutenant ainsi les intérêts des entrepreneurs coloniaux. La dictature espagnole finit, néanmoins, par organiser des élections présidentielles, avec plusieurs partis politiques, quelques semaines avant l'Indépendance. Castiella appuie Atanasio Ndongo, le Nationaliste le plus célèbre internationalement, tandis que Carrero Blanco soutient le pro-Franquiste Bonifacio Ondo. Finalement, c'est Francisco Macías, en s'alliant avec Atanasio Ndongo, qui remporte les élections. Antonio García Trevijano assiste Macías durant sa campagne électorale et les premières années de son gouvernement. Infantile, fier, violent, populiste, le portrait de Macías qu'en font ceux qui l'ont fréquenté est loin d'être élogieux.

Manuel Fraga Iribarne, Directeur General de l'Information et du Tourisme de 1962 à 1969, concède l'Indépendance à la Guinée Equatoriale le 12 octobre 1968. La pression populaire monte et les Espagnols craignent pour leurs biens et leur intégrité physique. De cette tension croissante, la propagande d'Etat ne laisse rien paraître, évoquant un processus constructif et conjoint. Les relations se dégradent pourtant très vite et Macías, dénonçant la misère générée par la colonisation, rassemble la foule autour d'un discours anti-espagnol. L'économie se détériore : les Espagnols partent rapidement du pays en laissant les caisses vides.

Quatre mois après l'élection de Macías, la situation entre les deux pays est critique. Le départ de 7000 Espagnols résidents en Guinée Equatoriale est précipité et se fait avec un soutien minimum des forces publiques. Ces Espagnols n'ont jamais pu revenir dans le pays où certains sont nés. Ceux qui témoignent expliquent leur désarroi et celui des Equato-guinéens qui ont été abandonnés par le pouvoir politique espagnol, pourtant engagé à soutenir le pays.

Le 5 mars 1969, Atanasio Ndongo fait une tentative de coup d'Etat ; Macías établit, dès lors, une dictature. Il fait assassiner ses principaux collaborateurs : le Ministre des Affaires Étrangères Atanasio Ndongo, l'ambassadeur de Guinée Equatoriale aux Nations Unis Saturnino Ibongo et le Directeur Général de l'Information et du Tourisme Armando Balboa. Quand Xavier Montanyà interroge Antonio García Trevijano sur de possibles tortures, assassinats ou emprisonnements politiques durant les années 1969 et 1970, pendant lesquelles il assistait Macías, l'avocat nie en bloc. Au Cameroun, la veuve de Félix Moumié et compagne d'Atanasio Ndongo, Marta Moumié, explique comment Ndongo, auteur de l'hymne national équato-guinéen, va être accusé de coup d'Etat puis être assassiné. Dans le

même temps, Marta Moumié est jetée dans une prison où se trouve le corps sans vie d'Ibongo. Elle est ensuite livrée au Président camerounais, Ahmadou Ahidjo, qui la garde en prison pendant cinq ans.

Le chef de la Garde Civile en Guinée Equatoriale explique que les forces espagnoles avaient la possibilité d'appuyer le coup d'Etat contre Macías, d'autant plus qu'elles en avaient été informées. Fraga Iribarne dément en avoir eu connaissance parce qu'il n'était plus, alors, au gouvernement. Ce dernier commentaire est contesté : les événements ont lieu en mars 1969 et Manuel Fraga Iribarne assumera cette responsabilité encore 7 mois. Un document inédit apporté par Montanya indique que le Ministre des Affaires Etrangères Fernando María Castiella et le juriste Miguel Herrero de Miñón, avaient bien eu connaissance d'un probable coup d'Etat.

Dans un processus de croissante mégalomanie, Macías finit par se considérer à la fois père et roi de la Guinée Equatoriale ; il copie l'organisation et la mise en scène franquiste, où le chef de l'Etat fait l'objet d'un culte. Les jeunes Guinéens sont contraints à des exercices militaires journaliers dans les rues des villes tandis que les victimes de la répression sont contraintes à l'exil.

Le 3 août 1979, un coup d'Etat de Teodoro Obiang Nguema, neveu de Macías formé à la caserne de Saragosse, met fin à la dictature. Cet événement est accueilli avec enthousiasme par la population, car le pays est exsangue. Le 29 septembre 1979, Macías est condamné à mort pour génocide, haute trahison et corruption. Il est fusillé le jour même de sa condamnation à Black Beach.

Malgré les richesses pétrolières du pays, l'avocat José Luis Nvumba explique que le pays n'est toujours pas en mesure d'apporter à ses concitoyens une sécurité sociale, une éducation scolaire de qualité, de l'eau potable, des infrastructures de base comme les routes, les réseaux et la production d'électricité. Donato Ndong, pour sa part, dénonce la complicité de la démocratie espagnole avec le pouvoir répressif de Teodoro Obiang. L'exploitation du pétrole équato-guinéen est aujourd'hui l'enjeu économique et politique majeur du pays. Pour conserver ces richesses entre quelques puissants, des personnes sont assassinées, la pauvreté est généralisée. L'espérance de vie a même reculé entre 2001 et 2005 de 6 ans, passant de 49 à 43 ans, selon un rapport d'*Amnesty International*. Teodoro Obiang est le président le plus riche d'Afrique et le huitième plus riche au monde.

Xavier Montanyà, journaliste d'investigation

Xavier Montanyà (Barcelone, 1961) fait ses études en Sciences de la Communication à l'Université Autonome de Barcelone où il suit l'enseignement du journaliste Ramón Barnils. Cet enseignement sera décisif pour sa formation, comme il l'a signalé à plusieurs reprises. L'engagement et la subjectivité du journaliste, le travail de recherche précis et fouillé, l'élaboration d'une pensée critique et la « dénonciation de la fraude, du cynisme, de la bêtise et des abus du pouvoir »⁴⁸³ deviennent pour Xavier Montanyà le socle de son travail de journaliste. C'est dans le cadre d'un cours de « rédaction journalistique » avec Ramón Barnils qu'il participe à une enquête sur Salvador Puig Antich et le *Movimiento Ibérico de Liberación* (M.I.L.). Avec huit autres étudiants, parmi lesquels celui qui deviendra l'un de ses collaborateurs réguliers, Carles Serrat, il réalise un précieux travail, puisqu'il permet de mettre en avant ce qui avait été tu pendant les mouvements de contestation contre la condamnation à mort de Puig Antich : le combat du M.I.L. et ses idéaux. Signé du pseudonyme de Carlota Tolosa⁴⁸⁴, ce travail est édité, un an après le cours, en 1985, sous le titre *La torna de la torna, Salvador Puig Antich i el M.I.L.*⁴⁸⁵

A la fin des années 80, Montanyà travaille comme scénariste pour la télévision catalane, TV3, alors toute récente, dans le programme diffusé en direct, *Ángel Casas Show*. Quelques années plus tard, il poursuit ce métier dans *Tres, catorze, setze*, un magazine hebdomadaire du Canal 33, qui se propose de diffuser la culture contemporaine à travers différents reportages et des entretiens. Dans le même temps, il prépare un documentaire sur le boxeur cubain Kid Tunero⁴⁸⁶, mais il ne trouvera pas de producteur pour mener à bien ce projet.

Xavier Montanyà poursuit son travail pour la télévision et la radio, tout en travaillant à différents projets documentaires. C'est ainsi qu'il réalise avec Lala Gomà *Granados et Delgado, un crime légal* (1996). Le film, qui ne trouvait pas de soutien chez les chaînes espagnoles, est appuyé par ARTE, qui le diffuse, pour la première fois, le 4 décembre 1996.

⁴⁸³ « denúncia del frau, el cinisme, l'estupidesa i els abusos del poder » in Montanyà, Xavier, « Periodisme d'investigació? Es que n'hi ha d'altre? » texte pour l'exposition *Ramón Barnils, periodista de referència* (Casa de Cultura de Valls), disponible à l'adresse suivante <http://www.grupbarnils.cat/expo/montanya.pdf> (dernière consultation : 01/04/2011).

⁴⁸⁴ Derrière ce pseudonyme, on retrouve Ramón Barnils, Elisabeth Bonshoms, Montse Majench, Xavier Montanyà, Margarida Palomar, Carles Ruiz, Elsabet Sabartés, Rosa Serra, Carles Serrat et Dolors Tubau, d'après Amela, Víctor M., « El colectivo Carlota Tolosa presentó su libro sobre Puig Antich » in *La Vanguardia*, 1/03/1985, p.34.

⁴⁸⁵ Barcelone, Empúries, « Tros de paper ».

⁴⁸⁶ Montanyà, Xavier, « Kid Tunero, el caballero del ring », in *Cultura/s, La Vanguardia*, 3/10/2005, p.5.

Les pressions réitérées d'une partie de la presse espagnole pour que le film soit diffusé convenablement en Espagne – et cela, d'autant plus, après qu'il eut remporté le FIPA d'argent – feront partie du débat, alors naissant, sur la revendication de la mémoire historique.

Le film de Lala Gomà et Xavier Montanyà, auquel participe également Carles Serrat comme co-scénariste, présente l'histoire de deux militants anarchistes, Francisco Granados et Joaquín Delgado, exécutés par le régime franquiste lors de l'été 1963. Il met en avant le militantisme antifranquiste de ces années à travers l'histoire de Sergio Hernández et Antonio Martín, les véritables poseurs de bombes contre la Direction Générale de Sécurité (DGS) et le siège du Syndicat Vertical. Il souligne également la lutte dans laquelle s'engagent Granados et Delgado, membres des Jeunesses Libertaires, lesquels préparaient un attentat contre Francisco Franco, quand ils sont arrêtés pour les attentats contre la DGS et le Syndicat Vertical. Le film dénonce aussi le jugement hâtif des jeunes militants, un jugement prononcé par un tribunal militaire composé de mutilés de guerre sans formation juridique. Enfin, il met en exergue la responsabilité du gouvernement d'alors et son impunité une fois la Démocratie recouvrée.

Après plusieurs commentaires parus dans la presse sur la difficulté à réaliser ce type de film en Espagne, un important débat a accompagné la demande de révision du jugement, sollicitée par les familles de Granados et Delgado, à partir du livre de Carlos Fonseca, *Garrote vil para dos inocentes* (1998)⁴⁸⁷ et du film de Lala Gomà et Xavier Montanyà, qui apportait le témoignage filmé et enregistré des véritables poseurs de bombes. Le Tribunal Suprême d'Espagne, en mars 1999, refusait pourtant la demande de révision⁴⁸⁸. Cinq ans plus tard, soit huit ans après la sortie de *Granados et Delgado, un crime légal*, le Tribunal Constitutionnel annulait le refus du Tribunal Suprême contre lequel les familles de Francisco Granados et Joaquín Delgado avaient fait un recours. Le Tribunal Constitutionnel demandait que les preuves apportées soient examinées. « C'est un cas assez exemplaire qui montre la capacité d'une œuvre fragile et minoritaire à faire changer le cours des choses », écrivait alors Jordi Balló à propos du film dont il avait été le producteur⁴⁸⁹. En décembre 2006, le Tribunal Suprême se déclarait contre l'autorisation de révision du cas. Trois magistrats étaient contre, tandis que deux étaient pour. En février 2007, dans le n°245 de *Cultura/s*, intitulé « Justicia pendiente », Xavier Montanyà narrait l'ensemble des faits concernant les histoires des jeunes anarchistes, du film et de l'initiative judiciaire des familles. Il concluait en dénonçant ainsi « la continuité de positions franquistes au sein de l'appareil judiciaire espagnol » et insistait

⁴⁸⁷ Madrid, Temas de Hoy, « Historia viva ».

⁴⁸⁸ García, Fernando, « El error del caso Granados y Delgado », *La Vanguardia*, 21/03/1999, p.20.

⁴⁸⁹ « Es un caso bastante ejemplar de cómo una obra frágil y minoritaria puede hacer cambiar el rumbo de las cosas » in Balló, Jordi, « Granados y Delgado », *La Vanguardia*, 3/09/2004, p.30.

sur la nécessité de « dénoncer l'illégalité de la dictature et de mettre en évidence ses crimes légaux »⁴⁹⁰.

Après le succès critique de leur premier documentaire, Lala Gomà et Xavier Montanyà vont travailler ensemble à la création d'un nouveau programme télévisé, *Música per a camaleons*. Puis, en 1998, toujours avec Lala Gomà, il réalise *Winnipeg, palabras de un exilio*. Cette coproduction hispano-française⁴⁹¹ raconte l'histoire des 2200 Républicains espagnols qui ont pu s'embarquer, le 4 août 1939, sur le Winnipeg, un cargo français affrété par le gouvernement chilien de Pedro Aguirre Cerda. L'organisation de cette immigration est le fait de Pablo Neruda, qui avait été consul à Barcelone et à Madrid. Outre le combat du poète pour mener à bien cette mission, face à une administration chilienne peu conciliante⁴⁹², le film présente de nombreuses histoires et des images des camps d'internement d'Argelès, de Rivesaltes et du Barcarés. C'est l'exil des 500 000 Républicains qui est ainsi évoqué, à travers l'histoire épique du Winnipeg et du militantisme de Neruda. Les témoignages d'anciens prisonniers des camps et de personnes embarquées sur le cargo restituent le récit d'un exil vécu dans la douleur, la faim et la peur mais qui, pour ceux qui ont pu prendre le large sur ce cargo, trouva à Valparaíso un accueil chaleureux et respectueux.

En 2000, toujours avec Lala Gomà, Montanyà prépare *La última fuga*, qui doit être produit par Lauren Films ; ce projet n'aboutit pas. Xavier Montanyà publiera en 2006 le travail de cette recherche, *La gran evasión: l'heroica fugida dels últims exiliats de Pinochet*⁴⁹³. Dans ce livre, il s'intéresse aux militants du *Frente Patriótico Manuel Rodríguez* (FPMR), à l'attentat qu'ils mènent contre Augusto Pinochet le 7 septembre 1986 et à l'évasion de plusieurs de ces militants, organisée depuis la prison de Santiago en 1990⁴⁹⁴. Il interroge le processus de Transition Démocratique chilien à partir des années 90, en rappelant que certains des militants du FPMR et du MIR, qui ont combattu contre la dictature, vivent encore en exil, sans pouvoir revenir au Chili, les condamnations des tribunaux militaires à leur encontre étant toujours en vigueur.

⁴⁹⁰ « el continuismo de posiciones franquistas en el seno del aparato judicial español », « denunciar la ilegalidad de la dictadura y poner en evidencia sus crímenes legales ».

⁴⁹¹ TVE et ARTE France.

⁴⁹² Sous diverses pressions, le président Aguirre Cerda retire le soutien qu'il avait accordé à la mission de Neruda, avant que le bateau ne parte de France. Le ministre de l'Intérieur, Abraham Ortega, apporte son aide à Neruda pendant toute la durée de la mission.

⁴⁹³ Badalona, Ara Llibres (traduit en France sous le titre *Les derniers exilés de Pinochet, des luttes clandestines à la transition démocratique*, Marseille, Agone).

⁴⁹⁴ Lors du tournage de *Winnipeg, palabras del exilio*, Montanyà rencontre la mère de Rafael Pascual, militant du FPMR au cœur de son livre.

En 2002, il reçoit le Prix Pellissa⁴⁹⁵ pour préparer un livre, *Pirates de la llibertat*. Publié en 2004 chez Empúries, il évoque la prise d'otages réalisés par des Républicains espagnols et portugais sur le transatlantique Santa María, en 1961. Il s'agissait d'un acte de dénonciation des dictatures espagnole et portugaise mené par le Galicien Pepe Velo du *Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación* (DRIL) ; cette action connaîtra un important écho international.

En 2002, lors de la création du supplément culturel de *La Vanguardia*, *Cultura/s*, Xavier Montanyà intègre le conseil consultatif de la rédaction. Il publiera, dès lors, divers articles dans ce supplément et dans le quotidien lui-même⁴⁹⁶. Il écrit à plusieurs reprises sur la question de la mémoire historique et sur plusieurs pays d'Afrique. Il est l'auteur, notamment, de *Lusaka Colonial Club*⁴⁹⁷, une série d'articles sur l'Afrique Australe, signée fin 2007, des enquêtes fouillées sur le Zimbabwe (n°296)⁴⁹⁸, le Delta du Niger (n°399) et le Nigéria (n°407)⁴⁹⁹. Il publie également, pour le journal électronique *VilaWeb*, diverses séries d'articles, comme *La Inòpia* (2007 et 2008) et *Bongoville* (2009)⁵⁰⁰.

Au cours de l'année 2002, Xavier Montanyà écrit et co-réalise plusieurs documentaires pour TV3. *Nfumu Ngui, el gorilla blanc*⁵⁰¹ s'intéresse au célèbre gorille albinos du zoo de Barcelone, rebaptisé « Flocon de neige » dans la capitale catalane. Le film relate la découverte du singe en Guinée Equatoriale et le travail du primatologue et psychobiologiste Jordi Sabater Pi. Certaines séquences ont été filmées en Guinée Equatoriale. Insistant sur l'importance du gorille blanc dans les traditions d'Afrique Centrale, le documentaire suggère le caractère mythologique du primate et raconte comment Xavier Montanyà, en rapportant des images filmées, restitue l'histoire du gorille à la famille de celui qui l'avait trouvé dans la forêt. Il dénonce également l'exploitation forestière qui menace l'écosystème et la survie des grands primates, et il met en évidence la responsabilité éthique des « occidentaux » quant à la défense de l'environnement et de la biodiversité du pays.

⁴⁹⁵ Le jury était constitué de Josep M. Castellet, Xavier Floch, Jorge Herralde, Pere Portabella et Manuel Vázquez Montalbán.

⁴⁹⁶ Il y publie également des reportages photographiques et des entretiens avec des écrivains comme Juan Goytisolo ou António Lobo Antunes.

⁴⁹⁷ Publiés entre le 7 novembre 2007 et le 6 février 2008, ces quatorze articles évoquent le néocolonialisme, la corruption et la détresse sanitaire en Zambie, au Mozambique et au Malawi.

⁴⁹⁸ Il fustige le dictateur Robert Mugabe et interpelle sur les risques qu'encourt le Zimbabwe en proie à une hyperinflation.

⁴⁹⁹ Dans ces deux articles sur le Nigéria, il insiste sur le désastre écologique et social dû aux exploitations pétrolières.

⁵⁰⁰ Il y traite de la corruption, de la démocratie, de l'aide humanitaire en Afrique.

⁵⁰¹ Le film est réalisé par Jordi Fabregàs.

Dans *Sense llibertat* (2002)⁵⁰², il prononce un véritable réquisitoire contre les prisons en s'intéressant aux témoignages de plusieurs prisonniers qui, à des époques et en des lieux différents, ont connu ou connaissent encore une longue détention⁵⁰³. Dans *Joan Peiró i la justícia de Franco* (2003), il présente le portrait de ce vitrier devenu leader de la CNT et Ministre de l'Industrie pendant la Seconde République Espagnole, avant d'être fusillé en 1942 par le régime franquiste, livré par la Gestapo qui l'avait arrêté en France.

Bien au-delà de l'histoire du célèbre manifeste de l'avant-garde catalane, initié par Salvador Dalí, Sebastià Gasch et Lluís Montanyà, *El Manifest Groc* (2004) reprend le débat sur la culture en l'actualisant. Il invite ainsi plusieurs personnalités de la culture catalane à participer à une discussion : Jordi Balló, Francesc Torres, Julià Guillamón, Carles Santos, Joan Maria Minguet, Eulalia Valdósera et Vicent Partal.

Plus récemment, Xavier Montanyà a poursuivi son travail sur la Guerre d'Espagne dans *Espías de Franco* (2009)⁵⁰⁴, où il raconte les réseaux d'espionnage que Franco met en place en France durant le conflit et la manière dont les réseaux et les informations qu'il obtient seront utilisés, plus tard, par les alliés des Franquistes et l'armée nazie.

Le travail de Xavier Montanyà apparaît comme celui d'un militant, engagé dans la lutte contre toutes formes d'oppression et d'exploitation de l'homme et contre la destruction irréversible ou abusive de son environnement. Défenseur des principes de démocratie et de justice, son travail est le fruit d'enquêtes fouillées, dans lesquelles il affirme la subjectivité comme une nécessité⁵⁰⁵, et la rigueur comme un principe fondamental. La récupération de la mémoire historique et le questionnement de la Transition « immodèle »⁵⁰⁶ sont devenus le socle de son travail.

⁵⁰² Le film est réalisé par Agustí Vila.

⁵⁰³ Il s'agit du libertaire Joan Català, de l'ancien militant du M.I.L et d'Action Directe Jean-Marc Rouillan, du militant antifranquiste et indépendantiste catalan Lluís María Xirinachs, de l'écrivain albanais Bashkim Shehu et du philosophe et sociologue italien Toni Negri.

⁵⁰⁴ *Les espions de Franco* a été diffusé en France sur la chaîne Histoire, à plusieurs reprises. Sa première diffusion a eu lieu le 27 décembre 2010.

⁵⁰⁵ « L'objectivitat no existeix. És la bandera dels grans manipuladors. » (« L'objectivité n'existe pas. C'est l'étendard des grands manipulateurs ») écrit-il (Montanyà, 2011ba).

⁵⁰⁶ « la Transición inmodélica » est le titre de son entretien avec l'écrivain Juan Goytisolo, paru dans le n°233 de *Cultura/s*, intitulé « La intransición ».

Difficultés lors de la production et de la diffusion du film

Écrit par Xavier Montanyà et Carles Serrat, *Memòria negra* est préparé, dans un premier temps, avec Agustí Vila, qui avait déjà travaillé avec les journalistes (*Joan Peiró i la justícia de Franco*, *El Manifest Groc*) et qui devait le réaliser. Agustí Vila ne peut finalement pas continuer à préparer le projet et, après quelques temps, Xavier Montanyà poursuit les préparatifs, soutenu par Basilio Martín Patino qui, depuis Salamanque, procure d'importantes archives au réalisateur. Outre les films de famille, que certaines personnes interviewées montrent au réalisateur, les archives du No-Do, les photographies et les documentaires coloniaux, produits par Hermic Films et réalisés par Manuel Hernández-Sanjuán, apportent de précieux témoignages sur les représentations de la colonie espagnole⁵⁰⁷.

Entre le moment où Agustí Vila quitte le projet et celui où Xavier Montanyà le reprend et commence à le réaliser, plusieurs années passent. Certains étudiants, qui avaient participé aux premiers travaux de documentation et de recherches vont réintégrer l'équipe, quand les coordinatrices du Master les rappellent (Vila, 2009, entretien).

Par la suite, Ricardo Íscar va être associé au projet en tant que directeur de la photographie. Il aura beaucoup de liberté, comme il l'a expliqué (2009, entretien), pour tourner les scènes sur le fleuve, s'inspirant du Flaherty de *Louisiana Story* (1948). Les premiers plans, dans lesquels l'on découvre progressivement la pirogue, évoquent, par le rythme posé et les inserts sur la végétation, une ambiance semblable à celle du bayou filmé par l'auteur de *Moana* (1926).

Le roman de Donato Ndongo, *Las tinieblas de tu memoria negra* (1987), semble avoir inspiré le titre du film de Xavier Montanyà. L'animisme, la faune, la flore et la famille comme éléments centraux du récit, évoquant l'univers des traditions orales, se retrouvent dans les récits de l'écrivain et du documentariste.

La production du film est rendue difficile par la Guinée Equatoriale, qui n'autorise pas Xavier Montanyà et son équipe à tourner sur place. Cette contrainte les amène à filmer les rives à la frontière entre la Guinée Equatoriale et le Cameroun. De plus, comme l'a évoqué Xavier Montanyà sur le plateau de *Sense ficció*⁵⁰⁸, la loi des Secrets Officiels (Loi 48/1978), qui restreint fortement l'accès à de nombreux documents, bloque les scénaristes dans leur

⁵⁰⁷ Comme l'a souligné Alberto Elena (2010 : 86), le documentaire colonial espagnol connaît un véritable âge d'or entre les années 1946 et 1951. Cependant, il est avant tout consacré au Protectorat marocain et s'intéresse dans une moindre mesure à la Guinée Equatoriale. Hermic Films joue un rôle prépondérant pendant cet âge d'or tant du point de vue de la qualité, de la quantité que de la variété de la production (*idem* : 88-91).

⁵⁰⁸ <http://www.tv3.cat/videos/1195719> (dernière consultation : 01/04/2011).

travail de recherche : ils n'ont pas accès à tous les documents diplomatiques concernant la Guinée Equatoriale, son Indépendance et les relations récentes entre ce pays et l'Espagne.

Une fois terminée, la diffusion de *Memòria negra* reste limitée. Le film n'est pas distribué en salles, mais il est programmé au Festival de Valladolid, dans la section « Tiempo de historia ». Il est ensuite accueilli, ponctuellement, dans des cinéclubs et des cinémathèques, en Espagne et à l'étranger⁵⁰⁹. Il est enfin diffusé sur Canal +⁵¹⁰ et TV3⁵¹¹, dans les deux cas, très tard dans la nuit. TVE, qui possède les droits du film, ne l'a, jusqu'à présent, toujours pas programmé. A l'inverse, TV3 via son site internet a mis en ligne la version catalane du film, ce qui permet d'en prolonger la diffusion.

Se réappropriier un discours historique et donner une place aux mots de l'exil

Deux voix-Je distinctes articulent la narration de *Memòria negra* ; la première est celle de Xavier Montanyà. Elle présente les conditions de travail dans lesquelles le film a pu se faire : le journaliste précise ainsi l'impossibilité de tourner en Guinée Equatoriale et le recours aux paysages camerounais. Il explique également l'intérêt qu'il porte pour un tel sujet : il veut pouvoir reconstruire le récit du passé de son ami exilé. Par ce biais, le film va constituer une « mémoire noire » qui, comme nous allons le préciser, met en œuvre la revendication d'une culture pendant longtemps refusée par les colonisateurs. Plusieurs stratégies mettent en crise les discours – et les silences – officiels qu'il s'agisse des pouvoirs espagnols ou équato-guinéens, passés ou actuels. En ce sens, la parole des exilés trouve une place nécessaire pour raconter l'histoire d'un pays qui souffre encore de l'exploitation d'une oligarchie.

Au commencement du film, le discours de Xavier Montanyà est ainsi replacé dans son contexte ; il indique l'engagement dans lequel s'inscrit son travail de journaliste et de cinéaste : il cherche à établir une histoire récente de la Guinée Equatoriale, en tenant compte des récits de ceux qui sont opposés au pouvoir en place. Par conséquent, en opposition à l'actuelle dictature, qui lui a interdit un tournage *in situ*, Xavier Montanyà souligne les relations entre les éléments de ce passé – à savoir la colonisation, l'Indépendance et la rapide

⁵⁰⁹ Il est ainsi diffusé au cinéma Méliès de Barcelone, le matin, à la fin du mois de juin 2007, pendant trois jours. Le CCCB, le projette en septembre 2008. Il est également présenté au Catalan Center de la New York University en 2009.

⁵¹⁰ Dans la nuit du 14 au 15 février 2008, à 00h45.

⁵¹¹ Dans la nuit du 1^{er} au 2 mai 2009, à 00h15, dans *Sense ficció*. Le programme est visible sur internet à l'adresse suivante : <http://www.tv3.cat/videos/1195709> (dernière consultation, le 29/10/2010).

mise en place d'une dictature inspirée du Franquisme – et le présent de la réalisation du film, à savoir l'année 2005.

La seconde voix-Je est celle de l'ami exilé de Xavier Montanyà⁵¹². Cette voix, parce qu'elle n'est associée à aucun nom, en vient à évoquer, à travers des récits personnels et d'autres mythologiques, une histoire à la fois individuelle et collective. Le montage entre le son et la bande-image suggère l'association de cette voix aux différents Equato-guinéens qui naviguent sur le fleuve. Trois personnages apparaissent ainsi, tandis que la voix reste identique. Le premier est un adolescent, le second un jeune homme d'une vingtaine d'années, le troisième un adulte d'environ trente ans. Chacun de ces personnages introduit une étape différente de l'histoire récente de la Guinée Equatoriale, la colonisation espagnole, l'Indépendance conquise et la dictature de Macías, et enfin, le coup d'Etat de Teodoro Obiang Nguema. L'association de cette voix-Je à ces différentes étapes de l'histoire du pays s'opère depuis l'exil et l'année 2005, car la voix précise qu'il ne peut se rendre en Guinée Equatoriale, où son père lui a légué un fleuve. L'audio-vision qui convoque à la fois la forêt tropicale (image) et la parole exilée (son) apporte une valeur ajoutée à chacun des éléments : il exprime ainsi ce paradoxe de l'exil qui fait de la distance entre l'asile et la terre d'origine une perpétuelle présence-absence de l'exilé.

Récurrente tout au long du récit, la fable permet également d'introduire chacune des périodes historiques et des thématiques, à partir de références culturelles équato-guinéennes. Dans ce sens, les Anciens et les Sages, la faune et la flore de l'Afrique Centrale et des personnages mythologiques, sont évoqués. Les nombreuses paraboles qui jalonnent le récit critiquent ainsi le prosélytisme, l'exploitation des ressources naturelles et humaines par une oligarchie coloniale, la persistance du colonialisme « par habitude » ; elles soulignent également la capacité des Equato-guinéens à vaincre leurs peurs pour conquérir leur Indépendance. Enfin, ces mêmes paraboles mettent en exergue le sort des disparus, l'instauration d'un régime autoritaire et criminel qui assoit son pouvoir par l'usage de la terreur.

Outre l'intérêt structurel de ces scènes, où la voix-Je de l'exilé permet d'introduire de nouvelles thématiques et de marquer une rupture dans le montage parallèle des différents entretiens, elles donnent lieu à l'expression d'un imaginaire et d'une voix qui avaient été jusque-là. José Luis Nvumba explique ainsi le fait colonial :

⁵¹² Au générique, cette voix est signalée comme étant la voix de José Damián Osa Obiang.

La colonisation n'a pas pour but de faire en sorte qu'on soit préparé pour l'Indépendance, ni qu'on puisse se développer avec humanité face au fait colonial. Fondamentalement, elle a pour but de mettre la main sur tous les biens matériels possibles et, pour éviter toute opposition, de faire en sorte que le natif manque de référents identitaires, de toutes sortes de référents qui lui permettraient de questionner la réalité dans laquelle il vit.⁵¹³

Ainsi, avec ces scènes où l'histoire nationale est associée aux paysages de l'Afrique Centrale, à certaines figures mythologiques et à la parole d'un exilé, Xavier Montanya crée un dispositif narratif qui permet de déjouer les représentations occidentales, revendiquant une poétique africaine qui met en évidence la nécessité de réappropriation d'un récit national par le biais de la culture africaine.

Le récit cyclique qui rapproche le début et la fin du film, à travers la reprise des mêmes termes, suggère la possibilité d'en finir avec les différentes formes d'agression et d'exploitation que représentent les dictatures qui gouvernent dans de nombreux pays d'Afrique et le colonialisme religieux, économique, industriel ou culturel qui opère, encore aujourd'hui.

Ainsi, comme le suggère le titre du film, une « mémoire noire » se constitue. Elle s'élabore à travers l'affirmation d'éléments culturels propres aux traditions antérieures à la colonisation ou à d'autres éléments qui s'y sont opposés, ou encore par le biais de la remise en question de l'héritage colonial. Parce qu'elle est, par définition, l'expression de l'exploitation d'une population et de ses ressources par une autre, la colonisation est un crime qui nécessite d'être dénoncé et combattu.

Dans *Memòria negra*, cette dénonciation prend les formes suivantes. En mettant en lumière les relations entre l'Espagne et la Guinée Equatoriale, le film montre comment le modèle franquiste, durant la colonisation, s'est imposé de telle sorte qu'il a inspiré le régime de Macías, puis a renoncé aux responsabilités qu'exigeait le passé commun avec la colonie devenue indépendante. Le processus de dégradation rapide de la démocratie équato-guinéenne n'a pas été freiné par l'Espagne et, malgré les informations dont disposait la Péninsule, elles seront ignorées. Ce manque de responsabilité est mis en exergue à travers la dénégation de Manuel Fraga Iribarne, alors Ministre de l'Information et du Tourisme, qui semble ignorer la possibilité du coup d'Etat d'Atanasio Ndongu. Le réalisateur, au cours de l'entretien avec

⁵¹³ « La colonización no tiene como finalidad, ni que tú estés preparado para la emancipación, ni tiene como finalidad que tú te puedas desenvolver con humanidad ante el hecho colonial. Tiene como finalidad, fundamentalmente, hacerse con todos los entes materiales que se pueda y, en evitación de posturas contrarias, procurar que el nativo carezca de referentes identitarios, de referentes de cualquier tipo que le permitan cuestionar la realidad en la que vive ».

Antonio García-Trevijano, insiste sur le déni de l'avocat à reconnaître la répression du régime de Macías et la présence de prisonniers politiques, pendant les années 69 et 70. Pourtant, le récit apporte des éléments probants : la scène est précédée des témoignages de la veuve d'Armando Balboa, qui procède au récit des actes de torture et de l'assassinat de son mari, alors Directeur Général de l'Information et du Tourisme en Guinée Equatoriale ; la scène qui suit le témoignage de García-Trevijano présente le témoignage de Marthe Moumié, dont le compagnon, Atanasio Ndong, est également assassiné. Une contre-argumentation, par le montage, permet de remettre sérieusement en question les témoignages de certaines personnalités. Ainsi, quand Fraga Iribarne explique qu'il n'était plus ministre à l'époque, une image d'archives montre un Fraga démonstratif, lors d'une allocution télévisée, et la voix de Xavier Montanyà rappelle les dates durant lesquels il exerça la fonction de Ministre.

Les archives, images filmées ou photographiques et commentaires sonores, sont utilisées dans une logique de contre-argumentation similaire. Les photographies et les films de Manuel Hernández-Sanjuán prennent un sens bien différent de la mission première du photographe et documentariste envoyé par le régime franquiste pour « expliquer en photo » la vie quotidienne de la Guinée Espagnole. Le nouveau montage de ces images et de ces sons élabore un discours ironique et distancié, qui dénonce la propagande et les mensonges de l'époque ; la relecture qu'en propose le montage – dans la tradition de films de Basilio Martín Patino comme *Canciones para después de una guerra* – donne à réentendre ou revoir certaines archives : la réalité politique, sociale et économique qui est dépeinte est celle de l'exploitation d'une majorité d'individus.

L'ajout d'une musique, de bruitages, l'usage du ralenti ou l'assemblage de plans et de commentaires d'origine diverses sont autant de stratégies pour proposer une nouvelle lecture de ces archives. De même, la mise en scène des interviews souligne le caractère pour le moins trouble de certains témoignages. L'utilisation d'inserts montés en *jump cuts* où l'on voit le visage de Fraga Iribarne, ou l'absence de lumière naturelle dans la maison de García-Trevijano, contribue à donner une apparence lugubre et suspecte à ces témoins⁵¹⁴. Ces différentes formes apparaissent comme l'élaboration d'une résistance face à des discours officiels qui sont encore, dans certains cas, dans une logique de déni, mais aussi de pouvoir.

Ce discours sur le passé, comme le précise la fin de *Memòria negra*, où apparaissent des données d'*Amnesty International*, est entièrement tourné vers le présent : il s'agit d'exiger de politiques et d'acteurs de la société civile la reconnaissance de leur responsabilité et, par

⁵¹⁴ Des stratégies similaires avaient été utilisées, dans un autre film essentiel qui militait pour ce que l'on appelle désormais « la récupération de la mémoire historique » : *La vieja memoria* (1977) de Jaime Camino.

conséquent, de l'Etat Espagnol. Pour ce faire, il est nécessaire de confondre les discours officiels lorsqu'ils cherchent à dissimuler la vérité et de récolter les témoignages d'acteurs divers. De manière plus générale, ce film de Xavier Montanyà s'inscrit dans un plus ample travail, que nous avons décrit sommairement auparavant, qui consiste à réclamer l'illégalité du régime franquiste et dénonce l'ensemble des crimes qu'il a perpétrés. Il interroge aussi la responsabilité de l'Espagne démocratique dans ses négociations avec la Guinée Equatoriale actuelle et ses conciliations, en désignant les richesses pétrolières comme le principal mal des Equato-guinéens : il s'agit de défendre les Droits de l'Homme et la souveraineté du peuple face aux puissances financières.

Fiche technique

Réalisation : Xavier Montanyà

Pas de sortie en salles de cinéma

Durée : 1H37

Scénario : Xavier Montanyà et Carles Serrat

Expert : Basilio Martín Patino

Producteurs exécutifs : Beatriz de la Gandara et Quique Camín

Producteurs délégués : Fernando Colomo, Antoni Camín et Jordi Balló (UPF)

Directrice de production : Bet Pujol

Directeur de la photographie : Ricardo Íscar

Son direct : Amanda Villavieja

Musique : Pablo Cepeda et Jorge Porter Pidgins

Montage : Domi Parra

Expert historique : Joan Roig

Avec la collaboration de Donato Ndongo, Eduardo Canals, Adolfo Enrique Millán, Núria Marcé, Ramón Núñez, María Asunción Chillida, Josep Antoni Sellés, Fernando Morán, Manuel Fraga Iribarne, José Luis Nvumba, Antonio García-Trevijano, Luis Baguena Salvador, Samuel Mba Mombé, Rita Ipúa, Juan Carlos Ibongo, Marta Moumié, Ramón García Domínguez, Alfonso Madjibo et Gaspar Gomán.

Filmographie sélective

Les courts-métrages produits par Hermic Films et réalisés par Manuel Hernández Sanjuán comme *Bajo la lámpara del bosque* (1945), *Los costumbres Pamues* (1945), *Maderas de Guinea* (1945), *Belele* (1946), *En las chozas de nipa* (1946), *Al pie de las banderas* (1946), *Artesanía Pamue* (1946), *El cayuco y la motonave* (1946), *Fernando Poo* (1947), *Misiones de Guinea* (1948)...

Lejos de África (1996) de Cecilia Bartolomé

En el mundo a cada rato (2004), l'épisode réalisé par Pere Joan Ventura, « La vida efímera ».

Cazadores de imágenes (2006) de Pere Ortín.

CHAPITRE 7 : QUATRIÈME SESSION (2004-2005),

RECONNAISSANCE DU MDC

Le Master en Documentaire de création va progressivement devenir une entité reconnue en dehors de la Catalogne. Le documentaire espagnol trouve aussi, par l'intermédiaire de quelques films et de l'organisation de la rétrospective au Festival Cinéma du Réel de Paris, l'occasion d'être redécouvert. De plus, les manières de financer les films se modifient progressivement, par le biais des derniers documentaires sortis en salles. Cependant, bien que la production et le système de subvention se transforment, le documentaire continue de rencontrer, en Espagne, de nombreux problèmes en ce qui concerne sa diffusion.

Pendant les années 2004 et 2005, deux films de la session précédente vont être distribués. Après avoir été présenté dans plusieurs festivals espagnols puis européens, le film de Mercedes Álvarez sort en salles, le 13 mai 2005. Lors de sa présentation dans les festivals de Gijón et Valladolid, le film n'avait pas rencontré un important succès critique, à quelques exceptions près. Pourtant, il est finalement sélectionné au Festival International de Cinéma de Rotterdam et remporte le premier prix, *ex aequo* avec *4* (2005) de Ilya Khrzhanovsky et *Nemmeno il destino* (2005) de Daniele Gaglianone. *El Cielo gira* est ensuite sélectionné au Festival Cinéma du Réel, où il remporte également le Grand Prix. Il est, enfin, présenté à Buenos Aires, au BAFICI, où il reçoit le prix du meilleur film. *El Cielo gira* est ainsi distribué en Espagne, dans plusieurs salles⁵¹⁵ et connaît une sortie en France en juillet de la même année⁵¹⁶.

Le film de Joaquín Jordá, *Veinte años no es nada*, est distribué le 18 novembre 2005. Il participe au festival de Valladolid, où il reçoit le second prix « Tiempo de historia ». Il ne réunira cependant que 2 234 spectateurs lors de sa sortie en salles... Enfin, le film de Ricardo Íscar, préparé lors de la seconde session, sort le 5 août 2005. Sorti au milieu de l'été, le film est vite relégué aux dernières séances et, bien qu'il reste à l'affiche jusqu'à la fin du mois

⁵¹⁵ 36 749 spectateurs vont voir le film, d'après les chiffres du Ministère de la Culture espagnol.

⁵¹⁶ *El Cielo gira* est le premier film du MDC à être distribué en France. Le film de Marc Recha le sera deux ans plus tard et celui de José Luis Guerin sort en même temps que *En la ciudad de Sylvia* – qui est une coproduction entre Eddie Saeta et Château Rouge –, soit sept ans après sa sortie en Espagne. Le film de Renate Costa, *Cuchillo de palo*, connaîtra, quelques années après la sortie du film de Mercedes Álvarez, un destin similaire : appuyé par de prestigieux festivals, il trouve une distribution en Espagne et en France.

d'août et est reprogrammé à Barcelone à la fin du mois de septembre, il s'agit toujours de séances ponctuelles. Malgré les critiques élogieuses dans *La Vanguardia* d'Ángel Quintana, Jordi Batlle Caminal et Ricardo Ginés, le film ne rassemble que de très rares spectateurs⁵¹⁷.

De nouveaux films d'étudiants du MDC sont distribués. Ainsi, le Chilien Germán Berger, étudiant de la seconde année du Master⁵¹⁸, réalise *Viaje a Narragonia* (2004), qui sort dans une dizaine de salles espagnoles en mars 2004. La même année, avec Elsa Casademont, également étudiante du MDC, ils réalisent une série documentaire, *Cambis*, pour la chaîne de télévision Localia Catalunya, où il filme douze personnes qui vivent un moment de grand changement dans leur vie (un pompier part à la retraite, un ancien prisonnier reprend le travail, un couple adopte un enfant...).

Raúl Cuevas diffuse son documentaire *Família nombrosa* sur Barcelona TV et réalise un documentaire sur le quartier de Bellvitge à l'Hospitalet de Llobregat, en périphérie de Barcelone, *Bell Viatge* (2005). Il est accompagné de Diego Dussuel et d'Amanda Villavieja, qui ont tous les deux travaillé avec Ricardo Íscar et poursuivront avec Isaki Lacuesta. Le film de Raúl Cuevas sera diffusé sur TV3.

Enfin, Neus Ballús réalise un court-métrage, *L'avi de la càmera* (2005), produit par Parallel 40 et TVC, et diffusé sur el 33 dans « Taller.doc ». Son film est sélectionné pour participer aux programmes présentés au Festival INPUT de 2006 en Chine. Neus Ballús filme son grand-père, parcourant les lieux qui lui sont chers, muni de sa caméra mini-DV. Pas toujours à l'aise avec sa caméra numérique, le grand-père filme, de façon inhabituelle, son environnement et, à travers l'apprentissage de l'utilisation de sa caméra, partage avec sa petite-fille son histoire personnelle. Le montage incorpore les échecs du grand-père quand il enregistre son quotidien. Le film raconte ainsi l'apprentissage à tout âge, la confrontation à l'échec et à la réussite, la transmission entre génération et la collaboration. Neus Ballús participe au tournage de *La Leyenda del tiempo*, tout comme Pau Subirós, avec qui elle fonde la maison de production indépendante, El Kinograph.

Enfin, la coordinatrice du Master en Documentaire de création de l'UPF, Marta Andreu, crée la maison de production Estudi Playtime pour produire un film collectif avec des étudiants du MDC, *Entre el dictador y yo* (2005). Il s'agit, pour les six réalisateurs qui y participent⁵¹⁹, de raconter la mémoire et le souvenir personnel qu'évoque la première fois où chacun des réalisateurs a entendu parler du Général Franco. Les réalisateurs ont la

⁵¹⁷ 779, d'après les chiffres du Ministère de la Culture.

⁵¹⁸ Germán Berger, qui a bénéficié d'une bourse d'études de trois ans pour étudier le cinéma à Barcelone, arrive au Master au cours de la 1^{ère} session et suivra l'ensemble du cursus lors de la seconde.

⁵¹⁹ Juan Barrero, Raúl Cuevas, Guillem López, Mònica Rovira, Sandra Ruesga, Elia Urquiza.

particularité d'être tous nés après la mort du dictateur, qui s'est produite trente ans auparavant, le 20 novembre 1975.

Au début de l'année 2004, le film de Nicolas Philibert, *Être et avoir* (2002) sort en Espagne sous le titre *Ser y tener*. D'autres documentaires espagnols se font remarquer : *La casa de mi abuela* (2005) d'Adán Aliaga, qui remporte, la même année que *El Cielo gira* le premier prix dans l'autre grand festival hollandais, le Festival International du Film Documentaire d'Amsterdam (IDFA). Puis il remporte plusieurs prix aux festivals de Toronto, Chicago et Miami. Le film n'est cependant distribué que très peu de temps en Espagne⁵²⁰.

En janvier 2004, un collectif qui réunit de jeunes étudiants diplômés, Discusión 14, entreprend de filmer la nouvelle marche des travailleurs de Sintel, dont Pere Joan Ventura et Georgina Cisquella, dans *El efecto Iguazú*, avaient relaté le premier combat social. Le film de Discusión 14, *200 km*, s'inscrit dans la continuité de ce film où la lutte des travailleurs de Sintel se concluait sur une promesse d'embauche pour chacun d'entre eux. Quelques mois plus tard, les travailleurs renouent avec leur lutte, dans l'espoir d'obtenir de véritables garanties. Comme l'a souligné Josetxo Cerdán (2008 : 17) :

[I]a grande réussite de ce film est qu'il récupère à l'écran une société espagnole que nous pensions disparue, à force de l'éloigner peu à peu des espaces de visibilité, de la cacher, de nier sa présence médiatique (à l'exception des informations qui s'identifient rapidement à une Espagne noire, rurale et attardée).⁵²¹

200 km fait partie des films qui constituent l'importante rétrospective sur le documentaire espagnol, lors du Festival Cinéma du Réel, à Paris. Dirigée par Javier Marías et Marie-Pierre Duhamel Muller, et coordonnée par Marta Andreu du MDC, la programmation donne l'occasion au public parisien et aux festivaliers de découvrir de nombreux films, parmi lesquels des courts-métrages de Ricardo Íscar ou d'Ariadna Pujol, dont les longs-métrages ne sont alors pas encore sortis⁵²².

En 2004, Barcelone accueille également la réunion internationale INPUT et, la même année, à Madrid, a lieu le premier festival international de documentaire de la capitale

⁵²⁰ Il rassemble 9 526 spectateurs, selon les chiffres du Ministère de la Culture.

⁵²¹ « [e]l gran acierto de este film es que recupera para las pantallas una sociedad española que, a base de ir apartándola de los espacios de visibilidad, de ir ocultándola, de ir negándole la presencia mediática (con la salvedad de las noticias que rápidamente se identifican con una España negra, rural y retrasada), pensábamos que había desaparecido ».

⁵²² D'autres documentaires sortent pendant ces deux ans. Si nous ne pouvons tous les citer, mentionnons au moins le film collectif *¡Hay motivo!*, *Cineastas contra magnates* (2004) de Carles Benpar et *Iván Z* (2004) d'Andrés Duque.

espagnole, Documenta Madrid, créé la même année qu'un autre festival de documentaire dans le sud de l'Europe : DocLisboa. Ainsi, le documentaire trouve de nouveaux espaces de diffusion, de nouveaux moments pour que les professionnels se rencontrent et échangent.

Au sein du Master, Marta Andreu et Eva Vila mettent en place un nouvel exercice, le Retake. Un cinéaste apporte certaines contraintes aux étudiants qui doivent tourner un court-métrage. Pour cette session, Victor Kossakovski les invite à filmer un panoramique, comme nous l'avons déjà précisé. Marta Andreu et Eva Vila avaient découvert les films du cinéaste russe lors du festival de Lussas, en été 2003.

Pour appuyer le film de Mercedes Álvarez, lors de sa sortie, Víctor Erice écrit, à la fois dans *El País* et dans *La Vanguardia*, un article élogieux sur le film. Ce même Víctor Erice participe au Congrès International sur le Cinéma Européen Contemporain (CICEC), en débattant avec José Luis Guerin sur la question de la frontière dans les genres cinématographiques. *La Vanguardia* ne manque pas de reproduire trois photographies où les deux cinéastes discutent avec enthousiasme, l'un assis à côté de l'autre. Le texte qui accompagne ces photos annonce l'exposition qui rassemblera le cinéaste iranien Abbas Kiarostami et Víctor Erice, *Erice-Kiarostami, Correspondances* qui a lieu au CCCB et présente une correspondance filmée entre les deux cinéastes.

Enfin, c'est à partir de 2005 que le Master en Documentaire de création devient une entité plus largement reconnue, après le succès du film de Mercedes Álvarez. Jordi Balló reçoit, pour son travail réalisé comme directeur du MDC, le *Premi Nacional de Cultura* de la *Generalitat* dans la catégorie « cinéma ».

***La leyenda del tiempo* (2006) d'Isaki Lacuesta**

Résumé

La leyenda del tiempo présente les histoires d'Isra et de Makiko. Le premier est un jeune Gitan de San Fernando (Cadix) qui a cessé de chanter du *cante flamenco* après la mort de son père. La seconde est une jeune Japonaise, partie à San Fernando sur les pas du célèbre chanteur Camarón de la Isla pour apprendre à chanter comme lui. Traversées par le mythe de Camarón, les deux histoires, racontées séparément – « La voix d'Isra », d'abord, « La voix de Makiko », ensuite –, sont le récit d'un apprentissage et d'une transformation profonde de chacun des protagonistes.

Deux jeunes adolescents, Isra et son frère aîné, Cheíto, vivent à San Fernando. Leur père est décédé il y a moins d'un an, et Isra l'évoque pudiquement à l'école. C'est pour cette raison que le jeune garçon ne chante plus et se fait tatouer le nom de son père sur le bras. Cheíto se sent, pour sa part, responsable d'Isra, mais ce dernier préfère le défier au bras de fer ou aux échecs. Et, s'ils continuent, d'abord, de sortir ensemble pour « faire les quatre-cents coups » dans les rues de San Fernando et ses salles d'arcade, une distance, progressivement, les sépare.

Puis, Isra fait connaissance d'une jeune fille, Saray, qui ne cesse de le défier. Pour la séduire, il va jusqu'à taguer le nom de celle-ci sur un pont, en périphérie de la ville. Avec elle, son frère et d'autres amis, ils se promènent et chahutent. Isra fait également la rencontre de Joji, un Japonais venu vivre à San Fernando. Pêcheur, il travaille au dépeçage du poisson. Joji montre à Isra son travail à l'usine. Avec Joji, Isra fait face à ses peurs et il partage ses rêves avec lui : il aimerait partir loin de San Fernando, mais il ne sait pas vraiment où.

Seul, Isra pose des pièges et ramasse les oiseaux qu'il a capturés. Après quelques mois, la voix d'Isra a changé. Avec ses amis, il fume des « joints », ce qui déplaît beaucoup à son frère. Isra s'affirme de plus en plus et, lorsqu'il défie Cheíto au bras de fer, malgré sa défaite, il sait qu'il aura bientôt l'avantage. Le temps passe, et tandis que Saray et Isra échangent un premier baiser, un oiseau que l'on croyait pris dans un piège se relève. La douleur d'Isra, qui a perdu son père, est encore vive. Peut-être se remettra-t-il un jour à chanter ?

Makiko raconte l'expérience de son séjour à San Fernando, qu'elle a consignée dans son journal intime. Elle vit pour la première fois loin de sa famille, dans une culture qu'elle méconnaît et tente de faire sienne. Elle reconnaît dans les paysages gaditans, ceux qu'elle est

partie chercher, les paysages que chante Camarón. Mais comment assimiler les traditions et la manière de vivre du flamenco ? Pour atteindre cette véridicité du *cante jondo*, la jeune Japonaise doit passer par une série d'impostures et de mimétismes. Aussi se fait-elle passer pour une Chinoise, afin de travailler dans un restaurant de San Fernando. Et dans sa recherche, les discussions avec le frère de Camarón, el Pijote, et avec Joji, un collègue du restaurant où elle travaille, lui sont des plus utiles. Elle apprend à écouter et à ressentir la musique et s'interroge sur les motivations qui l'ont conduite à chercher ailleurs son chemin. Néanmoins, elle n'arrive pas à chanter, elle n'arrive pas à manifester l'émotion ambiguë – entre la joie et la tristesse – qui lui permettrait d'exprimer ce qu'elle ressent face à la maladie de son père, avec qui elle parle au téléphone. Celui-ci lui a appris à ne pas pleurer en public. Pourtant, par le biais de la musique et de la danse, Makiko semble redécouvrir ses émotions, leur donne une autre forme, et quand elle apprend la mort de son père depuis une cabine téléphonique, elle se met à pleurer, tandis que nous entendons, simultanément, sa voix chanter, comme une berceuse, « La leyenda del tiempo »⁵²³. Dès lors, elle pourra exercer à nouveau son métier d'infirmière, et retourner au Japon. Là-bas, quand elle pense à son père, elle chante sa joie et sa tristesse.

Tandis que le générique du film défile, accompagnés de Juan Albert Amargós et Carles Benavent, les musiciens qui avaient enregistré *La leyenda del tiempo* avec Camarón (Raimundo Amador, Rubem Dantas, Jorge Pardo) et le producteur de l'album, Ricardo Pachón, jouent une nouvelle version interprétée par la chanteuse Montse Cortés.

L'origine du film et les stratégies de mise en scène

Selon les mots du réalisateur, pendant des vacances passées à Cadix, Isaki Lacuesta voyage à San Fernando pour « connaître le village natal de Camarón et voir le paysage de ses chansons »⁵²⁴ (Lacuesta, 2006a : 26). Séduit par l'environnement et les personnes qu'il rencontre, il entreprend de faire un film en partant du mythe de Camarón de la Isla, à rebours des considérations qui l'avaient amené à réaliser son précédent film, *Cravan vs. Cravan*. Si, dans ce premier long-métrage, la vie du poète boxeur constituait le récit principal, ce sont davantage les traces de l'œuvre du *cantaor* dans le quotidien de l'île de San Fernando, ses

⁵²³ Il s'agit d'une chanson que l'on retrouve dans l'album éponyme de Camarón (1979).

⁵²⁴ « conèixer el poble natal de Camarón i veure el paisatge de les seves cançons. ».

paysages et ses habitants, qui retiennent l'attention du cinéaste⁵²⁵. A partir du mythe de Camarón, le film pose la question suivante : comment un mort peut-il habiter le quotidien et le regard des vivants ?

Au cours de ses recherches, deux histoires interpellent particulièrement Isaki Lacuesta : celles de centaines de Japonais qui ont abandonné leur pays natal pour étudier le chant ou la danse à Cadix, Xérès ou Séville et celles des jeunes Andalous, chanteurs prometteurs, qui, lorsque leur voix muait, « devenaient de médiocres *cantaores* ou simplement, cessaient de chanter »⁵²⁶ (Lacuesta, 2006a : 26).

Écrit à partir d'entretiens avec des Japonaises venues en Andalousie et des jeunes de San Fernando, le premier scénario qu'écrivit Isaki Lacuesta n'obtient pas de financement public. Quelques temps plus tard, il présente un scénario plus libre, inspiré du premier : il s'agit de lignes narratives possibles, de situations probables, sans dialogue. Cette « feuille de route »⁵²⁷ (*idem*) est développée ensuite, à partir des différents éléments qui s'ajoutent durant le processus de création ; elle définit les personnages et le lieu de tournage de chaque séquence (Lacuesta, 2007 : 246). Selon cette méthode, le casting dessine la narration puisque c'est à partir des histoires personnelles et des expériences vitales des acteurs non professionnels, qu'elle s'élabore. Isaki Lacuesta a expliqué comment ces choix se sont opérés :

Je cherchais deux personnes qui me fascineraient, dans le but de me laisser gagner par leur vie réelle et avec l'intention de faire le portrait de leur personnalité et de leur vie. Ainsi, quand j'ai rencontré Isra, qui était en deuil à cause de la mort de son père, il est devenu le protagoniste du film avec toutes les conséquences [que cela impliquait]. [...] A partir de ce moment, autant avec lui qu'avec Makiko, le film s'est fait de façon improvisée, dans un dialogue constant entre ce que j'imaginai, leurs apports et ce qui se déroulait dans la réalité. Le cas de Makiko est également étrange, parce que moi, j'avais écrit un synopsis dans lequel j'imaginai l'histoire d'une infirmière, et le fait est que Makiko l'était réellement, sa vie personnelle était presque identique à ce que j'avais imaginé.⁵²⁸ (Lacuesta, 2006a : 26)

⁵²⁵ Le film commence avec un extrait de l'émission *Musical Express* et la retransmission télévisée de l'enterrement du chanteur, où une foule immense se rassemble. Le réalisateur annonce explicitement « d'où il parle » : après la mort du chanteur, depuis la musique et les images que le *cantaor* a laissées.

⁵²⁶ « es convertien en *cantaores* mediocres o simplement deixaven de cantar ».

⁵²⁷ « full de ruta ».

⁵²⁸ « Buscava dues persones que em fascinessin, amb l'objectiu de deixar-me guanyar per la seva vida real, i amb la intenció de retratar la seva personalitat i la seva vida. Així, quan vaig conèixer l'Isra, que estava de dol per la mort del seu pare, ell es va convertir en el protagonista de la pel·lícula amb totes les conseqüències. [...] A partir d'aquí, tant amb ell com amb la Makiko, la pel·lícula s'ha anat fent de manera improvisada, en un diàleg constant entre el que imaginava, les seves aportacions i el que anava succeint a la realitat. El cas de la Makiko també és estrany, perquè jo havia escrit una sinopsi en la qual imaginava la història d'una infermera, i va resultar que la Makiko ho era realment, i la seva vida personal era gairebé idèntica a la que jo havia imaginat. »

Le personnage qu'incarne Makiko suit davantage le récit écrit au préalable par Isaki Lacuesta, mais, comme il l'a expliqué, la perte du père de Makiko trouve un écho particulier chez l'actrice, qui venait alors de perdre elle-même son fiancé.

Dès lors, chaque séquence s'élabore à partir de stratégies de mise en scène qui lui sont propres. Si la méthode la plus usitée consiste à indiquer aux protagonistes de la scène une direction (un sujet de conversation, une action dont l'origine peut se trouver dans le scénario), le réalisateur leur demande parfois de jouer, plusieurs fois, certaines scènes ou de reprendre des éléments de l'improvisation pour les étayer. Ainsi, travaillent conjointement, au moment du tournage, les intentions initiales du réalisateur, les réactions des protagonistes à partir de leurs expériences vitales et de leur jeu et, enfin, les observations de l'équipe pour apporter de nouvelles pistes narratives.

Dans *La leyenda del tiempo*, la biographie des protagonistes, leurs expériences vitales, deviennent un matériau essentiel du scénario, auxquels s'ajoutent les récits découverts au préalable ou imaginés. Dès lors, comme l'a souvent suggéré le réalisateur, les régimes de croyance entre documentaire et fiction alternent de telle sorte qu'il est impossible de distinguer l'un et l'autre, excepté lorsque la fiction se fait patente : quand les mouvements de caméra anticipent les déplacements des acteurs et quand l'environnement prépare déjà le discours des personnages (la maison de Joji, avec ses photographies, par exemple). Le réalisateur met en exergue, cependant, la spontanéité avec laquelle le film s'est réalisé, écartant les termes de documentaire ou de fiction, pour leur préférer celui de portrait :

La leyenda del tiempo est un film écrit au présent, au fur et mesure que nous tournions et montions le film, et peu importe si ce sont des séquences de documentaire ou de fiction, parce que, dans les deux cas, elles ont été spontanées. Dans tous les cas, [...] l'intention principale du film ne consiste pas à documenter, mais à faire un portrait et, dans un second temps, à raconter.⁵²⁹ (Lacuesta, 2006a : 26).

Lacuesta préfère distinguer un cinéma « écrit *a priori*, préconçu et calculé » et un « cinéma imprévu, ouvert au hasard et à la spontanéité »⁵³⁰ (*idem* : 27), *La leyenda del tiempo* faisant partie de cette seconde catégorie. Cette spontanéité n'est pas antithétique avec une certaine évolution narrative ; pour y parvenir, le réalisateur définit une unité minimale en trois parties pour chacune des scènes (exposition, conflit, dénouement), comme il l'a expliqué à

⁵²⁹ « *La leyenda del tiempo* és una pel·lícula escrita en present, a mesura que rodàvem i muntàvem la pel·lícula, i tant se val si hi ha seqüències documentals o de ficció, perquè en tots dos casos han estat espontànies. En tot cas, [...] la principal intenció de la pel·lícula no passa per documentar, sinó per retratar i, en segon terme, relatar. »

⁵³⁰ « escrit a priori, preconcebut i calculat [...] cinema imprevis, obert a l'atzar i a l'espontaneïtat ».

Josetxo Cerdán (Lacuesta, 2007 : 246). Interprété par Soichi Yukimune, le personnage de Joji, inventé pour l'occasion⁵³¹, permet de provoquer chez les principaux protagonistes des réactions personnelles⁵³². Joji devient un miroir pour l'autre, un interlocuteur privilégié qui permet de provoquer une complicité avec le protagoniste. Isaki Lacuesta parle, à son sujet, d'un « engrenage, un détonateur pour conduire les choses »⁵³³ (Lacuesta, 2007 : 248). La nature préconçue, calculée, du personnage n'est, cependant, pas dissimulée au spectateur : Joji est ambivalent de par sa parole (il ment explicitement) et de par sa présence dans les deux histoires⁵³⁴.

Le tournage s'est déroulé en trois étapes successives : en décembre 2004, en février 2005, puis en juillet de cette même année. Cette manière de tourner de façon interrompue a donné l'occasion au cinéaste de repenser les possibilités narratives et de laisser aux personnages un certain temps pour que les changements éventuels – que laissaient deviner le casting – se produisent et que le film puisse en partie les raconter.

De nombreuses séquences sont filmées avec deux caméras. Diego Dussuel est le chef opérateur de la première tandis que l'autre est généralement portée par Isaki Lacuesta ou par Abel García, le premier assistant. Filmant l'ensemble en Haute Définition (HD), Isaki Lacuesta tourne plus de 80 heures pour un film de 110 minutes, soit un rapport de 1/43. Il essaie d'élaborer un récit, d'abord, en faisant un montage parallèle entre l'expérience de Makiko et celle d'Isra mais celui-ci perdait en vraisemblance (Lacuesta, 2010, entretien).

Enfin, une troisième histoire sur un enregistrement inédit de Camarón devait s'ajouter, laquelle n'a pu être financée et a été écartée du projet. Il s'agissait d'interroger le processus de restauration d'un vieil enregistrement du *cantaor*. Le processus de sa restauration numérique montrait qu'il ne vaut pas la peine d'essayer « d'enlever ou de filtrer la respiration, les cigales ou les voix »⁵³⁵ de l'enregistrement (Lacuesta, 2007 : 249) : cette technique enlève l'essentiel de l'enregistrement, à savoir l'importance de la spontanéité et de la relation de la voix avec le contexte de production. Conserver la respiration, l'imprévu et la singularité des voix sera le

⁵³¹ A la différence des autres protagonistes du film, il joue un rôle qui ne correspond pas à ce qu'il est personnellement. C'est pourquoi il porte une cicatrice dans le premier épisode et non dans le second, qu'il est pêcheur et travaille à la découpe de poissons dans « la voz de Isra » et, à la fois pêcheur et cuisinier dans un restaurant chinois dans « la voz de Makiko ».

⁵³² Joji évoque encore ce qui venait alors de disparaître de San Fernando, après la création de l'usine de dépeçage de poissons de Barbate : la venue de bateaux japonais pour l'achat de thons. Ces bateaux, comme l'ancienne technique de pêche utilisée pour le thon, était évoqués par le film de Ricardo Íscar et Nacho Martín, *El Cerco* (2002-2006). L'une des photographies sur le mur, chez Joji, évoque cette pêche singulière.

⁵³³ « un engranaje, un detonante para conducir las cosas ».

⁵³⁴ Soichi Yukimune, selon les commentaires du réalisateur, est un écrivain et donne des cours de japonais.

⁵³⁵ « quitar o filtrar la respiración, los grillos o las voces ».

programme que se fixe le réalisateur pour les deux parties qui constituent *La Leyenda del tiempo*.

Ecrire l'émotion et en préserver le mystère

Le titre du film d'Isaki Lacuesta est emprunté au célèbre disque que Camarón sort à l'automne 1979. L'album *La leyenda del tiempo* qui, quand il avait été édité, n'avait rencontré ni succès critique, ni public⁵³⁶, est devenu, avec les années, l'une des principales références de la musique populaire espagnole, une « œuvre fondamentale, fondatrice, du nouveau flamenco »⁵³⁷ (Formentor, 2007 : 141). Il rompt avec certaines conventions de ce style musical en y introduisant des éléments hétérodoxes venant du jazz et du rock et des sonorités alors inédites dans le flamenco, comme celles de la guitare électrique et de la basse. Cette rupture de *La leyenda del tiempo* est encore marquée par l'iconographie du *cantaor* qui, pour l'occasion, porte une barbe, ce qui est une première dans l'histoire de cette musique (*idem* : 141). Nous verrons que le film d'Isaki Lacuesta traduit le même goût de l'hétérodoxie. Il interroge également ce rapport entre les changements radicaux et l'inscription physique sur les corps et les visages. Néanmoins, si le film est si étroitement lié à la musique, c'est que les protagonistes, comme les titres des deux histoires l'indiquent, cherchent leur voix. Isra change de voix parce qu'il mue, mais il ne chante plus depuis que son père est mort. Quant à Makiko, qui est venue apprendre à chanter à San Fernando, elle fait un apprentissage, au cours de ce séjour, qui dépasse de loin celui de la musique flamenca. C'est ce processus de transformation qui fait l'objet de notre commentaire.

Le détail pileux de l'iconographie de Camarón, s'il n'apparaît pas directement dans le film d'Isaki Lacuesta, est évoqué dans une scène que le réalisateur a tournée et a ajoutée dans les compléments du DVD édité par Intermedio : sous le regard d'Isra, un homme se fait tatouer le visage barbu de Camarón sur l'épaule. On peut assimiler cette scène à d'autres dans le film, où l'art du tatouage est central. Rappelons-les. Dans une première scène, le tatoueur orne le tatouage d'Isra, sur lequel on peut lire le prénom de son père. Un peu après, ce même tatoueur explique la différence entre la peau tendre d'un adolescent et celle d'un marin, tannée par l'eau salée et le soleil. Enfin, dans « La voz de Makiko », El Pijote montre à la Japonaise ses tatouages : un soleil et une demi-lune sur la main, semblable au tatouage de Camarón et,

⁵³⁶ A sa sortie, seulement 5 482 copies du disque sont vendues (Formentor, 2007 : 141).

⁵³⁷ « una obra fundamental, fundacional, del nuevo flamenco ».

sur le bras, les prénoms de ses parents, « Juana et Luis ». Pourquoi une telle insistance sur les gestes du tatoueur et la nécessité de cette résonance entre les deux parties du film, par le biais du tatouage ? C'est que ces scènes, nous semble-t-il, sont l'expression prosaïque de la nouvelle recherche du cinéaste, celle qui consiste à filmer et à interroger, sur les corps de chacun, le processus d'inscription de leur expérience vitale, l'évolution parallèle entre les processus de transformations émotionnelles et ceux des transformations physiques. Le tatouage est à considérer dans son sens littéral et aussi comme métonymie : il est l'inscription d'un événement sur le corps d'un individu (le travail, le deuil) et l'expression d'une histoire singulière entre cet individu et l'objet du tatouage (la filiation).

Les larmes de Makiko, expression douloureuse de la perte d'un être cher, inscrivent une transformation similaire sur son visage. C'est sur ces bouleversements, inscriptions sur les visages qui ne peuvent être que devinées, que le réalisateur attire notre attention. Par la narration et les plans rapprochés à hauteur d'épaule, il invite à regarder l'écriture du temps sur les visages, le temps et ce qu'il charrie avec lui : les émotions décisives (la perte d'un proche, un premier amour), les accidents (la cicatrice de Joji) ou la perpétuelle et irrémédiable transivité des corps et des visages (la croissance, le vieillissement). Aussi, dans un montage parallèle, parce que les deux Gitans portent, tous les deux, comme un signe, le même tatouage – celui du prénom de leurs parents décédés –, nous nous interrogeons avec le réalisateur (Lacuesta et De Lucas, 2007) face à l'écart qui sépare le jeune visage d'Isra, encore lisse, et celui, marqué, du frère de Camarón : Israël ressemblera-t-il à Pijote dans quarante ans ?

Ces tatouages témoignent encore de la trace irrémédiable qu'imprime la légende de Camarón, non seulement sur la peau, mais aussi sur le regard que nous portons sur un environnement. Les paysages de San Fernando se lisent désormais par l'intermédiaire des paroles chantées par Camarón, comme l'a noté Josetxo Cerdán (2007 : 222-223) et, parce que nous connaissons Camarón et son iconographie, nous voyons les tatouages de Pijote comme la marque de la filiation et de la fraternité et celui d'Isra comme un rituel qui s'inscrit dans cette tradition gitane. En effet, comme tout document, le tatouage ne se lit qu'à partir d'éléments extérieurs, capables de rendre celui-ci intelligible. Dans le cas contraire, il restera mystérieux, impénétrable : l'inscription – de l'aiguille du tatoueur, des émotions issues de diverses expériences – a sa part d'évidence, à laquelle la lecture ne peut accéder. Quand Isra cherche à comprendre l'origine de la cicatrice de Joji, il est obligé de l'interroger, et les explications contradictoires du pêcheur mettent en exergue l'impossibilité d'une lecture sans connaissance préalable. Il faut s'en remettre à l'histoire que celui-ci propose : pour que la cicatrice apparaisse comme un signe intelligible, la narration est toujours nécessaire. C'est

cette même logique de l'inscription et de la narration qui sous-tend *La leyenda del tiempo* : Isaki Lacuesta filme les expériences d'Isra et les émotions de Makiko en partant d'observations et en se basant sur certaines expériences des protagonistes. Néanmoins, il prend soin de ne pas expliquer l'ensemble des réactions de ces protagonistes, et il dissimule même les raisons profondes de celles-ci⁵³⁸.

Le réalisateur de *La leyenda del tiempo* avait regretté le peu de « moments d'émotions » (Lacuesta, 2007 : 243)⁵³⁹ à partir des expressions des protagonistes dans *Cravan vs. Cravan*. C'est pourquoi il privilégie, dans son second long-métrage, ces narrations et la matérialité des corps, à savoir leurs formes, leurs mouvements, leurs transformations et leurs mystères. Les gros plans sur les visages de Makiko écoutant de la musique, ceux de Saray et Isra, qui se rapprochent progressivement, les plans d'ensemble où Isra et ses compagnons marchent dans les rues (rappelant la démarche qu'ont les protagonistes des films de « *quinquis* »⁵⁴⁰) traduisent différents élans, différents états d'âme. Le caractère physique et sensible des personnes filmées est l'objet essentiel du film. Le réalisateur n'aura de cesse de parler de son film comme d'un portrait des principaux protagonistes :

Je voulais filmer leurs expressions réelles d'émotion, de joie, de peur, de désir, d'incertitude sur ces visages sur lesquels le passage du temps ne s'est pas encore inscrit. Et surtout, dans le cas d'Isra, je voulais filmer un processus qui me semble très rare au cinéma, celui de sa croissance physique associée à la mue de sa voix. (Lacuesta, 2006a : 27)⁵⁴¹

Ainsi, qu'il s'agisse de scènes écrites ou improvisées, l'essentiel consiste à rapprocher l'art cinématographique de la véridicité et du mystère de l'émotion des protagonistes. L'art du portrait, selon Isaki Lacuesta, consisterait à capter cette vérité de l'instant qu'expérimente un individu, cette inscription du temps sur le visage et le corps, comparable à celle que marque l'aiguille du tatoueur. C'est, de la même façon, ce que recherche Abbas Kiarostami quand il filme la réaction, non feinte, de ses acteurs comme celles d'Hossein, dans *Au travers des oliviers* (*Zir-e derakhtān zeytoun*, 1994), au moment où il parle, à l'arrière du 4x4, avec le réalisateur du refus de Tahereh de se marier avec lui. Les stratégies varient selon les effets

⁵³⁸ Ainsi, Makiko Matsumura n'a pas perdu son père, mais elle a fait le deuil d'une personne qui lui était très proche, selon Isaki Lacuesta. De même, le film ne donne pas d'explication concernant la mort du père d'Isra et Cheïto.

⁵³⁹ « momentos de emociones ».

⁵⁴⁰ Les jeunes protagonistes de ces films apparus durant la Transition Démocratique sont, généralement, interprétés par des acteurs non professionnels, issus des quartiers périphériques des grandes villes espagnoles.

⁵⁴¹ « Volia filmar les seves expressions reals d'emoció, alegria, por, desig, incerteza en aquests rostres sobre els quals encara no s'ha inscrit el pas del temps. I sobretot, el cas concret de l'Isra, volia filmar un procés que em sembla molt rar de veure en el cinema, que és el seu creixement físic amb el canvi de veu. »

recherchés, selon le contexte, mais le rapport entre le filmeur et le filmé est ce qui détermine la véridicité du portrait : la polyphonie des émotions lisibles sur ces visages, leurs correspondances au-delà des nationalités, leurs différences essentielles, apparaissent grâce à la complicité mutuelle qui unit réalisateur et interprète.

Aussi, l'hétérogénéité du régime de croyance auquel le spectateur est confronté contribue-t-il à faire des portraits convaincants d'Isra et de son frère. La pratique singulière d'Isaki Lacuesta rejoint ainsi les commentaires de Jacques Aumont (1992 : 131) concernant le portrait au cinéma : il s'agit de « brouiller cette séparation entre acteur et personnage ». Surtout, le temps devient un élément essentiel de ces portraits de cinéma.

Non seulement, comme nous l'avons déjà signalé, certains visages portent les indices du passage du temps, mais ces portraits s'attardent sur des moments de transitivité dont on ne connaîtra pas les conséquences sur la vie des jeunes Isra et Makiko, mais dont on suppose le caractère décisif. La mue d'Isra est un changement physique qui coïncide avec d'autres transformations, au moins tout aussi radicales : ses relations sociales changent, il connaît sa première histoire d'amour, fait l'apprentissage de la drogue...

Pour Isaki Lacuesta, il s'agit de saisir l'humanité (le visage et la voix avant tout) d'Isra et de Makiko, en se saisissant de cet âge où l'on n'est pas encore « responsable de son visage »⁵⁴². Si *La leyenda del tiempo* apparaît comme un art du portrait, c'est que le film s'attache à saisir ce moment de basculement dans la voix d'Isra et dans la voix de Makiko. Jacques Rancière, dans *Le spectateur émancipé* (2008), a défendu l'idée que, dans l'art de ces dernières années, « la question politique est d'abord celle de la capacité des corps quelconques à s'emparer de leur destin » (Rancière, 2008 : 88). Parlant du cinéma de Pedro Costa, il souligne que le « patchwork » (*idem* : 90) qui caractérise sa manière de faire contribue à lier l'art et la vie de ses protagonistes, des habitants marginalisés du quartier de Fontainhas, à Lisbonne. Lier l'art et la vie, dans le cinéma de Pedro Costa comme dans celui d'Isaki Lacuesta, consiste souvent à mêler différentes stratégies de mise en scène, de cultiver une certaine hétérodoxie, tout comme Camarón le fit dans le domaine musical au moment de *La Leyenda del tiempo*. Dans le film d'Isaki Lacuesta, les stratégies diffèrent, d'un point de vue narratif, entre les histoires de Makiko et d'Isra, mais l'éthique, qui sous-tend l'ensemble, reste la même. Celle-ci prend une dimension politique, dans le sens où Jacques Rancière l'a observé chez Pedro Costa : Makiko, qui se trouve loin de son père malade et n'arrive pas à affirmer ses choix auprès de sa famille, va progressivement s'emparer de son destin. Joji

⁵⁴² Dans *La Chute* (1956) d'Albert Camus, le narrateur, Jean-Baptiste Clamence, dit « Hélas ! après un certain âge, tout homme est responsable de son visage. » (Paris, Gallimard, « Folio », 1999 : 62).

l'accompagne dans son initiation et elle finit par repartir au Japon, où elle parvient parfois à chanter. D'un point de vue narratif, l'élément déclencheur de ce changement coïncide avec les larmes qu'elle verse quand on lui annonce la mort de son père. Elle réussit à faire ce qu'elle recherchait dans l'apprentissage du flamenco et qu'elle n'avait pu trouver jusque là : exprimer ses sentiments dans leur intensité et leur complexité. Cette véritable mutation prend forme par le biais du montage entre le son et l'image. Tandis que nous la voyons pleurer au téléphone, nous n'entendons pas les pleurs de Makiko, mais son chant, doux et fragile, qui reprend l'air et les paroles de « La Leyenda del tiempo » de Camarón. Malgré la douleur, elle affirmera sa voix et commencera à chanter pour elle-même et dans l'intimité.

De la même façon, malgré les incertitudes et la souffrance que ressent Isra, lequel doit faire face à l'absence de son père, le jeune garçon trouve dans sa relation avec Saray l'occasion d'exprimer une part de sa douleur. Son regard fixé vers un horizon qui reste hors-champ et la douleur qu'il partage laissent le récit ouvert. Le montage parallèle des histoires d'Isra et Makiko renvoie ainsi à cette question en direction d'Isra : que fera-t-il à l'avenir ? Saura-t-il s'emparer de son destin ?⁵⁴³ Devra-t-il quitter San Fernando pour mieux se retrouver ?

Fiche technique

Scénario et réalisation : Isaki Lacuesta

Sortie : 2 juin 2006

Durée : 1H55

Producteur exécutif : Paco Poch (Mallerich Films)

Producteur exécutif associé : Antonio Lobo (Jaleo Films)

Producteurs associés : Pepón Sigler, Sergio Castellote (De Palacio Films)

Producteur délégué : Jordi Balló (UPF)

Directeur de la photographie et opérateur : Diego Dussuel

Seconds opérateurs : Abel García et Isaki Lacuesta

Son : Amanda Villavieja (assisté de Pau Subirós)

Montage : Domi Parra (assisté de Neus Ballús)

⁵⁴³ La question est posée à plusieurs reprises à l'adolescent par le vannier de San Fernando et Joji. Isra, sans conviction, répond qu'il travaillera dans la construction ou à la *guardia civil* et partira peut-être loin de San Fernando, à Marbella ou à Barcelone, des noms qui lui semblent exotiques.

Maquillage : Raquel Rodríguez
Assistante du réalisateur : Isa Campo
Musique : Camarón de la Isla, El Bicho, Ea!
Assistant réalisation : Abel García
Directeur de production : Manolo Limón

Avec l'intervention de : « La voz de Isra » : Israel Gómez Romero (Isra), Francisco José Gómez Romero (Cheíto), Jesús Olivera Mola (Chucky), Jesús Manuel Olivera Rivero (Rivero), Daniel Cano Carrillo (Dani), José Antonio Alcántara (professeur du collège), Saray Gómez Romero (Saray), Teresa Vega (Abuela Isra et Cheíto), Ramón Romero (Abuelo Isra et Cheíto), Antonio Tréllez « Titán » (pêcheur), Saray Pinto Sánchez (Saray), Juan Burgos (directeur du collège), Soichi Yukimune (Joji), Francisco José García (tatoueur), Cecilio Gómez Romero (Pepito), Virginia Asencio Crespo (Virginia), Antonio Romero (Antonio)
« La voz de Makiko » : Makiko Matsumura (Makiko), Takamitsu Ishizuka (chanteur à l'école de danse), Makoto Saitou (guitariste à l'école de danse), Ana María López (professeur à l'école de danse), Mami Kazugai (Japonaise à l'école de danse), Jesús Monje « Pijote » (professeur de chant), Soichi Yukimune (Joji), José Oneto Castellano (chanteur), Jesús Cota (chanteur), Sara Tiejero Vázquez (bébé).

Filmographie sélective

Mystery train (1989) de Jim Jarmush
La punta del Moral (2001) de Ricardo Íscar
El Cerco (2002-2005) de Ricardo Íscar et Nacho Martín
Can Tunis (2006) de Paco Toledo et José González Morandi
Camarón (2005) de Jaime Chávarri

Dies d'agost (Jours d'août, 2006) de Marc Recha

Résumé

Dies d'agost présente l'itinéraire de deux frères jumeaux, Marc et David, durant un été caniculaire, à la frontière entre l'Aragon et la Catalogne⁵⁴⁴. Dans leur camping-car, ils sillonnent les routes et rencontrent des personnages et des paysages qui feront écho à leur mémoire familiale et à certains moments de l'histoire d'Espagne. Récit d'apprentissage, comme tout *road movie*, l'itinéraire de Marc lui permet de trouver une manière de raconter ce qui l'inquiète au long de ce périple : le projet d'un film sur son ami journaliste Ramon, spécialiste des années 20 et 30 en Catalogne, décédé quelques années auparavant.

Une voix *off*, celle de la sœur de Marc et David, se charge du récit⁵⁴⁵. Marc n'arrive plus à organiser le matériel qu'il a accumulé autour de Ramon, son ami journaliste disparu, et ne sait plus comment élaborer un récit à partir des entretiens qu'il a réalisés. C'est pourquoi il décide de partir avec son frère sur la route : il veut se reposer, prendre du recul. Dans l'eau scintillante d'un barrage inondé d'une lumière crépusculaire, les deux frères se baignent. A en croire leur sœur, des liens presque surnaturels unissent Marc et David, des liens qui remontent aux jeux de l'enfance partagée.

L'aridité des paysages, avec la canicule qui frappe alors la région, annonce la décadence d'un monde : les sources se tarissent et les récoltes se perdent. Hanté par sa recherche sur son ami Ramon et l'époque dont il parle souvent, Marc veut connaître le village où vivait la mère du journaliste disparu. Sur le chemin, avec David, ils font quelques rencontres.

La première est celle d'une jeune femme, élevée dans la banlieue de Barcelone, qui dansait le flamenco dans le métro de New York. Elle retourne dans la Frange d'Aragon retrouver ses parents. Sa sœur est morte et elle pense souvent à elle, s'imaginant parfois à sa place, imaginant celle-ci encore en vie. Quand elle quitte les deux frères, elle dérobe une photo de la famille de Ramon, croyant peut-être prendre une photo de la famille de Marc et David. Ce vol suscite quelques interrogations sur le travail de Marc. Qu'allait-il pouvoir faire

⁵⁴⁴ L'itinéraire est le suivant : partis du barrage de Santa Ana, ils passent par Alfarrás, Almatret, Riba Roja d'Ebre, puis poursuivent jusqu'à Figuerola del Camp.

⁵⁴⁵ Michel Chion a souligné, dans *L'audio-vision* (1990), le caractère « verbo-centriste » du cinéma (Chion, 1990 : 9). Si les images apportent de nombreux éléments au récit, la valeur ajoutée de la voix *off* « interprète le sens de l'image, et nous [fait] voir ce que sans [elle] nous ne verrions pas, ou verrions autrement » (*idem* : 32).

de ces documents accumulés sur les années 20 et 30, cette période de changements et de promesses de prospérité ?

Ils vont alors davantage au sud, au bord d'un autre barrage. Sur le chemin, ils font la connaissance de Pere, un garde-forestier qui joue de la trompette dans les bois et ramasse les douilles des cartouches en plastique abandonnées par les chasseurs. Dans la forêt, Pere observe les animaux et y grappille. Pere leur montre les troncs, blessés par la mitraille de la Bataille de l'Ebre, qui ne peuvent être débités par les machines sans prendre le risque de les abîmer. Sans le savoir, Marc et David sont arrivés au Mas Andreu, où leur grand-père maternel s'était trouvé pendant la Bataille de l'Ebre, avec le bataillon républicain qui y logeait. Le mas est depuis longtemps abandonné et la nature mystérieuse a repris ses droits sur le lieu, tandis que la sœur poursuit son récit apocalyptique à propos de la Guerre d'Espagne et que tonnent canons et fusils. Les silhouettes des morts, dit-elle, se trouvent au fond des eaux troubles.

Après avoir quitté Pere, les deux frères s'installent dans le camping des Allemands. Ces derniers viennent y pêcher le poisson-chat, qui fut introduit dans les eaux du barrage par un de leur compatriote, en 1974. Les poissons-chats ont profondément perturbé l'écosystème local. Le plus gros d'entre eux ferait plus de cinq mètres et aurait dévoré la jambe d'un Allemand qui serait tombé dans l'eau, leur raconte la serveuse du camping. Non loin du barrage se trouve une centrale nucléaire.

Avec la serveuse, ils se promènent et la femme se baigne nue. Durant les excursions, ils tombent sur les sculptures d'un Anglais dont les gens disaient qu'il était fou. Un jour, cet Anglais disparut sans que personne ne puisse savoir s'il avait retrouvé la femme qu'il aimait ou s'il était mort.

Cependant, Marc continue d'être hanté par ses recherches sur Ramon, et lors d'une promenade, il disparaît. David se retrouve seul et part à sa recherche. L'environnement dans lequel David évolue prend un aspect de plus en plus inquiétant. Il parcourt les eaux du barrage, sur une barque, jusqu'à passer une frontière où nul n'avait l'habitude de s'avancer. Le paysage qu'il découvre est celui des murs dépassant encore des eaux, qui gardent les traces des impacts de balles tirées durant la guerre, un paysage d'algues et d'herbes folles. La disparition de son frère ramène David à sa propre errance. Il décide de parcourir les notes que Marc avait prises sur Ramon et de visionner quelques enregistrements où le journaliste apparaît, en 1996, dans des situations du quotidien : on le voit fumer, chasser des papillons ; d'autres plans montrent son bureau, sa cuisine.

David finit par arriver à Figuerola del Camp où Marc se trouve. Ce dernier a loué la maison où Ramon avait l'habitude de se rendre, une maison simple, pleine de livres. Ensemble, ils vont sur les lieux qu'aimait le journaliste et se rendent au col où une partie de ses cendres ont été répandue. Marc explique à son frère que Ramon avait un don pour mettre ses connaissances en relation et provoquer, par ces rencontres, de nouvelles situations pleines de vie. Puis les deux frères rentrent chez eux. David doit retrouver son fils que leur sœur a gardé et Marc, de retour chez lui, à la campagne, peut commencer à écrire sur cet homme « qui parlait d'histoires qu'on avait oubliées ou dont certains ne voulaient pas se souvenir ».

Ciné-marge : Marc Recha

Originaire de L'Hospitalet de Llobregat, Marc Recha (1970-) grandit dans un environnement libertaire qui prône « l'autogestion, l'anarchisme, le nudisme, la non-violence » (Recha, 2007 : 280)⁵⁴⁶. Dès son adolescence, il commence à filmer en Super-8 puis en 35 mm. Cinéaste autodidacte, habitué de la Cinémathèque de Barcelone, il passe des heures à voir les triples sessions qui sont alors programmées. A 17 ans, il obtient une bourse du Département culturel de la *Generalitat* et part à Paris. Il erre dans la ville et rend visite aux cinéastes qu'il avait découverts à Barcelone : Robert Bresson, Marguerite Duras et Marcel Hanoun. Ce dernier l'accueille chez lui quelques temps et Marc Recha travaille sur plusieurs de ses films.

A cette même époque, il découvre la littérature de « Josep Pla, Eugeni Xammar, Josep Maria de Sagarra, Julio Camba, Pío Baroja, Andrés Carranque de Ríos [...], Louis Ferdinand Céline, Raymond Queneau [et] Marguerite Duras » (Recha, 2007 : 283). En plus de nombreux films qu'il réalise en Super-8, comme *Transició* (1987), il tourne des courts-métrages en 35 mm., dont il écrit généralement le scénario. Il réalise également l'adaptation de nouvelles signées Juan José Arreola (*La Maglana*, 1991) ou Quim Monzó (*Es tard*, 1993).

Au fur et à mesure des courts-métrages (*El darrer instant* [1988], *El zelador* [1989] et *La por d'abocar-se* [1991]), il constitue une équipe avec qui il a l'occasion de tourner son premier long-métrage, *El Cielo sube* (1991), une adaptation de *Oceanografía del tedio* (1918) d'Eugenio d'Ors (1881-1954). Réalisé en quelques jours seulement, le film est tourné en noir et blanc et ne comporte pas de dialogue. La voix *off* reste très fidèle au texte d'Eugenio d'Ors

⁵⁴⁶ « la autogestión, el antiautoritarismo, el nudismo, la no violencia ».

et, comme dans plusieurs courts-métrages antérieurs, elle est, avec l'ensemble des éléments constituant la bande-son, centrale dans la narration. Ce film d'un peu plus d'une heure, présente un homme, Juan de Dios, qui est contraint de se reposer. A la campagne, attentif au moindre mouvement autour de lui, le temps de trois heures, il redécouvre l'acuité de ses sens. Présenté à Locarno, le film reçoit un bon accueil critique.

Il faudra pourtant presque huit ans pour que le réalisateur tourne son second long-métrage. Pour écrire *L'arbre de les cireres* (1998), il s'inspire de « notes presque biographiques » (Recha, 2007 : 289)⁵⁴⁷ qu'il avait inscrites dans une sorte de journal. C'est à partir de celles-ci qu'il ébauche les différents protagonistes de ce film. Plusieurs personnages se retrouvent ou se séparent, à la fin de l'année 1994, autour du cerisier d'un village valencien perdu dans une vallée. On y retrouve déjà les longs travellings depuis une voiture et la présence d'une voix *off* singulière – celle d'un enfant lisant une lettre –, éléments récurrents dans *Dies d'agost*. Surtout, le paysage y apparaît comme un personnage à part entière, en interaction permanente avec les autres protagonistes.

Dans *Pau i el seu germà* (*Pau et son frère*, 2001), plusieurs personnes, qui ne se connaissent pas toutes, se retrouvent dans les Pyrénées pour évoquer Àlex, qui vient de se suicider. A travers les récits des autres, ces personnes redécouvrent l'ami, le fils, le frère, le petit ami, qu'elles pensaient connaître. Marc Recha développe une méthode de travail qui lui permet de laisser une place importante à l'improvisation. Il tourne en numérique, avec une équipe légère et dans la continuité, une histoire qui se réécrit à partir de l'environnement et des choix de l'équipe technique et artistique. Le film est sélectionné en compétition officielle au Festival de Cannes.

Dans *Les mans buides* (*Les mains vides*, 2005), il mélange la manière de faire du précédent long-métrage et une méthode plus classique. Le récit de la mort subite de Madame Catherine prend progressivement les allures d'une comédie.

Après avoir tourné *Dies d'agost* (2006), Marc Recha s'intéresse, avec *Petit Indi* (*C'est ici que je vis*, 2009), à la périphérie de Barcelone. Il raconte l'histoire d'un adolescent solitaire, passionné par les concours d'oiseaux chanteurs, cherchant à résoudre les problèmes d'argent de sa mère qui est en prison. Au cours de ses rencontres, le jeune homme fait un apprentissage cruel du monde des adultes. Dans ce film, Marc Recha fait un portrait du cynodrome de la Meridiana et des personnes qui le fréquentent, il filme les bords du Besòs et

⁵⁴⁷ « notas casi autobiográficas ».

les terrains vagues qui l'environnent, faisant de la périphérie de Barcelone le nouveau décor de son film, par le biais duquel il peut refléter les états d'âme de ses personnages.

Laissant une place non négligeable à l'improvisation, familier des non-lieux, des zones frontalières ou indéfinies, Marc Recha trouve dans les territoires qu'il explore des espaces où donner libre cours à l'ambiguïté, à la précarité et à la fragilité de ses protagonistes. Depuis *L'arbre de les cireres* à *Petit Indi*, ses protagonistes sont confrontés à l'absence d'un être cher et doivent apprendre à trouver leur propre chemin, depuis une certaine marginalité. Dans *Dies d'agost*, c'est le cinéaste lui-même qui se retrouve sur ce périlleux chemin.

La pratique documentaire comme prémices

Au début des années 2000, Marc Recha commence à donner des cours de scénario en Communication Audiovisuelle à l'Université Pompeu Fabra. Après *Les mans buides*, Jordi Balló lui propose de participer au Master en Documentaire de création en inversant, en partie, le processus de création qui avait marqué, jusqu'à cette date, son travail. *L'arbre de les cireres*, *Pau i el seu germà* et *Les mans buides* partaient, tous, d'un scénario détaillé pour élaborer une esthétique réaliste, durant le tournage, à travers le jeu d'improvisation des acteurs et la provocation de situations aléatoires. La proposition est ainsi renversée, afin de chercher une manière de renouveler l'écriture du film et partir d'une pratique qui s'inscrirait davantage dans la tradition documentaire : sans scénario préétabli, il s'agit d'élaborer progressivement une narration autour de thématiques sur lesquelles le réalisateur aura fait, préalablement, un important travail de recherche.

C'est ainsi que Marc Recha s'engage dans la préparation de *Dies d'agost*. Le concept de frontière, souvent évoqué par la critique à propos de ses films, dans le sens géographique, physique, mais également dans le sens d'une démarcation – aussi poreuse soit-elle – entre deux régimes de croyance (fiction et documentaire), va donc être exploré, en envisageant la pratique documentaire comme prémices du processus créatif.

Il s'agit d'évoquer une période révolue, dont les principaux témoins ont disparu ou ne peuvent – ne veulent – déjà plus se souvenir. Que peut, alors, le cinéma ? La figure absente de Ramon Barnils (Sant Cugat, 1940 - Reus, 2001)⁵⁴⁸, spécialiste de la Catalogne anarchiste,

⁵⁴⁸ Ecrivain, journaliste, enseignant, Ramon Barnils influence de nombreux journalistes catalans par son engagement constant contre les abus de pouvoir et la volonté de défendre une pensée critique. Il écrit dans les

s'impose comme un intermédiaire, pour évoquer le travail de récupération de cette mémoire perdue et pour lier cette dernière à la fois à la mémoire collective et à la mémoire familiale.

Ramon Barnils avait eu l'occasion de voir le premier film de Marc Recha, *El Cielo sube*. Ayant une amie commune, le cinéaste et le journaliste se rencontrent au début des années 90. Ils se voient de manière ponctuelle et Marc Recha fait la connaissance de ses fils, Andreu, Ton et Biel. Ils deviennent amis quand Ramon Barnils disparaît en 2001. Le cinéaste fera de longs entretiens avec eux pour préparer *Dies d'agost* et les fils du journaliste lui fournissent les photos ainsi que les vidéos de leur père enregistrées en 1996. Ces entretiens devaient servir de « scénario sonore » comme l'a expliqué le réalisateur (Recha, 2006a : 11). Néanmoins, la quantité de matériel accumulé, la difficulté pour organiser ces sources disparates et pour appréhender une époque perdue, rendent le montage de ce scénario sonore difficile. Durant le processus préparatoire, raconte Marc Recha, il décide de partir en voiture avec son premier assistant, Pol Rodríguez⁵⁴⁹, jusqu'au village où vivait la mère de Ramon Barnils, à la frontière entre l'Aragon et la Catalogne. Au cours de cette excursion, ils se baignent dans le barrage de Santa Ana et commence à élaborer le dispositif narratif qui sera celui de *Dies d'agost*.

Après une semaine de préparation, pendant laquelle l'équipe cherche les possibilités narratives qu'offrent l'itinéraire et la méthode de travail, commencent quatre semaines de tournage avec les protagonistes du film. Mis à part David Recha, qui a eu l'occasion de tourner dans les précédents films de son frère, aucun des acteurs n'a d'expérience professionnelle. Chacun va interpréter, à sa manière, un personnage qui lui ressemble, sans que celui-ci soit préalablement caractérisé dans le scénario.

La canicule, qui touche alors cette région aride de l'Espagne qu'est la Frange d'Aragon, devient un élément supplémentaire pour suggérer un discours sur l'environnement. Par le récit de cet été, littéralement, extraordinaire, la destruction d'un paysage et de la vie (la sécheresse détruit les récoltes, explique la sœur de Marc et David) est associée à d'autres destructions provoquées par l'homme (la guerre, l'exploitation abusive du territoire). Le discours écologiste s'inscrit ainsi, dans le film du cinéaste catalan, comme une continuité de l'anarchisme des années de la II^e République.

revues comme *El Temps*, *Ajoblanco*, et les journaux *El Correo catalán*, *Solidaridad Obrera*, *El Mundo*, *La Vanguardia* et *Tele/eXprés*. Il participe également à plusieurs programmes radiophoniques sur Catalunya Ràdio.

⁵⁴⁹ Pol Rodríguez avait été le premier assistant de Marc Recha sur *Las manos vacías* (2003) et de Joaquín Jordá sur *De nens* (2003).

Le travail universitaire mené par Xavier Pla, dans *Josep Pla: ficció autobiogràfica i veritat literària* (1997)⁵⁵⁰, est une importante source d'inspiration pour le cinéaste. Dans cette thèse, l'auteur montre comment le « je » est au cœur de la réflexion de l'écrivain catalan et comment l'hybridation des genres s'impose comme une nécessité dans le récit autobiographique. La réalité reste le substrat des récits de Josep Pla, mais il s'en écarte pour recourir à l'art du roman. Marc Recha utilise ainsi la fiction autobiographique, de façon similaire : partant d'éléments réels, il élabore son récit et invente de nouveaux éléments. Il opère cette transformation tant avec les paysages qu'avec les personnages ; c'est ainsi qu'ils se retrouvent reliés entre eux par le biais d'une série de thèmes : la liberté des corps, l'absence d'un être cher et la famille recomposée, pour les personnages ; la frontière, la limite, le caractère mythique et mystérieux des paysages et les fantômes qui les hantent, pour le territoire.

La voix *off* occupe une place importante dans ce processus de création. Il s'agit de la voix de la sœur des deux protagonistes, Marc et David⁵⁵¹, qui raconte l'ensemble des événements. A l'instar de nombreux sons, qui confèrent aux paysages un aspect inquiétant, cette voix, qui associe des histoires aux paysages, confère à ces derniers un caractère parfois fantastique. Les eaux sur lesquelles navigue David semblent abriter un poisson-chat monstrueux, les lieux de la bataille paraissent avoir conservé la mémoire des crimes qui s'y sont perpétrés et le récit qui en est fait partage le même bestiaire que celui de l'Apocalypse⁵⁵². La voix *off*, par ses récits elliptiques, contribue à la création d'une vision animiste où les poissons, les arbres et les vieilles maisons conservent toute la mémoire du monde et en reflète les blessures et les destructions causées par l'homme, telle la sécheresse exceptionnelle de l'été qui, comme en écho à l'énergie nucléaire de la centrale au bord de la route, modifie le paysage et menace la vie.

Le temps en ruines

Marc Recha choisit de ne pas évoquer explicitement certains événements ou certaines personnes. Ainsi, Ramon Barnils devient « Ramon », les frères Recha, simplement « Marc,

⁵⁵⁰ Barcelone, Quaderns crema, « Assaig ».

⁵⁵¹ Berta Reixach interprète la voix de cette sœur. Si Marc et David Recha ont bien une sœur, Mar Batallé, ce n'est donc pas la voix de cette dernière qui a été enregistrée pour interpréter ce rôle.

⁵⁵² Des puces, des poux, des rats, des scorpions et des serpents se glissent dans la maison, qui est au cœur de la bataille.

David et Pau ». Cette stratégie d'évidement pour élaborer le récit, si elle contribue à fictionnaliser les situations en mettant en doute le régime de croyance (fiction ou documentaire ?), dit pourtant bien, secrètement⁵⁵³, ce qui avait été l'intérêt premier du cinéaste : Ramon Barnils, les années qui précèdent la II^e République espagnole et les changements sociaux et culturels qu'implique l'avènement de l'anarchisme. Mais, au-delà de la voix *off* et de quelques photos, en quoi la mise en scène en vient-elle à évoquer et à interroger cette époque, comme pouvait le faire le journaliste ? Que nous disent les silences entre les personnages, leur errance et les longs travellings embarqués sur les routes ou les eaux du barrage ?

La disparition de Marc agit comme une césure qui divise le film en deux parties. Dans la première, les deux frères s'éloignent, par leur voyage, de la ville, du quotidien et des préoccupations professionnelles ; face au paysage et aux ruines qui les entourent, ils expérimentent « le temps pur », le « temps en ruines », dont parle Marc Augé (2003) – nous allons y revenir. Puis, dans la seconde partie, lorsque David part à la recherche de son frère, c'est l'Histoire qui ressurgit à travers le périple du jumeau, à travers les ruines et les traces : une Histoire dont la récupération, par le biais du voyage et du récit, permet d'entrevoir les liens qui unissent la génération des frères Recha et celle du début du XX^e siècle.

L'anthropologue Marc Augé, dans *Le temps en ruines*, explique que la contemplation des ruines et de la nature procure au voyageur l'intuition d'une intemporalité, l'expérience du temps sans Histoire.

Contempler des ruines, [écrit-il,] ce n'est pas faire un voyage dans l'histoire, mais faire l'expérience du temps, du temps pur. Du côté du passé, l'histoire est trop riche, trop multiple et trop profonde pour se réduire au signe de pierre qui s'en est échappé, objet perdu comme en retrouvent les archéologues qui fouillent leurs tranches d'espace-temps. Du côté du présent, l'émotion est d'ordre esthétique, mais le spectacle de la nature s'y combine à celui des vestiges. Il nous arrive de contempler des paysages et d'en tirer une sensation de bonheur aussi vague qu'intense ; plus ces paysages sont « naturels » (moins ils doivent à l'intervention humaine), plus la conscience que nous en prenons est celle d'une permanence, d'une très longue durée, à tout le moins, qui nous fait mesurer par contraste le caractère éphémère des destins individuels. Au spectacle du perpétuel renouvellement de la nature, pourtant, peut s'attacher aussi le sentiment réconfortant d'une totalité qui transcende ces destins ou dans laquelle ils se fondent, l'intuition panthéiste ou matérialiste du « rien ne se perd, rien ne se crée ». La nature, en ce sens, abolit non seulement l'histoire, mais le temps. (Augé, 2003 : 38-39)

⁵⁵³ L'art ne peut dire que secrètement « l'état des relations des hommes au monde et entre eux [écrit Jean-Michel Frodon]. [...] La beauté, c'est-à-dire la qualité que nous prêtons à certaines compositions (et pas à d'autres) fait naître une émotion qui porte chacun au-devant de ce "secret", de cet informulé, et le lui rend accessible quoique dans des conditions qui conservent une part d'opacité – la beauté n'explique rien, ni n'appripoie l'étrangeté du non-dit du monde qui donne naissance à l'œuvre, et dont elle témoigne. » (2006 : 27-29)

Le film s'ouvre sur une série de plans qui procurent une forte émotion face à la beauté atemporelle des paysages naturels. Ils montrent successivement, sans les principaux protagonistes, une grande étendue d'eau scintillante, la lumière de l'été qui passe à travers quelques nuages et des arbres morts encore en terre ou déracinés. Après quelques plans où apparaissent les protagonistes, plusieurs travellings sur les eaux du barrage de Santa Ana en découvrent lentement l'insolite paysage minéral et aquatique. Le montage de ces travellings est réalisé de manière synchrone avec la chanson de François Breut, « Si tu disais » : la chanson débute sur un premier travelling, s'ensuit un montage parallèle entre des plans, généralement fixes, où les frères vaquent à différentes occupations et des pano-travellings sur les eaux du barrage. Ces derniers plans apparaissent quand les violons du refrain retentissent. Associée aux lents pano-travellings, la musique tend à renforcer la « conscience d'une permanence » des grands blocs de schiste, « permanence » évoquée par Marc Augé dans la longue citation que nous avons reproduite. Ainsi, dès les premières minutes du film, le cinéaste installe un temps sans histoire, tel que l'a décrit l'anthropologue.

Les expériences du temps se manifestent à travers la contemplation de ces paysages, mais également par l'usage des photographies, plus ou moins anciennes, qui présentent la Catalogne des années 20 et 30, les deux frères ou Ramon et sa famille. A cela, s'ajoutent les images gelées de certaines scènes, associées au voyage de Marc et David, lesquelles introduisent également une expérience singulière : à la fois confrontation du « réel à l'état passé » et « résurrection » (Barthes, 1980 : 129-130), la fixité de l'image donne à voir le temps : le temps mythique d'un passé révolu fait présent par le biais du cinéma⁵⁵⁴. De sorte que la fixité de ces plans de « cinéma photographié », par ce « *punctum* [...] d'intensité » (*idem* : 150) qu'est le Temps, rappelle le caractère éphémère de la vie.

A l'instar de la voix *off*, ces images gelées marquent une distance avec le temps de l'histoire qui est contée. Il s'agit d'une histoire passée, comme le souligne l'imparfait de la voix *off* ; ces images fixes, comme la photographie, embaument le temps (Bazin) comme pour mieux souligner le contraste (montage parallèle) entre le caractère intemporel des paysages et des ruines et celui « éphémère des destins individuels ». Cette alternance dans le montage fait

⁵⁵⁴ Bernard Bénoliel écrivait à ce propos, dans la présentation du cycle « Le cinéma photographié », programmé à la Cinémathèque Française, du 2 au 19 septembre 2009 : « Ralentir l'image mouvante jusqu'à son arrêt consiste à exagérer l'expérience, et pour le coup à retrouver la trace la plus manifeste de l'origine du cinématographe si celle-ci se confond avec l'unité photographique : le mouvement arrêté, l'arrêt sur image, le cinéma au banc-titre, en somme cette contradiction logique, le cinéma fixe ». Le texte est disponible sur internet : http://www.cinematheque.fr/data/museo/cycles/fichiers/dossierpresse_4e11af9e-5dc0-4467-9beb-00000000297.pdf (dernière consultation, le 15/02/2011).

se fondre le destin des protagonistes et l'intemporalité du lieu, et réalise ainsi la totalité transcendante évoquée par Marc Augé. Par le récit, le montage et les paysages, le spectateur, avec les protagonistes, expérimente ainsi ce « temps en ruines ».

Pour pouvoir établir cette relation particulière au paysage, le voyage apparaît comme une nécessité pour Marc. Parti avec son frère, il trouve dans le voyage à la fois la possibilité d'une prise de distance avec son travail et la possibilité d'un retour à soi, à la manière des auteurs du XIX^e siècle, qui cherchaient dans le voyage un prétexte pour l'écriture et une expérience singulière de soi.

La recherche d'une expérience de soi explique la présence des nombreux rituels que filme le cinéaste. Les deux frères qui, face à face, crient chacun le nom de l'autre ; le repas, préparé sans un mot, où la nourriture passe de main en main ; la table que prépare la serveuse quand elle reçoit les voyageurs ; le slip de bain que David a accroché à son sexe ; il s'agit toujours de rites qui marquent la rencontre ou, dans le dernier cas, qui soulignent la douleur provoquée par l'absence de l'autre. Ce sont des formes d'initiation où se jouent l'altérité et la connaissance de soi. Voyons ce qu'écrit Marc Augé sur ce que les rites et le voyage ont en commun dans la manière qu'a un individu de se constituer.

La plupart des rites que l'on peut observer dans les diverses sociétés du monde ont pour but le renforcement ou la création d'une identité, individuelle ou collective, et les font dépendre d'une rencontre et d'un contact avec les autres ; l'identité se construit par négociation avec diverses altérités : les ancêtres, les compagnons de classe d'âge, les alliés matrimoniaux, les dieux, etc. Ce que nous enseignent les rites, c'est l'indissociabilité de la construction de soi et de la rencontre des autres. Il arrive que les rites prennent, métaphoriquement ou non, la forme d'un voyage et il ne faut pas s'étonner que, réciproquement, le voyage ait toujours quelque chose d'un rite. C'est peut-être parce que toute initiation implique une sorte de voyage (hors de soi, vers les autres) que tout voyage reste quelque peu initiatique. (Augé, 2003 : 62).

Ainsi, le voyage au bord du barrage de Santa Ana transforme Marc de telle sorte qu'il sera capable, à son retour, de mettre de l'ordre dans l'histoire qu'il n'arrivait pas à organiser et qui avait provoqué son départ. La compagnie de son frère, la rencontre de différentes personnes, la découverte d'un territoire original et originel – puisqu'il est lié à l'histoire de leur grand-père – deviennent le propos même du voyage et du récit qui se déroule. A la fin, le récit peut commencer à se former : Marc peut retourner chez lui l'écrire.

Dans la connaissance de soi et des autres, Marc trouve chez le journaliste Ramon, un véritable pendant. La seconde partie du film insiste sur cette quête et l'absence de Marc se substitue à l'absence de Ramon, dans les documents que visionne son frère. Dès lors, un récit

fantastique se met en œuvre. Le territoire qui, avant ce basculement, était solaire, s'assombrit, l'élément liquide domine. David s'aventure dans cette « topographie “fantastique” » (Leutrat, 1995⁵⁵⁵) et pénètre dans un territoire tabou – celui où se cache l'énorme poisson-chat –, passage obligé pour rejoindre Marc.

A l'expérience du temps pur se substitue celle de l'absence. Cette absence fait resurgir un temps historique, de manière elliptique, qui permettra de relier l'histoire des deux frères à celle du début du XX^e siècle. En évoquant Ramon, son intérêt pour les années 20 et 30 en Espagne, les limites des documents et des entretiens, en disséminant ce récit au fil des rencontres que les frères font, de nouvelles familles se dessinent.

La nécessité de prendre les chemins de traverse, d'expérimenter le temps, d'être confronté aux ruines et aux signes laissés par un artiste de passage ou par l'une des plus terribles batailles de la Guerre d'Espagne, permet à ces deux frères sans histoire de récupérer un héritage historique, dans lequel Ramon opère le rôle d'un père de substitution – le leur était souvent absent, explique la sœur au début du long-métrage. La vie autrement, qu'annoncent les années 20 et 30, libère les corps, modifie le travail et les relations sociales⁵⁵⁶. Le goût de Ramon pour la chasse au papillon, les confitures et les promenades en campagne trouve un prolongement dans les baignades des frères et de la serveuse, dans les relations informelles et les loisirs.

Les photographies et les films qui évoquent Ramon, tout comme la maison où il a vécu les six derniers mois de son existence, sont autant de signes de vie partageant cette distance tendue entre un sens passé aboli et un sens actuel incomplet. Dans cet écart, l'histoire surgit. L'histoire, c'est-à-dire le récit qu'élaborera Marc, mais aussi l'histoire commune qui explique le sentiment d'un même collectif entre les différents protagonistes du film, morts et vivants. Marc trouve chez Ramon le guide qui lui permet d'entrevoir une continuité entre l'anarchisme de sa génération et celui du début du XX^e siècle. Ainsi, l'expérience du « temps pur » permet à cette génération « sans histoire » de reprendre conscience de l'histoire. Le voyage, dans ce paysage aquatique, aura permis de trouver cette pédagogie. C'est cette nécessité que pointait encore Marc Augé dans *Le temps des ruines*.

⁵⁵⁵ « Toute topographie “fantastique” comporte un domaine dont il ne faut pas s'approcher, un territoire tabou dans lequel pénétrer entraîne les pires désagréments. Il est aisé de faire de la frontière le substitut de tout passage d'un état à l'autre, d'un intérieur vers un extérieur (ou l'inverse) [...] » (Leutrat, 1995 : 58-59).

⁵⁵⁶ Le générique donne des précisions sur les photographies en noir et blanc insérées dans le film, quelques-uns des titres suggèrent les changements culturels et sociaux alors en cours : « Vehicle de serveis municipals, 1929-1935 », « Instal·lació calefacció al museu de la Ciutadella d'Art i Arqueologia, 1929-1932 », « l'Estadi de Montjuïc, novembre 1930 », « Fira del·libre, 23 d'abril de 1935 », « Natació, 1934 », « Maquinaria adquirida per l'ajuntament de Sabadell per a les brigades municipals Anys 20 », « Dos excursionistes al cim del tuc de la Bonaigüa », « Noies fent lluita romana ».

Nous sommes aujourd'hui placés devant la nécessité [...] de réapprendre à sentir le temps pour reprendre conscience de l'histoire. Alors que tout conspire à nous faire croire que l'histoire est finie et que le monde est un spectacle où cette fin se met en scène, il nous faut retrouver le temps pour croire à l'histoire. Telle serait aujourd'hui la vocation pédagogique des ruines. (Augé, 2003 : 45).

Fiche technique

Scénario et réalisation : Marc Recha

Premier assistant : Pol Rodríguez

Producteur exécutif : Xavier Atance

Producteurs délégués : Jordi Balló (IDEC-UPF), Núria Botellé (Benecé) et Xabi Berzosa (Irusoin)

Directrice de la photographie : Hélène Louvart

Photographies et photos fixes : Xavier Ferrer

Premier assistant opérateur : Benoît Rizzotti

Second assistant opérateur : Zunbeltz Cuevas

Montage : Sergi Dies (assisté de Cristóbal Fernández)

Son direct : Dani Fontrodona (assisté de Manu García-Escudero et Urko Garai)

Dessins : Sergi Dies

Musique : Pau Recha

Chansons : François Breut et Clara Andrés

Avec David Recha, Marc Recha, Mariona Ordóñez, Pere Subirana, Pina Susín et la voix de Berta Reixach.

Filmographie sélective

Days of Heaven (Les moissons du ciel, 1978) de Terrence Malick

Im Lauf der Zeit (Au fil du temps, 1975) de Wim Wenders

Down by law (1986) de Jim Jarmush

Tiurana (1999) de Aradna Pujol et Marta Albornà

Diario argentino (2006) de Lupe Pérez García

Résumé

Exilée en Catalogne avec son mari Carlos et ses deux enfants, Lupe Pérez entreprend un voyage en Argentine, où elle convoque famille et amis pour parler d'elle et de l'histoire politique nationale, afin de comprendre pourquoi elle a toujours confondu, depuis son plus jeune âge, sa gauche et sa droite. Elle dresse ainsi, de manière humoristique, une histoire récente de l'Argentine et met en exergue les questionnements que suscite l'exil.

Prétextant mettre au jour l'origine de ce traumatisme, Lupe part seule dans son pays natal. Le 20 juin 1973, elle fêtait ses trois ans et se rappelle avoir assisté au retour de Juan Perón. Son père l'avait encouragé à suivre ce « retour » depuis leur balcon ; ce souvenir ne correspond pourtant pas à l'événement. Entre Buenos Aires et Mar del Plata, Lupe parle de ce souvenir à sa mère, María Teresa ; cette ancienne institutrice la corrige, bien qu'elle ne comprenne pas l'intérêt de sa fille pour cette période. Avant que Perón n'arrive à l'aéroport d'Ezeiza, une foule importante s'était réunie pour l'acclamer. Les événements dégénèrent et le service d'ordre proche de l'extrême droite péroniste tire sur les militants des organisations de gauche, *Juventud Peronista* et *Montoneros*. Dans un tel climat, Perón fait le choix de se replier à l'aéroport de Morón, ce qu'une partie des Argentins reprocheront au leader politique.

Lupe appelle Carlos : le mari insiste pour qu'elle s'occupe des démarches administratives lui permettant de rester en Catalogne. Cette scène devient un *leitmotiv* comique, où Lupe tente de dire à son mari qu'elle veut vivre en Argentine.

Sur la route vers Mar del Plata, Lupe, sa mère et son beau-père Mario passent devant « El Castillo » (« Le Château »), un centre de détention où Dagmar Argelin se trouva séquestrée. C'est Alfredo Astiz⁵⁵⁷ qui fut responsable de l'arrestation et de la mort de la jeune Suédoise, confondue avec l'une des dirigeantes des *Montoneros*. Après avoir blessé la jeune femme, pour masquer son crime et son erreur, la police l'assassina. Pendant la même période, en 1976, Mario fut séquestré plusieurs jours. Finalement relâché, certains de ses camarades politiques le considérèrent comme un traître. Il en garde encore une grande rancœur.

⁵⁵⁷ Le capitaine de corvette Alfredo Astiz, surnommé « l'ange de la mort » (« el ángel de la muerte »), participa aux « groupes de travail » de l'École Supérieure de Mécanique de la Marine (ESMA), l'un des principaux centres de détention clandestins pendant la dictature militaire. En France, il fut condamné à perpétuité, en 1990, par contumace, pour l'assassinat des religieuses françaises Alice Domon et Léonie Duquet, mais il ne fut pas extradé. En 2009, il est jugé en Argentine pour différents crimes. Le 15 janvier 1998, Alfredo Astiz déclarait à la revue argentine *Tres puntos* qu'il ne se repentait de rien concernant les tortures et les assassinats commis durant la dictature militaire (« Indignación en Argentina por la apología del genocidio hecha por el torturador Astiz », *La Vanguardia*, 16/01/1998, p.3).

D'un château à l'autre, Lupe se souvient de ses premières vacances avec son père, à Disneyland, des vacances qui sont associées à l'actualité, l'invasion des îles Malouines par le Général Galtieri, le 2 avril 1982. Les extraits de journaux télévisés rappellent l'endoctrinement de la population et la misère sociale, qui ont contribué à l'engouement pour cette guerre. La défaite des Malouines provoqua la chute de Galtieri. Ce dernier, d'abord jugé et condamné, fut gracié par Menem. Il mourut en 2003, alors qu'il était assigné à résidence.

Tandis que la jeune Lupe passe ses premières vacances avec Mario, son père est furieux car le Péronisme a perdu. Dans la rue, c'est l'euphorie : la guerre des Malouines est finie et Raúl Alfonsín (*Unión Cívica Radical*) remportent les élections, le 10 décembre 1983.

En 1989, Lupe et sa mère ont voté pour Carlos Menem. Revendiquant l'héritage péroniste, il remporte les élections. Pourtant, en vendant tous les biens nationaux aux grandes multinationales étrangères, Menem rompt avec le Péronisme nationaliste. En 1995, Menem est pourtant réélu. La même année, le père de l'héroïne meurt, le dernier souvenir qu'elle emporte de lui étant sa colère contre le Président argentin. Les conséquences du Ménémisme ne se font pas attendre ; à présent au chômage, Lupe en est une victime supplémentaire.

La naissance du premier enfant de Lupe et Carlos coïncide avec leur « première victoire politique », celle de l'alliance entre Radicaux et Péronistes de gauche : le Président Fernando de la Rúa est élu, secondé par Carlos « Chacho » Álvarez, que soutiennent avec enthousiasme Lupe et son mari. « Chacho » reste peu de temps à la Vice-présidence : voulant dénoncer un cas de corruption au Sénat et au sein de l'administration de Fernando de la Rúa, il démissionne, au grand dam de Lupe, Carlos et leurs enfants.

Durant le *corralito*, la montée des violences, l'absence de travail et de perspectives poussent Lupe, son mari et leurs enfants à l'exil. Pour Mario, c'est « l'impérialisme » qui est à l'origine de ces conflits, et il est difficile de lui opposer une résistance, car il n'hésite pas à corrompre et tuer. Puis il évoque l'actuel Président vénézuélien. Mario défend, sans nuance aucune, la politique d'Hugo Chávez et nie toute accusation de clientélisme et de corruption : des « mensonges », qu'il attribue à « l'impérialisme » qui ne veut pas reconnaître un gouvernement latino-américain démocratique et révolutionnaire. Mario continue : ces mouvements cherchent à toucher les classes les plus pauvres et à les sortir de la misère, c'est la mission première du progressisme. Lupe et son amie Ariana, qui l'écoutaient, finissent par abandonner Mario et sa femme, quelque peu contrariées, laissant le militant du *Frente de Izquierda Popular* s'interroger : « Je me retrouve tout seul ? »⁵⁵⁸.

⁵⁵⁸ « ¿Me he quedado solo? »

Lupe et sa famille sont arrivées en Catalogne en 2002, quand l'euro est entré en circulation. De retour à Mataró, la jeune femme se réjouit de constater que son fils distingue déjà sa gauche de sa droite. Peut-être saura-t-il lui apprendre un jour à faire de même ?

Images et récits inquiétants du quotidien : Lupe Pérez

Née en 1970 à Buenos Aires, Guadalupe Pérez García réalise plusieurs courts-métrages en Argentine. Dans *Febrero 345* (1996), elle fait le portrait de trois poètes contemporains, D. G. Helder, Martín Prieto et Oscar Taborda⁵⁵⁹. Dans *Charito* (1999), elle évoque de manière humoristique l'immigration économique en Argentine, à travers une lettre que Charito adresse à Eleonor, une Chilienne en exil. Le film de 3 minutes joue avec le décalage sémantique entre le récit fait par Charito et les images les plus diverses associées aux expériences sordides d'Eleonor. *Fotografías* (2000) joue également de la valeur ajoutée du décalage entre la bande sonore et la bande-image, auquel s'ajoute un texte en surimpression sur l'image. Interrogeant l'ambivalence de l'image et du récit, elle part du récit d'un rêve pour en révéler l'irréductibilité de l'interprétation et la polysémie des récits. D'un univers intimiste et trivial se dégage progressivement une inquiétante étrangeté, à laquelle l'effet de symétrie et la musique d'Arvo Pärt (*Spiegel im spiegel*, 1978) contribuent grandement.

Dans *Pastiche/1* (2001), elle reprend les « News on the March » de *Citizen Kane* (1941, Orson Welles), qui s'inspiraient du style des actualités cinématographiques pour présenter la nécrologie du magnat de la presse, Charles Foster Kane. Lupe Pérez y introduit des images de Carlos Menem en noir et blanc, provoquant, de la sorte, une comparaison entre le personnage de fiction interprété par Orson Welles et l'ancien Président argentin. Carlos Menem apparaît ainsi comme un homme de pouvoir reclus : il est alors assigné à résidence – dans une demeure comparée à Xanadu – après les révélations de son implication dans un trafic d'armes avec la Croatie et l'Équateur. Présenté comme le principal responsable de la crise économique du pays – des images de manifestations en Argentine font écho au rassemblement des badauds lors de la mort de Kane –, Carlos Menem est associé aux États-

⁵⁵⁹ Martín Prieto a publié *Verde y blanco* (1988, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme), *La música antes* (1995, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme), *Calle de las escuelas n°13* (Buenos Aires, Perfil libros) et *Breve historia de la literatura argentina* (2006, Buenos Aires, Taurus) ; Óscar Taborda est l'auteur de *40 watts* (1993, Rosario, Beatriz Viterbo) et *Las carnes se asan al aire libre* (1996, Rosario, Editorial Municipal de Rosario), D. G. Helder a écrit *Quince poemas* (1988, Rosario, El Lagrimal Trifurca) et *El Guadal* (1994, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme).

Unis d'Amérique et au Fonds Monétaire International, par le biais de la déclaration de Kane : « I am, have been and will be only one thing – an American ».

En 2002, tandis que la crise économique argentine bat son plein, Lupe Pérez émigre avec sa famille en Catalogne, à Mataró. Elle intègre la troisième session du Master en Documentaire de création (2002-2003) et travaille sur le film de Mercedes Álvarez, *El Cielo gira*, dont elle réalise, avec Sol López, le montage. Dès lors, elle prépare son premier long-métrage, *Diario argentino* (2006), tout en continuant à réaliser des courts-métrages. L'apparente logique de l'absurde semble régir *El accidente* (2003), film auquel collaborent de nombreux étudiants du MDC (Eva Serrats, Sol López, José González). Lupe Pérez se met en scène avec sa famille pour évoquer à la fois leur émigration, le racisme de certains de ses compatriotes, la culture traditionnelle catalane et la crise économique en Argentine. Dans un univers trivial, elle filme les comportements humains, souvent grotesques, et s'interroge aussi sur la part de responsabilité de chacun dans l'origine de certains accidents. La métaphore de l'accident rappelle que la crise économique argentine ou le déclenchement de la guerre d'Irak sont autant d'événements qui provoqueront des ruptures importantes dans la vie de millions d'individus. *El accidente* est retenu dans la sélection officielle du Festival de Málaga (2004).

Elle réalise, pour une exposition qui a lieu durant le FID Marseille 2009, *Cuentos crueles* (2008). Le film présente trois contes autonomes, qui se complètent et se prolongent tout à la fois. Par le biais d'images hétéroclites allant des vidéos domestiques aux images provenant de sites de partage, elle s'interroge sur le regard que l'on porte sur les choses, sur les représentations qui changent avec le temps, sur le mode de croyance (documentaire / fiction), qui alterne selon la manière de faire. Se dégage ainsi une impression générale où l'étrangeté ressortit à l'ordinaire des situations, à leur irréductibilité sémantique. Le lent déplacement d'un hippopotame dans un aquarium, l'attaque d'une chouette contre une caméra qui la filme, celle des rhinocéros de Java contre les caméras d'un programme télévisé ou les gestes *a priori* hésitant de la dessinatrice partagent un même mystère. C'est la notion même de réalisme des images que questionne la réalisatrice. De la même manière que le rhinocéros de Dürer a influencé les représentations de l'animal depuis le début du XVI^e siècle jusqu'au XVIII^e comme une image réaliste, alors que Dürer n'a jamais vu l'animal, ne voit-on pas une forme de réalisme dans les codes d'un certain documentaire narratif – comme elle le suggère –, notamment avec le premier conte ? Ce film est utilisé, en 2010, pour une exposition qu'accueille la Fondació Suñol, *Cuentos crueles: las dos misiones del explorador* (2010).

Le cinéma de Lupe Pérez se caractérise par des récits souvent intimes, dont ressort la portée sociale et politique dans la confrontation avec le contexte global dans lequel ces récits se déroulent. Revendiquant une hétérodoxie des images et une représentation du trivial, elle met en relation les récits personnels et l'Histoire avec « une grande hache », comme écrivait Georges Perec⁵⁶⁰. La cruauté de l'Histoire est à l'origine de nombreux récits qu'elle présente. L'ordinaire et le banal deviennent, dans ce monde régi par l'absurde, l'expression même d'un non-sens général, source d'humour et de mélancolie.

L'origine du film et les stratégies de mise en scène

Durant le mois de juillet 2003, Lupe Pérez suit à Madrid un atelier d'écriture où elle a l'occasion de développer le scénario de *Diario argentino*⁵⁶¹ sous l'égide de Joaquín Jordá, Ruben Korenfeld, Núria Vidal, Anastasi Rinos et Marta Molins. Son projet initial, qui consistait à filmer des Argentins en exil, évolue progressivement vers un récit plus personnel où son mari, sa mère et ses enfants trouvent chacun un rôle. Elle a expliqué sa manière de travailler de la façon suivante :

Je ne disais jamais à ma mère ce que nous allions faire. Je lui disais peut-être où nous allions mais jamais ce dont nous allions parler. [...] Elle s'est rendue compte de ce que serait le film à la fin [...].

Nous mettions la caméra sur elle, je commençais à parler avec elle, j'abordais certains sujets et ensuite, nous lui disions : « Ecoute, Maman, on va répéter la conversation avec la caméra sur moi. » (Pérez García, 2007a)⁵⁶²

Mais la scénarisation du film rapproche ainsi le film de l'auto-fiction. Ainsi, le mari de Lupe Pérez, Carlos Essmann, est le directeur de la photographie du film et ne se trouve pas éloignée de celle-ci.

La co-production entre Impossible Films (Catalogne) et Rizoma (Argentine) montre que le Master peut encourager ce type de projet. Ce dernier s'appuie sur des maisons de productions qui ont déjà une expérience importante puisque Rizoma a produit des films ayant

⁵⁶⁰ *W ou le souvenir d'enfance* (1975).

⁵⁶¹ Les Argentins Lisandro Alonso et Rodrigo Moreno et l'Equatorienne Cristina Carrillo suivent également cette formation.

⁵⁶² No le decía a mi madre nunca lo que íbamos a hacer. Quizás le decía dónde íbamos pero nunca lo que íbamos a hablar. [...] Se dio cuenta de lo que sería la película cerca del final [...]. Poníamos la cámara sobre ella, yo empezaba a hablar con ella, tocaba determinados temas y luego, con mi asistente de dirección que iba apuntando los temas de los que hablábamos, le decíamos : “Mira, Mamá, vamos a repetir la conversación con la cámara sobre mí.” »

rencontré un certains succès comme *Los guantes mágicos* (Martín Rejtman, 2003), *El custodio* (Rodrigo Moreno, 2005), *Whisky* (Pablo Stoll et Juan Pablo Rebella, 2004) et Marta Estebán d'Impossible Films a produit plusieurs films de Cesc Gay.

Le film de Lupe Pérez tarde néanmoins à trouver un distributeur et fera peu d'entrées en salles⁵⁶³, durant les deux semaines où il reste à l'affiche et malgré le prix qu'il reçoit au festival Vision du Réel de Nyon (Prix du Jeune Public) et sa sélection au BAFIC et au Festival dei Popoli (Florence).

Non-sens et politique en Argentine

Lupe Pérez élabore, à partir de références hétéroclites, comme le film de famille, le cinéma expérimental et la comédie, une narration qui évoque, à la fois, l'expérience vitale de la cinéaste dans son rapport à la famille et à l'histoire nationale, et les successives crises politiques et économiques argentines. Ce mélange de références fait alterner les différents régimes de croyance : les images d'archives suggèrent davantage le documentaire autobiographique, tandis que le récit du voyage en Argentine est, avant tout, une autofiction à la manière du Nanni Moretti de *Journal intime (Caro diario, 1994)* et *Aprile* (1998). Différentes techniques de montage et l'alternance des régimes de croyance tendent à mettre ou remettre en scène, comme nous allons le préciser, l'Histoire des Argentins, sans déférence pour leurs représentants politiques. Par le biais de l'humour et de l'absurde, la réalisatrice en vient à constituer un cinéma explicitement politique, qui dénonce les dérives du Péronisme et du Ménémisme.

A plusieurs reprises, des techniques, souvent mises en pratique dans le cinéma expérimental, permettent de mettre en scène, d'une façon singulière, certains événements historiques. Par exemple, la réalisatrice change la vitesse de défilement des images, pour l'accélérer ou la ralentir, tandis que la bande sonore est restituée à la même vitesse que celle utilisée lors de son enregistrement. Ces altérations sont combinées à un montage « à l'envers » des archives télévisuelles : la fin du ou des plans est placée au début, et le début à la fin. Ce spectacle, auquel l'utilisation du cinéma amateur et de la vidéo (VHS, DVD) nous a habitués, prend un sens particulier, indiqué par le commentaire. Ainsi, quand le Général

⁵⁶³ 758 spectateurs selon les chiffres du Ministère de la Culture.

Galtieri entre à reculons dans sa voiture, « après » avoir salué la foule depuis le balcon de la *Casa Rosada*, la narratrice dit :

J'aime à penser que la dictature a pris fin parce que les gens ont rempli la *Plaza de Mayo* et jeté les militaires dehors, ou plutôt, en prison. Mais la dictature a pris fin parce que nous avons perdu la guerre. Galtieri a été jugé et condamné, ensuite, Menem l'a gracié. Galtieri est mort il y a peu. Il était assigné à résidence pour avoir enlevé des mineurs.⁵⁶⁴

Cet effet de défilement « à l'envers » suggère une nouvelle lecture de l'événement, laquelle est corroborée par le commentaire : la narratrice invite à imaginer un peuple argentin se rebellant contre la dictature et la renversant, tout en rappelant bien qu'il s'agit d'histoire-fiction. Cette distorsion de l'image d'archive confère aux acteurs de l'événement un caractère grotesque, qui tend à démythifier les mises en scène qui les présentent – défilé, apparition au balcon. Dans le résumé, pour le moins synthétique, des vingt dernières années de Leopoldo Galtieri, la stratégie est similaire : l'alternance des condamnations et de l'amnistie présidentielle pose la question du sens de ces différentes mesures, et ce résumé prolonge les commentaires concernant l'ex-militaire, en interrogeant la responsabilité de Carlos Menem, dans son rôle de chef de l'Etat, garant de l'Etat de droit. En effet, le 7 octobre 1989, ce dernier graciait Leopoldo Galtieri et d'autres responsables militaires qui avaient été condamnés à douze ans de prison pour « négligence » pendant la guerre des Malouines. Ainsi, à travers ce processus de réinscription de l'événement à l'écran, Lupe Pérez déjoue le discours que le pouvoir, par sa mise en scène, tient sur lui-même. Elle convoque, dans le même temps, les conséquences politiques de cet événement : elle dénonce la relative impunité de Galtieri et rappelle sa participation à des actes en violation des droits de l'homme⁵⁶⁵.

Une autre technique consiste à monter deux fois un même plan en l'altérant. Il s'agit, au début du film, du plan montrant Juan Perón à cheval, un plan associé, par le biais du commentaire, au retour d'exil du Général, le 20 juin 1973. Celui-ci est, quelques minutes plus tard, présenté avec le même *jump cut* que lors de sa première apparition. Néanmoins, le rapport gauche-droite a été inversé et le défilement des images ralenti. Comme le commentaire de la narratrice le suggère, le souvenir qu'elle conserve de cet événement ne

⁵⁶⁴ « Me gusta pensar que la dictadura se terminó porque la gente llenó la plaza de Mayo y echó a los militares a la calle, o mejor dicho, a las cárceles. Pero la dictadura se terminó porque perdimos la guerra. Galtieri fue juzgado y condenado, después Menem lo indultó. Galtieri murió hace poco. Estaba cumpliendo arresto domiciliario por secuestro de menores. »

⁵⁶⁵ Le 11 juillet 2002, Leopoldo Galtieri est arrêté pour sa responsabilité présumée de séquestrations, tortures et homicides d'une vingtaine de militants Montoneros.

correspond pas à l'itinéraire qu'aurait dû emprunter logiquement le leader du Parti Justicialiste. Cette relecture, par la répétition inversée, met en scène les propres doutes de la narratrice quant à la fiabilité de ses souvenirs et associe, dans ce qui apparaît comme un prologue au film, le traumatisme concernant sa confusion entre la gauche et la droite avec le Péronisme.

Quelques minutes après, Lupe fait part de ce souvenir à sa mère, laquelle explique à sa fille qu'elle se trompe : la violence, lors du retour de Perón, avait déjà éclaté, et le Général était arrivé à l'aéroport de Morón et non à celui d'Ezeiza, où il était attendu. Pendant que la mère de Lupe apporte ces explications, une nouvelle archive montre Perón en train de parader depuis une voiture décapotée. Le plan défile au ralenti et « à l'envers », comme dans le premier exemple cité. Le souvenir de la narratrice étant remis en question, l'altération de l'archive illustre la correction de l'anamnèse. Surtout, cette altération suggère ce qu'un emploi plus conventionnel des archives télévisuelles et cinématographiques rendrait difficile : en choisissant de descendre à un autre endroit et en ne faisant pas rapidement de déclarations pour appeler au calme, Perón se rend politiquement responsable de la dégradation de la situation politique et sociale et des violences qui éclatent lors du massacre d'Ezeiza. L'effet de « rembobinage » a pour conséquence de souligner l'absence de Perón à Ezeiza et assimile l'homme politique à la désorientation de Lupe, une désorientation qui prend forme dans la difficulté présumée à mettre en récit sa perception de l'histoire nationale récente.

Lupe Pérez introduit également dans sa narration plusieurs archives familiales : des films tournés par son père, des photographies et des vidéos que son mari et elle ont réalisées, notamment lors des élections présidentielles en Argentine de 1999. L'effervescence avec laquelle le couple vit les élections est associée aux naissances de leurs deux enfants, Yuri et Ciro. Lupe fait le récit de ces naissances et les met en parallèle avec l'arrivée au pouvoir de la *Alianza* :

En 1999, nous avons eu Yuri et notre première victoire politique. Après 10 ans avec Menem, il y a eu des élections et c'est la *Alianza*, un étrange pot-pourri entre Radicaux et... Péronistes de gauche, qui a gagné. Le Président était le Radical De la Rúa. Mais le Vice-président était « Chacho » Álvarez à qui nous avons accordé notre confiance. C'était notre homme. Yuri était tellement gentil que notre deuxième fils, Ciro, est né juste après. Notre homme est resté peu de temps : après avoir été en poste durant six mois, il a voulu dénoncer des personnes corrompues au Sénat et le Président l'a désavoué. Chacho a abandonné la Vice-présidence et la politique, dans cet ordre.

Chacho a abandonné la vice-présidence et la politique, et nous, il nous a laissés avec De la Rúa.⁵⁶⁶

Le montage alterne, de la même manière que le commentaire, les références à la vie domestique et aux déclarations officielles télévisées des nouveaux Président et Vice-président. En croisant ces deux récits, se posent les questions de la relation à la politique dans le quotidien d'une famille extérieure au pouvoir, de l'espoir que les changements politiques incarnent et de la capacité des candidats à tenir leurs promesses. Ce récit d'un désenchantement politique ne manque pas de souligner également la capacité qu'a la famille de Lupe à continuer à faire des projets, malgré les doutes et les incertitudes qui la tiraillent.

L'Argentine dans laquelle naissent Yuri et Ciro est un pays où la corruption reste impunie, explique Lupe. Dès lors, quel avenir le couple peut-il espérer pour ses enfants ? La réalisatrice pose ainsi la question de la banalité de la politique : les conséquences d'une forme de gouvernance se répercutent sur les espoirs, les projets et les opportunités – scolaires, sanitaires, culturelles... – de chacun. Elle pointe ainsi, sans les nommer, les déterminismes que conditionnent les dysfonctionnements politiques du pays. Cette double expérience de la narratrice, comme citoyenne enthousiaste, puis révoltée, et comme jeune parent, évoque cette manière qu'avait Nanni Moretti dans *Aprile* de traiter la responsabilité politique en rappelant que celle-ci est la garante de l'intérêt général⁵⁶⁷.

Le film de Lupe Pérez partage un même sens de l'humour et de l'autodérision pour affronter les questions politiques argentines. La maladresse burlesque de son personnage, ses traits d'humour, pour évoquer l'intégration de ses enfants et de son mari à la culture catalane, soulignent aussi les blessures personnelles dues à l'exil. Les labyrinthes dans lesquels Lupe se perd, la logique de l'absurde que révèlent les effets de répétition, ralenti et accéléré, traduisent le malaise de la jeune femme dépossédée de ses repères politiques et sociaux. La confusion initiale entre droite et gauche, si elle est présentée comme un traumatisme de l'enfance, trouve son origine dans le Péronisme, pour prendre ensuite différentes formes politiques qui se sont poursuivies jusqu'à aujourd'hui. L'absurde, le non-sens, parce qu'ils se manifestent

⁵⁶⁶ « En 1999, tuvimos a Yuri y nuestro primer triunfo político. Después de 10 años con Menem, hubo elecciones y ganó la Alianza, un extraño amasijo entre Radicales y... Peronistas de izquierda. El Presidente era el radical De la Rúa. Pero el vice-presidente era el "Chacho" Álvarez en quien depositamos nuestra confianza. Éste era nuestro hombre. Como Yuri era tan bueno, nuestro segundo hijo, Ciro, nació en seguida. Nuestro hombre duró poco: a los seis meses de asumir el cargo, quiso denunciar a unos corruptos en el Senado y el Presidente le desautorizó. Chacho dejó la vice-presidencia y la política, en ese orden. Chacho dejó la vice-presidencia y la política y a nosotros, nos dejó con De la Rúa. »

⁵⁶⁷ Dans ce film, Nanni Moretti mettait en scène à la fois sa paternité et la crise politique italienne, avec l'arrivée au pouvoir de Silvio Berlusconi. Il dénonçait notamment la collusion entre politiques et journalistes et l'incapacité des représentants de la gauche italienne à réagir.

également, dans l'adversité, par une vitalité débordante de la narratrice⁵⁶⁸, prennent un sens précis : celui d'inviter les futures générations à distinguer les politiques de gauche et de droite, et à s'écarter du Péronisme.

Fiche technique

Sortie : 13 avril 2007

Scénario et réalisation : Lupe Pérez García

Durée : 1H14

Directeur de la photographie : Carlos Essmann

Montage : Domi Parra

Musique : Germán Cancián

Ingénieurs du son : Sergio Rueda, Elena Cordech (Espagne), Rufino Basavilbaso (Argentine)

Production : Marta Esteban, Hernán Musaluppi, Santiago Bonta

Producteur délégué UPF : Jordi Balló

Premier assistant : Juan Barrero (Espagne), José Luis Cancio (Argentine)

Assistants production : Eva Serrats, Amanda Sans, Françoise Polo et Wilson Osorio.

Avec Lupe Pérez García, María Teresa García, Mario Bernich, Ariana Spinelli, Gerardo Almirón, Laura Villar, Nahuel Farias, Mariana Laura Carrieri, Yuri Essmann, Ciro Essmann, Carlos Essmann, Héctor Juan Seralta, Juan Carlos Rossi, Rodolfo Ascalzaferro.

Filmographie sélective

El accidente (2003), de Lupe Pérez

Aprile (1998), de Nanni Moretti

Memoria del saqueo (2004) et *La dignidad de los nadies* (2005) de Fernando Solanas

La noche de los lápices (1986) d'Héctor Olivera

Los Rubios (2003) d'Albertina Carri

⁵⁶⁸ Ainsi, malgré une première expérience de plongée malheureuse, la jeune femme récidive. Même une charge trop importante de matériel ne l'arrête pas.

CONCLUSION :
PREMIER BILAN DU MASTER EN DOCUMENTAIRE DE
CREATION DE L'UPF

Nous avons présenté les quatre premières sessions du MDC. En 2010, il a entamé sa septième session et deux des films de la cinquième session, *Los Condenados* (Isaki Lacuesta, 2009) et *Morir de dia* (Laia Manresa et Sergi Dies, 2010) sont désormais terminés⁵⁶⁹. Le premier est sorti en salles et a été distribué en DVD, le second, après avoir circulé dans plusieurs festivals, devrait sortir en salles à Barcelone. Quant au dernier film de Mercedes Álvarez, *Mercado de futuros*, un film de la sixième session, il a été sélectionné au BAFICI 2011 et au festival Vision du Réel à Nyon. José Luis Guerin et Ricardo Íscar préparent également chacun un nouveau film et, pour la septième session, les réalisateurs Abel García Roure, Carla Subirana, Germán Berger et Eva Vila, tous les quatre auteurs d'un premier film qui avait été développé avec l'appui du MDC, sont en train de réaliser leur second long-métrage, cette fois-ci, en tant que professeurs-réalisateurs du Master⁵⁷⁰. Ainsi, le modèle se poursuit sans que les sessions ne se ressemblent véritablement : dix ans après la sortie des premiers films, la sixième session, avec les films de Mercedes Álvarez, Ricardo Íscar et José Luis Guerin, semble pouvoir initier un nouveau départ avec trois réalisateurs confirmés, tandis que la septième session fait le pari de conforter le statut, toujours fragile, de cinéastes encore débutants.

Entre le début du MDC, en 1998, et l'année 2011, le Master a pris ainsi une dimension que l'on ne pouvait soupçonner à ses débuts. Il a initié une dynamique que nous avons voulu mettre en avant tout au long de ces pages, une dynamique reposant sur la formation de nouveaux professionnels de l'audiovisuel, des réalisateurs et des producteurs, pour l'essentiel. Il a su être également à l'initiative de quelques films qui ont profondément transformé la manière de considérer le documentaire et le réalisme cinématographique en Espagne. Cependant, tous les films du Master sont loin d'avoir suscité la même attention.

L'une des vocations du MDC a été d'initier des films capables de créer de la centralité, c'est-à-dire de générer un débat, d'être à l'origine d'autres œuvres par l'influence que les

⁵⁶⁹ Le troisième, celui d'Oscar Pérez, est en post-production.

⁵⁷⁰ Eva Vila prépare *Bajari* sur la musique flamenca à Barcelone, Abel García suit le processus de restauration du film de F. W. Murnau, *Tabou* dans *AO Nui* et Carla Subirana, dans *Volar*, s'intéresse aux femmes qui évoluent dans des environnements essentiellement masculins.

premiers films exercent sur différents créateurs, de dépasser le statut d'œuvre minoritaire pour circuler dans des réseaux auxquels les œuvres minoritaires n'ont généralement pas accès. Mais qu'est-ce qui a permis, jusqu'à présent, de créer de la centralité ? Qu'est-ce qui a pu favoriser ce phénomène ? Qu'est-ce qui l'en a empêché ? De plus, si la revendication et la fondation d'une tradition se sont avérées essentielles, ne pourrait-on pas envisager un modèle « Pompeu Fabra » qui dépasserait la seule revendication du documentaire et la constitution d'une chaîne de coopération ? Finalement, comment se définirait-il ?

Commençons par envisager les critiques du modèle développé à l'UPF et les éléments qui limitent encore, actuellement, l'essor du documentaire de création. Elles nous permettront d'imaginer non seulement les défis que devront relever les cinéastes et les producteurs, mais aussi le rôle que pourra encore jouer le MDC et ses principaux animateurs, à l'avenir.

Critiques du modèle

Le modèle du MDC et ses participants inspirent de nouvelles initiatives, mais certains, néanmoins, s'interrogent sur la pérennité de son fonctionnement. En effet, depuis sa création, le panorama cinématographique en Catalogne et en Espagne a fortement changé et si, pour défendre ce cinéma, il reste beaucoup à faire concernant le financement, la diffusion et la production de ces films, on peut s'interroger sur le rôle que peut encore jouer le MDC. Si le documentaire est maintenant mieux connu du public et des jeunes cinéastes, si les outils techniques permettent aujourd'hui la réalisation à peu de frais de films documentaires, si d'autres formations se sont développées au cours des dernières années, le MDC peut-il encore jouer un rôle central dans le « cinéma du réel » ? Cette manière de faire, à savoir le travail pour rassembler des subventions et trouver l'appui de chaînes de télévision, correspond-elle encore aux défis que le documentaire actuel doit relever ?⁵⁷¹

⁵⁷¹ Un film comme *Camera war* (2008) de Lech Kowalski semble montrer de nouveaux chemins au documentaire contemporain dans son questionnement du monde. Affranchi des réseaux de distribution conventionnels et des salles d'exploitation, diffusé sur internet (www.camerawar.tv, dernière consultation le 30 mars 2011), en séquences autonomes réalisées seul ou avec une petite équipe, ouvert aux rencontres et sans grande contrainte de durée, le film de Kowalski interroge les démocraties américaines et européennes, leur rapport à la culture (de la gastronomie au cinéma). Le cinéaste filme les réactions face à la crise économique aux Etats-Unis, à Wall Street comme dans la petite ville d'Utica. Conjointement, l'effervescence de la campagne présidentielle opposant Barack Obama et John McCain battait alors son plein. Le procédé de Lech Kowalski, qui utilise les réseaux sociaux pour faire connaître son film, permet de travailler dans « l'urgence de l'essentiel » (Morin, 2004 : 58) en donnant à voir et à écouter des opinions et des expériences très différentes, parfois antagonistes. L'appui du *104*, à Paris, lui donne l'occasion de rencontrer un important écho médiatique.

Le modèle du Master, intégré aux logiques de diffusion dominantes (cinéma et télévision), rend parfois difficile le processus de production dans lequel il est engagé, à savoir celui qui consiste à chercher une maison de production, puis des financements auprès des différents systèmes de subvention. C'est ainsi que, sans remettre en question la capacité à former des étudiants et des groupes à chaque nouvelle session, certains des principaux protagonistes du MDC ont vu, dans le modèle développé par la formation, une limite importante, ces dernières années. Isaki Lacuesta et Ricardo Íscar se sont interrogés, du point de vue de la réalisation, sur la difficulté que le Master rencontre pour porter des projets en contact avec l'événement, quand celui-ci surgit et nécessite une réaction rapide des documentaristes afin d'apporter un discours, une forme et un point de vue, différents de ceux des reportages télévisés. Le processus de financement des documentaires préparés au sein du Master exige un traitement long.

Des films comme ceux du groupe Medvedkine en France, réagissant sur le vif aux mouvements sociaux de la fin des années 60, des films plus récents, comme ceux sur les mouvements des employés de Sintel (*El Efecto Iguazú* et *200 km*) ou encore le documentaire de Christophe Farnarier, *El somni (Un rêve, 2008)*, n'auraient pu prendre place dans le cadre du MDC, malgré l'urgence qu'ils imposaient⁵⁷². Pour remédier à ce manque de la part du Master, les réalisateurs Isaki Lacuesta et Ricardo Íscar imaginent la possibilité de constituer une ressource budgétaire, à partir du contrat passé entre le MDC et les chaînes de télévision, pour pouvoir, si nécessaire, être réactif face à des événements importants, qui ne peuvent attendre la décision des commissions pour l'attribution de subventions. Cette caisse permettrait, selon eux, une plus grande réactivité face aux changements sociaux et environnementaux de tous ordres et permettrait de modifier la représentation du présent, à travers la pratique d'un « cinéma d'intervention ». Imaginons Ricardo Íscar bénéficiant de ce financement lors du naufrage du Prestige ; imaginons encore Ariadna Pujol qui filmerait, en toute discrétion, les agences pour l'emploi bondées suite aux conséquences de la crise financière et recueillerait les témoignages de ceux qui grossissent les files d'attente...

⁵⁷² Produit par Lluís Miñarro, *El Somni* présente l'un des derniers paysans à effectuer la transhumance avec son troupeau de brebis dans les montagnes de Gérone, Joan « Pipa ». L'absence de pâturage, là où il en avait toujours connu, révèle les conséquences sur la montagne du réchauffement climatique provoqué par nos sociétés industrielles et nos modes de vie de ces dernières décennies. Les changements de paysage motiveront Joan « Pipa » à prendre sa retraite. Le producteur du film et le cinéaste, qui avaient pressenti l'urgence de ce film, proposent ici le témoignage d'une manière de vivre et de parler en voie de disparition : ils ne pouvaient pas attendre le verdict d'une commission de financement pour débiter le tournage, comme ils l'ont expliqué lors d'une présentation du film lors du Festival Paris Cinéma en 2009, le 7 juillet, au Nouveau Latina. Sergi Dies, collaborateur régulier d'Isaki Lacuesta, est le monteur de ce film. On pourra se référer à l'article d'Imma Merino, « El Somni » in Torreiro, 2010 : 204-208.

Le principal défi auquel doit faire face le documentaire en Espagne, comme dans le reste de l'Europe, concerne sa diffusion. Malgré les initiatives diverses pour remédier aux manques dans ce domaine, aucun espace n'existe, actuellement, à la télévision, qui soit capable de générer des œuvres comme ont pu le faire, sur ARTE, La Lucarne ou des séries comme *L'Héritage de la chouette* de Chris Marker, *Portraits* d'Alain Cavalier, les séries *Architecture* (collection créée par Richard Copans et Stan Neumann) ou *Contacts* (sur une idée de William Klein).

En Espagne, il y a bien de nouvelles fenêtres qui se sont créées à la télévision, comme nous avons eu l'occasion de le souligner, après la revendication de la valeur artistique et sociale du documentaire par le biais de *Monos como Becky* et *En Construcción*⁵⁷³. TVC a, alors, mis en avant le documentaire catalan et l'initiative de l'Université Pompeu Fabra⁵⁷⁴. Sur Barcelona TV, le programme « Taller.doc » a présenté des films souvent audacieux, dans certains cas, fruits de l'enseignement dispensé au sein de la Pompeu Fabra ; sur El 33 et TV3, « El Documental » et « Sense ficció » ont programmé et continuent de programmer des longs-métrages documentaires⁵⁷⁵ et des reportages, tandis que « granangular.cat » présente des reportages. Cependant, malgré l'insistance de certains programmes pour valoriser l'apport du MDC dans le cinéma catalan, malgré la production croissante de documentaires à l'initiative de la télévision catalane et la création d'un programme novateur, il ne faudrait pas surévaluer le rôle de la télévision dans son engagement pour le documentaire de création. Celui-ci reste très minoritaire et est souvent réalisé, comme dans le programme « Taller.doc », dans des conditions précaires (faibles moyens financiers, durée de tournage et de montage très limitée), tandis que les longs-métrages documentaires programmés par la chaîne catalane restent,

⁵⁷³ Xavier Cubeles et Josep Borràs insistent dans l'article « La producció independent de documentales en Catalunya (1995-2009) » (*in* Torreiro, 2010 : 87-104) sur le rôle que TVC a joué, ces dernières années, dans la promotion du documentaire catalan : « Pendant la période 2002-2009, TVC a investi dans la coproduction de 157 documentaires, avec une dépense totale élevée à 6 561 647 €. [...] A l'exception des années 2004 et 2008, durant lesquelles on observe une baisse notable de l'investissement de TVC dans la coproduction de documentaires, [...] entre 25 et 29 opérations ont été réalisées chaque année, avec une dépense située autour d'un million d'euros par an. » (« Durante el período 2002-2009, TVC ha invertido en la coproducción de 157 documentales, con un gasto acumulado total de 6.561.647 €. [...] Excepto los años 2004 y 2008, en los que se observa una notable disminución de la inversión de TVC en la coproducción de documentales, [...] se han realizado entre 25 y 29 operaciones anualmente, con un gasto que se sitúa alrededor de un millón de euros anuales. ») (Cubeles et Borràs, 2010: 95). Si le rôle de TVC est indéniable au regard de ces chiffres, il est important de souligner que cet intérêt ne se produit qu'après les succès de *Monos como Becky* et *En Construcción*.

⁵⁷⁴ Celle-ci est souvent mentionnée lorsque l'un des réalisateurs qui y a participé est interviewé. Quand Isaki Lacuesta présente *La leyenda del tiempo* dans l'émission Sala 33, le 28/03/2009, il est même accompagné de Jordi Balló, qui évoque ainsi le Master et son fonctionnement.

⁵⁷⁵ *Dansa als esperits* (2009) de Ricardo Íscar et *Memòria negra* de Xavier Montanyà ont été programmés dans « El documental ».

généralement, très formatés, comme le suggère la programmation de la principale fenêtre dédié au documentaire : « El Documental ».

C'est encore l'une des principales difficultés que doivent pouvoir relever les professionnels de ce secteur de la création audiovisuelle : réussir à produire de véritables espaces permettant la diffusion de ces œuvres, de manière régulière, afin de constituer un public qui ne soit pas seulement celui des festivals. En effet, et c'est probablement l'un des paradoxes du documentaire, ces dernières années, tout un chacun, dans le Premier Monde, peut filmer avec son téléphone ou une petite caméra et donner à voir ces images filmées. Mais la difficulté réside davantage dans la question d'une large réception de cette œuvre à un moment déterminé, pour que celle-ci soit commentée, débattue, partagée – des processus nécessaires pour que l'œuvre fasse l'objet d'une transmission. L'enjeu actuel n'est-il pas dans la création de ce nouvel espace, comme, plus de dix ans auparavant, l'enjeu était celui de la revendication du documentaire de création ? Et, dès lors que l'espace de diffusion serait créé, le MDC ne pourrait-il pas envisager de consacrer l'un des trois projets au développement d'une série documentaire ? Ne serait-ce pas là une manière de sortir de la logique de production lente et fragile de la recherche de subventions pour la production d'un long-métrage ?

Enfin, on peut s'interroger sur la pérennité des nombreuses maisons de production indépendantes qui ont émergé ces dernières années⁵⁷⁶. Si beaucoup d'entre elles semblent vouloir promouvoir le documentaire de création, leur regroupement pour une organisation commune afin de diffuser leur documentaire pourrait, peut-être, consolider la tradition qui s'est instaurée depuis une dizaine d'années. En établissant un réseau de distribution travaillant à la pérennité du documentaire de création, à sa diffusion, celui-ci ne pourrait-il pas bénéficier d'une meilleure visibilité, ne pourrait-il pas attirer un public moins habitué aux programmations des festivals, comme l'a signalé Marta Andreu (entretien, 2010) ?

Centralité

Si la première session du Master a été aussi décisive, c'est en partie parce que des films comme *Monos como Becky* ou *En Construcción* sont devenus des œuvres « centrales », capables de susciter l'intérêt d'un public alors peu habitué au documentaire de création – celui

⁵⁷⁶ Parmi les maisons de production créée par d'anciens étudiants du MDC, citons Playtime, Evohé, Fotoleve, El Kinògraf, La huella del gato.

des festivals de Sitges et de San Sebastián en premier lieu, un public plus large ensuite. Le film de Guerin réunit un nombre important de spectateurs et, quatre ans plus tard, *El Cielo gira* retient l'attention d'importants festivals internationaux, contribuant, de la sorte, à faire connaître le travail du Master en Documentaire de création de l'UPF. Dans une autre mesure, l'autofiction de Marc Recha est accueillie dans des festivals et en salles dans plusieurs pays, signe également d'une certaine centralité du cinéaste catalan. Joaquín Jordá, José Luis Guerin, Marc Recha, Mercedes Álvarez deviennent des références récurrentes lorsque la question du documentaire et du réalisme espagnol est abordée. A ce quatuor, il faudrait encore ajouter Víctor Erice qui, sans jamais avoir réalisé de film au sein de l'UPF, entretient des liens étroits avec José Luis Guerin et Mercedes Álvarez et trouve, auprès de Jordi Balló, l'occasion de réaliser à nouveau des films lors de l'exposition organisée au CCCB. C'est, probablement, en rapprochant Víctor Erice de la dynamique du MDC qu'il est possible d'envisager le paradoxe suivant : tandis qu'Erice n'a pas réalisé de long-métrage depuis 1992, date à laquelle il filme *El Sol del membrillo*, son œuvre est devenue de plus en plus reconnue, commentée, diffusée et célébrée, tant en Espagne qu'à l'étranger. Il occupe de plus en plus cette place centrale au sein du cinéma, tout comme Isaki Lacuesta, dont les films, sans qu'ils connaissent jusqu'à présent un important succès en salles, trouvent, dans les festivals, à la télévision, dans les éditions en DVD et dans les musées, un moyen de provoquer – de prolonger – leur diffusion. Les œuvres de ces cinéastes sont centrales dans la mesure où les thématiques qu'ils abordent s'observent, par la suite, chez de nombreux autres cinéastes. Enfin, les équipes qu'ils forment élaborent à leur tour d'autres projets, leurs œuvres ne cessent de trouver des espaces pour être diffusées, commentées et font l'objet de rétrospectives.

Néanmoins, il ne faudrait pas que le succès du film de José Luis Guerin fasse illusion : la diffusion des films du MDC est restée, jusqu'à présent, en partie problématique : qu'il s'agisse de leur diffusion en salles ou à la télévision, elle reste souvent très ponctuelle, presque clandestine et doit compter sur les réseaux parallèles, lesquels dépendent souvent de la politique culturelle communale ou régionale⁵⁷⁷. Rappelons que les films de Jean-Louis Comolli et de Xavier Montanyà n'ont pas été distribués en salles. Ceux de Ricardo Íscar, de Lupe Pérez et d'Ariadna Pujol ne sont restés que quelques semaines à l'affiche et n'ont pas rassemblé beaucoup de spectateurs en salles.

S'il y a bien un changement de paradigme à partir de la fin des années 90, il faudrait peut-être remettre en question l'idée d'un « boom » du documentaire, tel qu'il a pu être

⁵⁷⁷ Dans ce sens, la disparition de certains festivals de cinéma à Barcelone, due aux restrictions budgétaires, n'est pas de bon augure pour tous les cinémas minoritaires.

présenté parfois⁵⁷⁸. Du point de vue de la production, ce « boom » est indéniable : il n'y a quantitativement pas de précédent, comme l'a rappelé Casimiro Torreiro (2010 : 7), dans l'histoire du cinéma espagnol et catalan ; mais au regard du nombre de spectateurs en salles par film, à de rares exceptions près, ce « boom » du documentaire peut être remis en question : ces films restent, pour la plupart, très peu vus dans ces conditions. Si le documentaire connaît un essor au niveau de sa diffusion, celui-ci est à envisager à travers les réseaux associatifs et les centres culturels qui les programment, le DVD et l'internet. Le cinéma d'Isaki Lacuesta, s'il connaît une diffusion importante, trouve dans ces autres modes de diffusion une façon de créer de la centralité. Cependant, cela n'empêche la nécessité d'une sortie en salles du documentaire : elle permet de le rendre visible (Lluís Miñarro *in* CDA, 2006 : 11).

Pour que cette centralité s'opère, un certain temps est parfois nécessaire, comme l'ont démontré les œuvres de Mercedes Álvarez ou de Ricardo Íscar : l'œuvre doit trouver le temps de circuler, de trouver les appuis suffisants pour que la critique rende compte de la singularité du film et que des festivals permettent de générer des moments où le film sera débattu, commenté.

Enfin, l'idée de centralité avancée par Jordi Balló n'est pas un concept à opposer à celui de périphérie : la centralité revendiquée est une centralité d'œuvres généralement minoritaires, elle s'inscrit à la marge et génère un déplacement ; un déplacement du regard en attirant l'attention sur de nouveaux sujets, de nouvelles formes ; un déplacement du concept d'œuvre cinématographique, en revendiquant toute sorte d'archives filmiques et vidéographiques ; un déplacement dans les manières d'évaluer les films lors des commissions attribuant les subventions, en les amenant à changer leurs habitudes. De diverses façons, cette centralité rend compte de la résistance des films au modèle hégémonique industriel. Elle est donc facteur de dissensus et d'égalité : elle remet en question les manières de faire, les formats de l'industrie et donne à entendre des questions et des personnes ne faisant que rarement l'objet d'une attention particulière.

Fondation d'une tradition

⁵⁷⁸ Voir, par exemple, Álex Berenguer, « El boom del documental », *Vivir, La Vanguardia*, 9/12/2001, p.11.

Le MDC a été le pivot d'un renouveau du documentaire, il a su se transformer, multiplier les approches du « cinéma du réel » et contribuer à mieux faire connaître la diversité de ses pratiques. Si le terme « documentaire de création » a été remis en question dès le début des années 2000 pour son caractère redondant et flou, ceux de « documentaire » et de « non-fiction », font maintenant partie du domaine de l'art, ce qui était loin d'être acquis encore au milieu des années 90. A cette époque, comme l'a rappelé Josetxo Cerdán, le terme de documentaire « ne pouvait désigner que des reportages télévisés vieillots⁵⁷⁹ [...] un seul type de produit [...] explicatif et de capacité créatrice nulle »⁵⁸⁰ (Cerdán, 2008 : 8-9). Ce même terme, quelques années plus tard, grâce aux films et à la dynamique qui a accompagné le MDC, est associé au reste du cinéma, c'est-à-dire à un domaine de création en renouvellement, occupant une place centrale dans l'ensemble de nos représentations.

Le traitement du documentaire dans un journal comme *La Vanguardia* montre les transformations qu'encourage le MDC. A la fin des années 90, les articles rendent compte de l'important déficit du cinéma espagnol dans ce domaine de création⁵⁸¹, tandis que, quelques années après seulement, des numéros de *Cultura/s* sont consacrés à des cinéastes comme Frederick Wiseman⁵⁸² et plusieurs pages commentent l'œuvre de Nicolas Philibert, Claude Lanzmann, Victor Kossakovski, Sergueï Dvortsevoï, etc.⁵⁸³

Le rôle fondateur du MDC et des films qu'il initie a pour conséquence d'encourager les institutions comme l'ICIC ou l'ICAA à soutenir davantage le documentaire et la formation dans ce domaine. La chaîne de coopération qui se dessine permet de mettre en lumière certains réalisateurs, mais également des maisons de production comme Mallerich Films

⁵⁷⁹ « sólo podía designar a rancios reportajes televisivos ».

⁵⁸⁰ « un solo tipo de producto [...] expositivo y de nula capacidad creadora ».

⁵⁸¹ C'est essentiellement le bilan que font les critiques qui commentent *Asaltar los cielos*. On pourra également se référer à l'article de Mercé Ibarz paru le samedi 6 avril 1996 dans la *Revista de La Vanguardia*, en page 4, « La 2 acerca al espectador español el cine documental europeo más experimental » (« La 2 rapproche le spectateur espagnol du cinéma documentaire européen le plus expérimental »). Dans cet article, Mercé Ibarz écrit que Suzette Glenadel, programmatrice du Festival Cinéma du Réel, « recherche tous les ans des titres [espagnols] mais ne les trouve pas. Le dernier qu'elle a programmé a été *Ocaña, retrat intermitent* de Ventura Pons, au temps de la préhistoire. » (« busca cada año títulos [españoles] pero no los encuentra. El último que programó fue *Ocaña, retrat intermitent* de Ventura Pons, allá por la prehistoria »).

⁵⁸² Il s'agit du n° 211 (juillet 2006). En 1998, un article de *La Vanguardia* (Bonet Mojica, Lluís « La Filmoteca dedica un ciclo a Frederick Wiseman, maestro del cine documental », 19/01/1998, p. 29) évoquait le cinéaste comme « l'un des grands du cinéma documentaire contemporain » (« uno de los grandes del cine documental contemporáneo »), c'était alors l'un des premiers articles conséquents dédiés, dans ce journal, au célèbre cinéaste américain. Depuis, plusieurs articles ont rendu compte de ses derniers films et, lors de la sortie de *La danse* (2010) en Espagne, une double page occupe le numéro de *Cultura/s* du 19/01/2011 (p.24-25).

⁵⁸³ On pourra se référer, dans la bibliographie, aux articles concernant ces documentaristes parus dans *Cultura/s* : il nous semblait important de relever l'importance que cette revue culturelle accordait au documentaire et à certaines figures, lesquelles participent souvent également aux activités de l'Université Pompeu Fabra.

(Paco Poch), Ovideo TV (Toni Camín et Quique Camín) ou, plus récemment, Playtime (Marta Andreu).

Cette tradition documentaire ne s'est pas limitée à la revendication d'un patrimoine national, qu'il soit catalan ou espagnol : au contraire, elle a cherché à s'ouvrir à des filmographies alors très mal connues dans la péninsule : comme il a été signalé, Jean-Louis Comolli (1^{ère} session), Frederick Wiseman (1^{ère} session), Johan van der Keuken (2^e session) sont intervenus rue Balmes ; les étudiants, très vite, ont revendiqué l'héritage de ces cinéastes, et d'autres, comme Chris Marker ou Jean Rouch, dont les œuvres font l'objet de rétrospectives à Barcelone. Cette première étape, qui a consisté à présenter certains des documentaristes les plus emblématiques de l'histoire du cinéma, s'est poursuivie, dans un second temps, avec la venue de documentaristes qui ont renouvelé les pratiques du cinéma actuel : les Français Nicolas Philibert et Claire Simon, l'Israélien Avi Mograbi, le Russe Victor Kossakovski, le Lituanien Audrius Stonys, le Kazakh Sergueï Dvortsevoï ou encore le Britannique Lech Kowalski. Ainsi, cette tradition éclectique, qu'a forgée et continue d'asseoir le Master, se constitue tant au regard de l'histoire du cinéma qu'au regard de l'actualité des festivals et se définit, grâce à la variété de la production documentaire, par une approche sans cesse renouvelée du réel, par l'exploration, dans leur diversité, du monde et de l'humain.

Dans cette dynamique, les publications qui fleurissent dans les revues ou les monographies sur le documentaire permettent de rendre compte de certains enjeux de ce cinéma. Surtout, elles le font connaître au-delà des cercles cinéphiliques⁵⁸⁴. En parcourant les pages des dix dernières années de *La Vanguardia* et de son supplément culturel *Cultura/s*, on se rend compte de cette volonté de revendiquer un cinéma du réel : ceux qui y participent sont souvent les personnes engagées dans les formations consacrées au documentaire de l'UPF ou des autres universités catalanes. Ainsi, on retrouve les signatures ou les photographies de José Luis Guerin, Joaquín Jordá, Isaki Lacuesta, Isa Campo, Jean-Louis Comolli, Lupe Pérez, Diana Kuellar, Laia Manresa, Luciano Rigolini, Marta Andreu, Eva Vila, Amanda Villavieja et Jordi Balló mais également, parmi les plumes habituées à commenter les cinéastes du MDC, Gonzalo de Lucas, Inma Merino, Ángel Quintana et Carlos Losilla⁵⁸⁵. Par le biais de cette critique, se transmettent ainsi une certaine idée du documentaire de création et un ensemble d'œuvres.

⁵⁸⁴ C'est pourquoi, lorsque ces films sont diffusés à la télévision, la part d'audimat (*share*) est souvent importante.

⁵⁸⁵ On pourra consulter l'ampleur de ces articles dans notre bibliographie.

Si une tradition s'initie au sein du MDC, c'est également parce que, de film en film, de projet en projet – qu'ils se développent au sein de l'UPF ou non – les équipes se répètent, des échanges s'opèrent, faisant des savoir-faire et des expériences un bien commun. Diego Dussuel travaille ainsi non seulement sur plusieurs films d'Isaki Lacuesta, mais également avec Abel García Roure, Ricardo Íscar, Germán Berger ; Abel García Roure assiste José Luis Guerin, Isaki Lacuesta, Carla Subirana et Mercedes Álvarez ; Amanda Villavieja collabore aux films de José Luis Guerin, Isaki Lacuesta, Ricardo Íscar, Mercedes Álvarez, Xavier Montanyà, Germán Berger, Raúl Cuevas, Santiago Fillol et Lucas Vermal ; Núria Esquerra monte les films de José Luis Guerin, Ricardo Íscar, Joaquín Jordà, Mercedes Álvarez et Renate Costa. Surtout, au générique, à la lecture des remerciements que chaque cinéaste adresse, apparaissent toujours d'autres cinéastes et techniciens du Master⁵⁸⁶.

Cette tradition est, avant tout, revendiquée en Catalogne, comme en attestent les publications ou la page du site de la *Generalitat* consacrée au « documentaire catalan contemporain »⁵⁸⁷. Pourtant, la tradition qui s'est forgée ne doit pas être envisagée dans une perspective uniquement catalane ou même espagnole. Comme nous avons voulu le souligner, dès le début le projet s'inscrit au sein d'un environnement audiovisuel européen : ARTE s'engage auprès du MDC, et interviennent des membres de la chaîne franco-allemande, des principaux festivals de documentaires européens et de l'EDN, des réalisateurs et des producteurs français, italiens, hollandais et allemands.

Cette tradition du MDC va, ensuite, être reprise par plusieurs étudiants latino-américains, qui vont réaliser des courts et des longs-métrages⁵⁸⁸. Comme en Europe, le documentaire latino-américain connaît un nouvel essor durant les années 2000. En Argentine, au Chili, en Colombie, au Paraguay, des cinéastes se font remarquer. Certains sont issus de l'UPF comme les Argentins Hernán Khourian, Sebastián Martínez, Santiago Fillol, Lucas Vermal et Lupe Pérez, les Chiliens Germán Berger, Diego Dussuel, Pilar Egaña, les Paraguayennes Renate Costa et Dea María Pompa Frizza. Si tous ne développent pas des

⁵⁸⁶ L'existence d'un tel groupe permet encore la réalisation de projets plus légers, du point de vue de la production, comme les nombreux courts-métrages tournés par Isaki Lacuesta entre chacun de ses longs-métrages, ceux de Ricardo Íscar ou le long-métrage de José Luis Guerin, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), produit et monté par Núria Esquerra, à la manière d'un *home movie*, pensé d'abord comme travail préparatoire au film *En la ciudad de Sylvia* (2007). Enfin, l'intégration des différents techniciens à des projets extérieurs au Master montre l'intérêt que porte l'ensemble du cinéma catalan à leur travail : Jaime Camino, Pablo Llorca, Agustí Vila, Joaquín Oristrell collaborent avec certains d'entre eux.

⁵⁸⁷ http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a9710b0c0e1a0/?vgnnextoid=21bb1277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=21bb1277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=detall2&contentid=ad4c94a103f48210VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&newLang=fr_FR
(dernière consultation : 01/04/2011)

⁵⁸⁸ Le Master de l'UAB a également accueilli de nombreux étudiants venant d'Amérique Latine (Viveros et Català, 2010 : 136).

films dans leur pays d'origine, ils ont parfois l'occasion de dynamiser la production nationale et d'organiser des événements qui revendiquent le documentaire.

Ainsi, à Montevideo, un ancien étudiant du Master, Luis González Zaffaroni, après avoir réalisé plusieurs courts-métrages et un long-métrage, crée Docmontevideo, à savoir des rencontres du documentaire où sont proposés des *pitchings*, des ateliers et la projection de films. Il peut compter, pour ce faire, sur la participation du réseau des Télévisions d'Amérique Latine (TAL). Docmontevideo met en relation les producteurs et les programmeurs afin de favoriser les collaborations et les coproductions. Jordi Ambrós de TVC, Ricardo Íscar, Lluís Miñarro y ont été invités et Marta Andreu, dès la première édition en 2009, en est la « coordinatrice académique », elle sélectionne les projets présentés lors des *pitchings* et présente certains ateliers.

Enfin, l'influence du Master en Documentaire de création de l'UPF sur les cinémas d'Amérique Latine est également patente dans une formation née en 2008 en Colombie. Créé à l'initiative d'une ancienne étudiante du MDC, Diana Kuellar (2^e session), le Diplôme International en Documentaire de création (DIDC)⁵⁸⁹ propose à l'Université del Valle (Univalle), à Cali, un ensemble de cours et d'exercices pendant huit à dix semaines, organisés autour de cinéastes, de producteurs et d'universitaires. Comme la directrice de cette formation l'a expliqué, le DIDC est fortement influencé par le Master en Documentaire de création de l'UPF⁵⁹⁰. Ainsi, le professeur Antonio Weinrichter (Espagne), le producteur Jordi Ambrós (Espagne), les cinéastes Alan Berliner (Etats-Unis), Jacques Deschamps (France), Lourdes Portillo (Mexique), Catalina Villar (France), Mauricio Vélez (Colombie), Óscar Campo (Colombie), Hollman Morris (Colombie), Isaki Lacuesta, Ricardo Íscar et José Luis Guerin ont participé à cet enseignement.

Le DIDC cherche à faire connaître le documentaire de création en proposant aux étudiants une découverte du documentaire contemporain, des cours sur le marché du film, la production et la diffusion en Amérique et en Europe, essentiellement. Des *pitchings* et une aide au développement d'un projet personnel encouragent la création des étudiants. Sans aucun doute, le DIDC présente un intéressant point de départ pour réunir les documentaristes colombiens débutants ou déjà en activité, pour travailler à régénérer les représentations d'un pays en quête de nouveaux médias pour la paix⁵⁹¹, avec les outils du documentaire. C'est

⁵⁸⁹ Diplomado internacional en Documental de creación.

⁵⁹⁰ A ce propos et pour plus de détails, on pourra se référer aux commentaires de Diana Kuellar en annexe.

⁵⁹¹ *Medios para la paz (Medias pour la paix)* est le nom d'une organisation non gouvernementale colombienne qui travaille à la défense et à la formation de journalistes indépendants, afin de garantir un journalisme de qualité capable de participer éthiquement à la construction de la démocratie et de la paix en Colombie. Certains

également, par l'intermédiaire de Diana Kuellar, dans le cadre de la première session, en 2008, qu'Isaki Lacuesta a eu l'occasion de tourner l'un des films constituant l'exposition *Goggle earth* (2009). Isaki Lacuesta et Isa Campo l'expliquent ainsi, dans le livret qui accompagne l'exposition :

En Colombie, pays qui, sur Google Earth, est à peine plus qu'une tache floue, comme si quelqu'un avait pris au pied de la lettre sa condition de pays masqué par nature, nous nous sommes arrêtés à Cali. Là, nous avons proposé aux étudiants en cinéma de l'université de réaliser une œuvre collective, à partir d'images que chacun d'eux considérait le plus nécessaire de sauver de l'invisibilité. (Campo et Lacuesta : 2009)⁵⁹²

Le film de José Luis Guerin, *Guest* (2010), a également été en partie tourné à Cali dans le cadre du DIDC.

Néanmoins, si la coordinatrice et des réalisateurs du Master ont participé à des cours en Colombie, en Argentine et en Uruguay, si la formation développe les collaborations avec les jeunes cinéastes d'Amérique Latine en appuyant certains de leurs projets, les coproductions restent rares, *Diario argentino* apparaissant comme l'exception qui viendrait confirmer la règle. Les initiatives lancées en Uruguay et en Colombie donneront peut-être l'occasion de lancer d'autres types de coproduction.

Le Master en Documentaire de création, école d'un Nouveau Réalisme ?

Un nouveau paradigme se fait jour, des liens amicaux et artistiques se créent entre cinéastes, techniciens et producteurs issus du MDC, mais peut-on voir émerger, pour autant, une nouvelle esthétique cinématographique avec l'essor du Master en Documentaire de création de l'UPF ? Peut-on considérer celui-ci comme un mouvement artistique singulier, comme une « école », dans le sens qu'attribue l'histoire de l'art à ce terme ?

Dans leur *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Jacques Aumont et Michel Marie (2008 : 78-79) précisent que le terme d'« école » désigne d'abord l'idée de la formation des artistes et de la transmission de certains modèles, de certaines manières de faire. Nul

documentaristes, comme Hellman Morris, participent à cette ONG. Le DIDC, s'il s'intéresse particulièrement au documentaire de création, s'inscrit dans un département de Communication Sociale – Journalisme.

⁵⁹² « En Colombia, país que en Google Earth es poco más que una mancha borrosa, como si alguien se hubiera tomado al pie de la letra su condición de país enmascarado por naturaleza, nos detuvimos en Cali. Allí propusimos a los estudiantes de cine de la universidad la realización de una pieza colectiva, a partir de las imágenes que cada uno de ellos considerara más necesario rescatar de la invisibilidad ».

doute que le MDC est un centre de formation important, son rayonnement s'est même étendu dans l'ensemble de l'Europe et jusqu'en Amérique Latine. Il a su également transmettre une certaine idée du documentaire de création et des manières de faire.

Jacques Aumont et Michel Marie précisent ensuite :

Pour qu'il y ait vraiment école artistique, il faut un minimum de critères : sinon un artiste-maître, au moins un leader d'opinion ou un théoricien ; la publication d'un manifeste et d'un programme esthétique ; un support éditorial et la promotion médiatique des idées du groupe ; un ensemble d'œuvres et de cinéastes, scénaristes, artistes partageant des options communes ; des adversaires auxquels l'école s'oppose et des œuvres relevant d'une esthétique qu'elle conteste. [...] (2008 : 79)

Prenons ces premiers éléments dans l'ordre. Y-a-t-il un artiste-maître, un leader d'opinion ou un théoricien au sein du Master ? Nous avons vu l'importance, lors de la première session, des trois cinéastes, Jean-Louis Comolli, Joaquín Jordá et José Luis Guerin. Chacun a joué un rôle sensiblement différent, nous semble-t-il, mais tout aussi essentiel. Jean-Louis Comolli a posé avec les étudiants une série de questions théoriques, qui trouvent encore aujourd'hui un écho particulier chez certains cinéastes, producteurs et techniciens : le rapport du cinéaste à l'Autre, l'utilisation des archives, la représentation du passé, traversent les pratiques et les questionnements de Mercedes Álvarez, de Núria Esquerra ou de Marta Andreu, lesquelles ont également transmis cet héritage aux nouveaux étudiants du MDC. L'influence de José Luis Guerin a, d'une autre façon, marqué le travail d'autres cinéastes : l'ensemble des étudiants qui participent à *En Construcción* développent une manière de travailler qui leur est profitable tout au long des années suivantes ; on retrouvera chez Abel García l'usage de deux caméras dans certaines scènes de son premier long-métrage, *Una cierta verdad* ; la rencontre des deux Marocains, dans *El Cielo gira* de Mercedes Álvarez, ou la partie de cartes, dans *Aguaviva* d'Ariadna Pujol, par exemple, partagent aussi l'idée de « mise en situation » revendiquée par José Luis Guerin.

Joaquín Jordá a, pour sa part, exercé une influence qui est encore d'un autre ordre : lorsque celui-ci disparaît le 24 juin 2006 et que plusieurs de ses étudiants lui rendent hommage, ces derniers témoignent souvent d'un même sentiment : celui d'avoir acquis auprès de lui un sens de l'indiscipline, de la subversion, de l'insoumission et de la liberté. Isaki Lacuesta, Lupe Pérez, Carla Subirana, Laia Manresa, Sergi Dies, mais aussi Marc Recha, qui a écrit avec lui le scénario de *Pau y su hermano*, l'ont tous rappelé. Avec le temps, à l'exception de celles de José Luis Guerin, les idées et les méthodes de ces artistes-maîtres se transmettent en leur absence et d'autres artistes-maîtres en deviennent les relais, tout en y

ajoutant leurs propres manières de faire. C'est le cas de Ricardo Íscar qui, à la même époque, communique à ses étudiants, avec passion, son goût du cinéma direct et la responsabilité qu'il suppose. Enfin, il faudrait ajouter une figure tutélaire qui entretient, de loin en loin, une relation particulière avec le MDC : Víctor Erice. Nous l'avons dit auparavant : l'auteur du documentaire *El Sol del membrillo* a soutenu vivement le travail de José Luis Guerin et de Mercedes Álvarez, avec qui, a-t-il déclaré à plusieurs reprises, il forme une véritable communauté d'esprit. Les articles qu'il a pu écrire à propos de leur cinéma en sont probablement la preuve la plus tangible.

Par conséquent, n'y aurait-il donc pas d'artiste-maître, de leader d'opinion, mais plutôt une constellation de références, d'influences ? Jacques Aumont et Michel Marie ont d'ailleurs souligné « [qu'e]n histoire du cinéma, les écoles sont rarement issues de l'enseignement d'un maître. Tout au plus certaines écoles professionnelles ou instituts de recherches ont-ils pu rassembler quelques artistes ou quelques intellectuels » (*idem*). Si les rôles que jouent ces cinéastes au sein du MDC diffèrent, c'est probablement dans la constitution de leur complémentarité et de leur diversité que nous pouvons déceler un leader d'opinion, un théoricien.

En effet, le travail constant de Jordi Balló, au sein du Master et en dehors, a consisté à mettre en relation, à sélectionner ces cinéastes et futurs cinéastes, afin de générer la tradition dont nous avons parlé. C'est dans son travail de producteur exécutif, mais également de directeur du MDC, qu'apparaît ce rôle de leader d'opinion. Enfin, en considérant le travail de chroniqueur qu'il a développé au sein, essentiellement, du journal *La Vanguardia* et de son supplément culturel *Cultura/s*, se dessine, si ce n'est un manifeste, du moins un programme esthétique, où prend forme la volonté de rendre compte de la complexité du réel, de générer de nouvelles formes de récit, de susciter un renouveau générationnel, d'interroger, de lutter contre les représentations hégémoniques et contre le repli sur soi, de prôner la diversité, de défendre une télévision dissensuelle et engagée avec le présent, capable de résister aux lois du marché et de générer une logique d'œuvres.

Ainsi, nous avons en partie un nouvel élément de réponse : *Cultura/s* est l'un des supports éditoriaux où se diffusent les idées défendues au sein du MDC. La promotion des œuvres de ceux jouant un premier rôle au sein de la formation y est régulière et, si les films du MDC ne rencontrent pas toujours une grande audience, les pages de *Cultura/s* contribuent à la constitution d'un patrimoine commun autour de celles-ci⁵⁹³. *Blogs & Docs* ou *Les Cahiers du*

⁵⁹³ Ainsi, en plus des critiques de films, on retrouve, dans les pages du supplément culturel, les photogrammes de ces films, qui illustrent certaines thématiques plus générales.

cinéma España ont notamment prolongé le travail des chroniqueurs et des journalistes du quotidien généraliste le plus vendu à Barcelone. Les différents lieux et événements culturels que nous avons pu évoquer tout au long de ces pages (le CCCB, l'Alternativa, la Fundació Suñol, le Festival Punto de Vista, Taller.doc, etc.) ont non seulement participé à la diffusion des œuvres mais, également, diffusé les idées des cinéastes qui partagent tous la même volonté d'interroger et de renouveler les représentations réalistes.

Poursuivons : à quels films, à quelles formes le MDC s'oppose-t-il ? Cet antagonisme se dessine progressivement et, rapidement, il apparaît que le modèle « National Geographic » (Di Tella *et alt.*, 2007), encore hégémonique à la télévision, les reportages, les journaux télévisés, mais aussi la télé-réalité, sont autant de formes auxquelles le cinéma du MDC oppose une résistance. Jordi Balló, dans ces articles, interroge de manière récurrente leur forme et leur discours. Chaque cinéaste cherche, également, à déjouer ces formatages, à poser une série de questions permettant de proposer un regard singulier sur le monde. Aussi la forme de chaque film découle-t-elle d'une série de décisions éthiques que nous avons voulu mettre en avant au cours de nos commentaires. Soulignons-le dès maintenant : malgré l'hétérogénéité des approches, des pratiques cinématographiques et des discours sur le cinéma, c'est cette notion d'éthique dans les manières de faire qui sous-tend l'ensemble des films du MDC. Chaque projet est considéré comme pouvant générer une pensée originale, cherchant à créer de la subjectivité et à renouveler certaines de nos représentations. Par conséquent, les cinéastes s'érigent contre la télévision, telle que l'a définie Marie-José Mondzain, pour lui opposer le cinéma ; la télévision, c'est-à-dire ce lieu où le spectateur ne peut plus se constituer en tant que sujet (Mondzain *in* L'Exception, 2004 : 119).

Comme d'autres mouvements artistiques, le MDC bénéficie de l'apport de technologies nouvelles, dont il se saisit rapidement, en en mesurant les possibilités. Ces technologies – l'allègement du matériel d'enregistrement du son et de l'image, leur enregistrement sur des supports numériques, le montage « virtuel », la diffusion numérique sur support DVD ou sur l'internet – influencent certains cinéastes et certains techniciens dans leur manière de faire : par exemple, pour *Tierra negra*, elles permettent de travailler dans des conditions difficiles et des lieux auparavant peu accessibles avec un équipement analogique.

Outre le fait de réduire considérablement les coûts de production, le numérique permet de modifier le rapport au temps de travail : avec la baisse des coûts de production et les nouveaux supports (carte, cassette ou disque dur), il permet de tourner beaucoup plus, de faire des prises d'images et / ou de son parfois très longues. Concernant le montage virtuel, son essor est l'occasion d'un gain de liberté et modifie également la manière de travailler. Le

montage devenant, pour l'essentiel, un travail pouvant s'opérer depuis chez soi, grâce au faible coût des logiciels de montage et des ordinateurs, le temps qui lui est consacré peut devenir plus long. Il est également plus facile de travailler, comme le fait José Luis Guerin, le montage image et le montage son conjointement⁵⁹⁴. Enfin, le numérique, via le DVD et l'internet, a permis la circulation de nombreuses œuvres, anciennes et récentes. Il a également permis de trouver une place plus grande dans les musées et les salles d'exposition, son support et son mode de projection étant moins fragiles et moins coûteux.

L'essor d'autres formations, dans d'autres pays européens, ne peut être envisagé de la même manière que celui que connaît alors le MDC de l'UPF : son rôle a été d'autant plus important qu'il a généré une tradition dans un pays qui n'en n'avait jamais connu. De plus, la manière dont la formation universitaire s'est définie – à savoir, en créant une relation privilégiée avec une grande chaîne nationale, en initiant des films de référence, en créant des groupes de nouveaux techniciens, de nouveaux producteurs et de nouveaux cinéastes – et la manière d'investir des lieux de diffusion (festivals et presse) ont généré un élan qui, nous semble-t-il, n'a d'équivalent, pour le moment, nulle part ailleurs. Cet essor surgit à un moment où, d'un point de vue technologique, mais également médiatique, une métamorphose semble nécessaire : les représentations de la réalité doivent pouvoir connaître de nouvelles formes. Dans ce sens, le numérique apporte, dans les pratiques, mais aussi au sein de l'industrie dont il entretient la crise⁵⁹⁵, quelques transformations.

Avant d'aller plus loin dans ce que pourraient être les « options communes » des cinéastes du MDC, précisons notre propos : il y a, nous semble-t-il, au moins deux écueils à éviter si l'on veut envisager le MDC comme une école. Le premier consisterait à trop rapprocher le MDC et l'Ecole de Barcelone. Certes, Joaquín Jordá a joué dans les deux cas un rôle de premier plan, et son expérience des années 60 a probablement influencé certains choix à la fin des années 90. Certes, l'Ecole de Barcelone est redécouverte, au milieu des années 90, notamment grâce à la nouvelle édition de l'ouvrage que Casimiro Torreiro et Esteve Rimbau lui consacrent (1999) ; à sa lecture, journalistes, enseignants, professeurs, programmeurs et cinéastes partagent alors une idée commune de cet « âge d'or » du cinéma barcelonais. S'il y a un goût certain pour le cosmopolitisme, dans les deux cas, et une même habileté à bénéficier d'un financement qui, avant, leur était interdit, les deux écoles diffèrent essentiellement : de

⁵⁹⁴ Le montage sur bande vidéo, par exemple, ne permettait pas ce type de travail, puisqu'il était impossible d'intercaler ou de déplacer un nouveau plan dans la bande image sans devoir reprendre tous les éléments qui le suivaient.

⁵⁹⁵ De la question du piratage à la projection en numérique, de l'abandon progressif de la pellicule à l'essor des métiers de la post-production.

façon manifeste, l'Ecole de Barcelone se désintéresse de la question du réalisme⁵⁹⁶, quand le MDC le revendique.

De plus, l'Ecole de Barcelone s'est inscrite dans un contexte, pour l'essentiel, très local. Si l'influence du cinéma français est revendiquée par quelques-uns des cinéastes de l'EdB, les échanges avec l'étranger sont finalement peu nombreux et les initiatives qu'elle constitue se cantonnent à ce groupe. A l'inverse, le MDC est une école tout entière tournée vers le reste de l'Europe et de l'Amérique Latine et, en Catalogne, son influence et les nouvelles productions qu'il a pu générer dépassent de loin le seul cercle des étudiants et des professeurs de la formation. Pour le MDC, il ne s'agit pas seulement de s'inscrire dans un audiovisuel mondialisé, mais bien de participer activement à la constitution d'un contre-pouvoir au système médiatique hégémonique. Ce mouvement, pour se constituer, doit pouvoir s'ancrer dans divers endroits du monde, les regards et les paroles doivent pouvoir circuler, s'échanger, se confronter.

Il s'agit là du deuxième écueil à éviter : le MDC, s'il prend place à Barcelone, ne peut être considéré de manière exclusivement locale. Sa dynamique existe parce qu'elle s'est constituée au sein d'un large réseau, celui du documentaire de création, qui trouve en Hollande, en Allemagne, en France, en Italie, en Russie, en Argentine, au Japon et aux Etats-Unis des personnes pour le défendre, le produire, le réaliser, le diffuser et le commenter. De plus, la dynamique singulière du Master le déborde : il y a, à Barcelone, d'autres formations, d'autres espaces, d'autres cinéastes, qui vont revendiquer une esthétique similaire : on peut penser au cinéma produit par Lluís Miñarro (Pablo García, Albert Serra, Lisandro Alonso, Christophe Farnarier), par exemple, ou à celui de Jaime Rosales⁵⁹⁷. C'est pourquoi, il ne faudrait pas isoler le MDC, ni en terme d'enjeux esthétiques et éthiques, ni même en terme de groupe, d'autres dynamiques plus larges. Cela ne revient pas à dissoudre le groupe dans d'autres ensembles, mais plutôt à considérer celui-ci au sein d'un réseau où il occupe une place singulière.

A la manière d'Avi Mograbi, de Victor Kossakovski, de Sergueï Dvortsevoï, de Claude Lanzmann, de Frederick Wiseman, de Nicolas Philibert, qui ont tous participé au Master, les membres du MDC défendent l'idée commune que faire du cinéma est une manière

⁵⁹⁶ On nuancera toutefois ce propos en rappelant les documentaires de Jacinto Esteva (*Alrededor de las salinas* [1962], *Lejos de los árboles* [1963-1970]) et de Joaquín Jordá (*Maria Aurèlia Capmany d'«un lloc entre els morts»*).

⁵⁹⁷ Lorsque celui-ci remporte le Goya du meilleur film en 2008 pour *La Soledad*, il déclare faire partie d'une même communauté, avec un ensemble de cinéastes comme José Luis Guerin, Marc Recha, Isaki Lacuesta, Albert Serra.

d'habiter le monde⁵⁹⁸. La récupération et la revendication du documentaire de création, l'initiation d'une chaîne de coopération et la création d'œuvres de références sont des éléments propres à la dynamique du MDC et du documentaire espagnol, mais la revendication d'une communauté de documentaristes et de cinéastes réalistes par le biais d'œuvres venant du monde entier, la collaboration et l'initiation de projets en Amérique Latine, la volonté de résister à un modèle réaliste hégémonique, sont partagées au-delà du MDC.

Le MDC est au centre d'un mouvement local (Barcelone), celui du Nouveau Réalisme catalan, dont nous avons décrit, à travers les commentaires consacrés aux films du MDC, certaines caractéristiques. Il prend part également à un mouvement transnational, organisé en réseau, lequel permet de mettre en relation des coopérateurs qui renouvèlent les esthétiques réalistes et contrent les pouvoirs centralisateurs.

C'est probablement dans cette double structure – locale et globale –, ayant vocation à créer de la centralité, tout en revendiquant une organisation en réseau, que l'on peut considérer la spécificité du MDC, une spécificité propre à différents processus culturels actuels. Cette organisation permet d'éviter à la fois l'homogénéisation et la standardisation, et « [d']exercer une pensée capable de traiter avec le réel, de dialoguer avec lui, de négocier avec lui » (Morin, 2005 : 10), sans « réduire de force l'incertitude » (*idem* : 12) en envisageant, à travers différents récits, différentes formes, différentes représentations, la « conjonction de l'un et du multiple (*unitas multiplex*) » (*idem* : 19).

Auto-éthique, complexité et résistance

Dans un article posthume publié dans le numéro 50 de *Trafic*, Jean-Claude Biette tente de définir les films comme œuvres, à partir de la notion d'éthique. Il écrit ainsi :

Une œuvre, c'est un objet qui est plus qu'un objet : il est ce qui engage un individu qui l'a fait au-delà de l'accomplissement même de l'objet. L'éthique d'une œuvre est ce qui lie cette œuvre à son histoire. Son histoire d'œuvre et sa place dans une Histoire plus générale. (Biette, 2004 : 11).

⁵⁹⁸ Dans un bref article que Víctor Erice écrit à la mort de Joaquín Jordá, le réalisateur d'*El Sol del membrillo* écrit à propos du père de l'École de Barcelone : « Ainsi, le cinéma, à travers l'expérience documentaire, est devenu pour lui une manière d'être dans le monde » (« El cine, a través de la experiencia documental, se convirtió así para él en una forma de estar en el mundo. » in Erice, Víctor, « Joaquim Jordá como siempre », *La Vanguardia*, 26/06/2006, p.34). Isaki Lacuesta et Isa Campo ont, pour leur part, déclaré à plusieurs reprises cette même idée (voir, par exemple, Campo et Lacuesta, 2009).

Le critique insiste sur les films qui, produits dans une période précise, continuent à entrer en résonance avec d'autres moments historiques, se détachant de leur premier contexte social et culturel. Dès lors, il s'agit pour le cinéaste de tenir compte de l'époque dans laquelle il travaille, de tenir compte « des automatismes, des clichés et des solutions convenues » du présent (*idem* : 12), afin de les déjouer, de s'en libérer : « l'éthique, [écrit-il,] c'est d'abord tenir bon, et ne pas céder sur sa propre pensée en acte, mais aussi c'est être capable d'imaginer les moyens nécessaires à la réalisation d'une œuvre, puis d'une autre, et ainsi de suite. Ne rien négliger, ne rien oublier. » (*idem* : 12).

Ainsi, selon Jean-Claude Biette, l'éthique du cinéaste consisterait à un engagement personnel au-delà de l'œuvre-objet, à une résistance face aux conventions d'une époque ; elle s'observerait en fonction de l'histoire même de la production du film et de son rapport à une période donnée, et en fonction de sa capacité à lui survivre.

Dans les pages qui précèdent, notre intérêt s'est porté notamment sur l'éthique qu'élabore chacun des films produits au sein du Master. Par leurs différentes manières de faire, chacun construit « une pensée du cinéma », « une pensée esthétique qui engage éthiquement et politiquement »⁵⁹⁹ (Frodon). Nous avons envisagé ces films séparément. Néanmoins, chacune de ces œuvres ne travaille-elle pas – entre elles – à l'élaboration de représentations plus essentielles encore ? N'y aurait-il pas, au-delà des rapports de « filiation », au-delà des transmissions et des apprentissages, au-delà des modes de production communs, une même idée partagée du cinéma ? N'y aurait-il pas ce qu'a souligné Jean-Claude Biette dans l'article cité : cette éthique, ce ciment qui, malgré les différences, « apparente les œuvres entre elles » (Biette, 2004 : 12) ? Le renouveau est également à envisager dans ce rapport de communauté éthique, où faire du cinéma est, donc, une manière d'habiter le monde.

Les différents cinéastes du Master développent une auto-éthique, qu'ils précisent à travers leur œuvre. L'auto-éthique, comme l'a définie Edgar Morin, constitue l'une des trois branches de l'éthique conçue à partir de « la trinité humaine (individu / société / espèce) » (Morin, 2004 : 77)⁶⁰⁰. L'acte auto-éthique, écrit le sociologue et philosophe, « engag[e] la responsabilité individuelle ; c'est en même temps un acte transcendant qui nous raccorde aux forces vives de solidarité, antérieures à nos individualités, issues de notre condition sociale,

⁵⁹⁹ Cette citation est extraite du premier éditorial de Jean-Michel Frodon pour les *Cahiers du Cinéma*, lorsque, en septembre 2003, il en devient le rédacteur en chef.

⁶⁰⁰ Le concept de « trinité humaine » d'Edgar Morin conçoit la relation complémentaire et antagoniste des termes individu, société et espèce.

vivante, physique et cosmique » (Morin, 2004 : 180). Pour ce faire, cet acte nécessite la pensée complexe (Morin, 2005).

L'auto-éthique nous relie à notre humanité : elle nous demande d'assumer l'identité humaine à son niveau complexe en nous invitant à la dialogique raison / passion, sagesse / folie. Elle nous demande de comprendre la condition humaine, ses dérives, ses illusions, ses délires.

Elle nous invite à nous réformer, à réformer nos vies.

Elle se confie à l'amour, à la compassion, à la fraternité, au pardon et à la rédemption. (Morin, 2004 : 181)

L'auto-éthique apparaît donc comme une nécessité, comme l'a expliqué Edgar Morin, pour relever les défis de l'époque contemporaine. Par le biais de sujets variés, les cinéastes du MDC soulignent la volonté de refuser une pensée manichéenne et normative, le désir de mettre en question le programme documentaire, tel qu'il a été formaté par la télévision et, par là, certaines manières de penser et de faire part d'une pensée – le documentaire « National Geographic » (Di Tella *et al.*, 2007), la télé réalité ou l'information en continu. Les documentaires du Master cherchent à mettre en crise la moraline⁶⁰¹ que représentent certains rapports normatifs à propos de la sexualité (*De nens*), de la santé mentale et de ses traitements (*Monos como Becky*) ou encore de l'émigration (*Aguaviva*). Ils mettent également en évidence les transformations idéologiques de ces vingt-cinq dernières années, où les systèmes de représentations politiques et syndicales, nationaux et internationaux, sont entrés en crise (*Diario argentino, Veinte años no es nada, El Cielo gira*) et cherchent, en même temps, de nouvelles manières de se réinventer.

Il ne s'agit pas seulement de donner à comprendre la complexité de certaines situations, de présenter des transformations sociales ou environnementales et les enjeux de leurs représentations (*Buenaventura Durruti, anarchiste ; Dies d'agost ; Tierra negra ; Memòria negra*), ces films tentent aussi de réformer les modes de penser et utilisent l'ensemble des outils auxquels le cinéma peut avoir recours pour en rendre compte. Le métadiscours qu'il élabore présente encore les limites mêmes de ces pratiques, les interroge dans une volonté de déjouer les habitudes des cinéastes, comme celles des spectateurs (*Buenaventura Durruti, anarchiste* ou *Cravan vs. Cravan*).

Comme nous l'avons rappelé auparavant, cette complexité apparaît comme une nécessité face aux manichéismes et aux réductionnismes. Le documentaire de création, par

⁶⁰¹ « La moraline (j'emprunte ce terme à Nietzsche) est la simplification et la rigidification éthique qui conduisent au manichéisme, et qui ignorent compréhension, magnanimité et pardon » (Morin, 2004 : 65).

définition, tente de les éviter en élaborant une forme propre, capable de dégager une pensée personnelle et complexe. Sans être étranger à tous les formatages, il refuse autant que possible les conformismes, les pensées préétablies, et inscrit en son sein la dialogique d'Edgar Morin comme principe cognitif complexe.

Gilles Deleuze écrivait et déclarait, au début des années 90, que nous entrions dans des sociétés de contrôle. Il inscrivait ce concept, emprunté à William Burroughs, dans la continuité des sociétés disciplinaires décrites par Michel Foucault⁶⁰², pour le présenter comme un système qui fonctionne par « contrôle continu et communication instantanée » (Deleuze, 1990 : 236). Pour décrire ce phénomène et tenter de mettre en exergue la manière dont le cinéma pouvait réagir face à celui-ci, le philosophe dégagait ainsi une première idée, selon laquelle l'information est un mot d'ordre et incarne ce système de contrôle (Deleuze *in* ADDOC, 2002 : 122 et 123). Il opposait ensuite à l'information un certain type de contre-information, laquelle, pour être effective, « devient un acte de résistance » (*idem* : 124). Dans un second temps, il apparentait l'œuvre d'art avec la contre-information, en les définissant comme des actes de résistance. Pour ce faire, il se référait à André Malraux décrivant l'art comme « la seule chose qui résiste à la mort » (*idem* : 124-125). Le philosophe résumait ainsi le « rapport si étroit » entre l'acte de résistance et l'œuvre d'art : « Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art bien que, d'une certaine manière, elle en soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est. » (*idem* : 125).

Dans un entretien accordé à Toni Negri quelques années plus tard, le philosophe précisait cette ambiguïté et affirmait qu'il était possible d'opposer une résistance aux sociétés de contrôle :

Croire au monde, c'est aussi bien susciter des événements même petits qui échappent au contrôle, ou faire naître de nouveaux espaces-temps, même de surface ou de volume réduits. [...] C'est au niveau de chaque tentative que se jugent la capacité de résistance ou au contraire la soumission à un contrôle. (Deleuze, 1990 : 239)

Les films du MDC s'inscrivent dans cette résistance de diverses façons. Ainsi, pour donner deux exemples, comme nous l'avons souligné, la temporalité qui s'inscrit dans *En Construcción*, la volonté de rapprocher les histoires passées et celles qui se jouent pendant le tournage, permettent de faire du film de Guerin un espace démocratique, mettant en scène la lutte des lieux, constituant l'histoire d'un quartier qui risquait d'en être, en partie, privé ; l'espace que dessine Ariadna Pujol, en faisant du film *Aguaviva* un lieu où les points de vue

⁶⁰² *Surveiller et punir* (1975).

se confrontent, s'interrogent mutuellement et se remettent en question, rend possible le dialogue et la remise en question entre des individus qui, de façon générale, s'ignorent.

L'engagement de chacun des films, à travers son questionnement, à travers son parti pris fraternel avec les protagonistes rencontrés par les cinéastes, montre la volonté de créer de nouvelles solidarités, dont les principaux vecteurs sont la compréhension et la connaissance. Ainsi, peut-on commencer à envisager la résistance et l'auto-éthique comme des options communes à l'ensemble des cinéastes du Master. A partir de l'auto-éthique se dessine une communauté d'esprit, laquelle ne se limite donc ni aux cinéastes du Master, ni à une certaine aire géographique. Le Master, dans le sens où il incarne un modèle de production, de transmission et de solidarisation singulier, peut être, néanmoins, envisagé comme une école en soi : l'auto-éthique se joue également dans ces rapports de transmission, dans ce modèle de production et dans les solidarités qu'il tisse. Sans nier les individualités, sans nier certains antagonismes, il apparaît comme un espace d'échange et de développement d'œuvres qui mettent en forme une pensée complexe et la nécessité d'une éthique qui « n'a d'autre fondement qu'elle-même, c'est-à-dire son exigence, son sens du devoir » (Morin, 2004 : 29).

En effet, il s'agit là encore de responsabilité, comme l'a mis en exergue Jean-Louis Comolli :

Faire entrer de nouvelles conjonctions d'êtres et d'objets dans le champ [...] du Visible, jouer du voir et de l'entendre dans un monde chargé de spectacles et habités de spectateurs, c'est donc entrer dans la zone dangereuse des responsabilités, où les raisons d'agir, les manières de faire, les manières de filmer et de diffuser sont aussi des manières de penser, des formes d'intelligibilité, des modèles de relations qui portent une pensée du monde, qui font *exemple*.

Le cinéma, la télévision, les écrans multiples de notre temps ont à charge de rendre visibles et audibles, à des spectateurs singuliers, des êtres et des choses, des situations et des états, des circonstances et des récits qui prennent un nouveau sens, une nouvelle dimension, une autre singularité du fait même d'être filmés, enregistrés, montrés, exposés. La mise du monde en cinéma change aussi bien le monde que le cinéma. (Comolli, 2011 : 13)

C'est pourquoi la recherche de formes singulières, qui trouvent leur origine dans l'ensemble du cinéma (fiction, documentaire, cinéma expérimental, cinéma d'animation), est devenue une nécessité, dans un monde où « la relation du spectateur au spectacle [...] se trouve avilie par les spectacles avilissants » (Comolli, 2011 : 18).

Dans cette recherche de nouvelles formes se joue une part des esthétiques réalistes qui, d'après Frank Curot (2004 : 10), changent selon « l'évolution des contextes notamment sociaux, politiques, idéologiques, culturels, artistiques » amenant les cinéastes à considérer

« le réalisme d'une époque [comme] une convention qu'il faut combattre ou un acquis à développer, compléter, améliorer. » Le réalisme qui s'élabore, ces dernières années, en Espagne comme dans d'autres pays, a effectivement modifié certaines conventions formelles. Ainsi, en bousculant les conventions qui opposaient le documentaire et la fiction, il a donné lieu à de nouveaux récits du monde.

Documentaire et fiction

Comme il a été suggéré plusieurs fois, le terme « documentaire » est un terme problématique mais pourtant nécessaire. C'est peut-être au sein de ce même paradoxe que réside, en dernier lieu, la communauté d'esprit que nous avons voulu mettre en exergue. Ces cinéastes, de générations différentes, n'ont pas toujours travaillé avec les mêmes outils, avec les mêmes moyens. Et si l'on en croit les catégories proposées dans les festivals, tous n'ont pas réalisé de documentaires... Pourtant, une idée commune semble réunir ces œuvres très différentes dans leur forme, leur propos, leur questionnement et leur vision du monde. Les cinéastes en question partagent tous une conception réaliste du cinéma, travaillent tous dans un rapport paradoxal aux conventions qui ont délimité généralement documentaire et fiction⁶⁰³. Revenons sur les commentaires de François Niney à propos du documentaire et de la fiction : ils nous permettront de souligner à quel point ce qui se joue dans le documentaire se situe dans un ensemble qui inclut la relation entre le filmeur et la personne, le lieu ou l'événement filmé et dans le mode de croyance suggéré au spectateur.

François Niney évoque d'abord la contextualisation, qui permet au spectateur, généralement, de savoir s'il est face à un documentaire ou face à une fiction. Par contextualisation, Niney (2009 : 61-62) entend le paratexte du film (générique, fenêtre de diffusion, présentation lors de sa sortie...), mais, surtout, la connaissance que le spectateur a du monde et du cinéma. Dans *Zelig* (1983), explique l'universitaire français, le spectateur reconnaît l'acteur Woody Allen et sait, par ailleurs, que les transformations dont *Zelig* fait l'objet sont physiquement impossibles. Il ne s'agit donc pas d'un documentaire, mais d'un *fake*, à savoir une fiction qui se fait passer pour un documentaire, sur un mode ironique, dans ce cas précis.

⁶⁰³ Dans ce sens, on peut également penser, en Catalogne, au cinéma d'Albert Serra, de Jaume Rosales ou de Jo Sol.

Le régime de croyance diffère selon qu'il s'agit d'un documentaire ou d'une fiction. Cette dernière fait appel à « la suspension de notre incrédulité » (*suspension of disbelief*), car le spectateur veut y croire, tandis que, dans le cas du documentaire, « le doute est le mode implicite » (Niney, 2009 : 63).

On peut en déduire que l'horizon d'attente en documentaire relève plutôt d'une logique de connaissance, de type historique dont le doute (et la vérification éventuelle) est la pierre de touche. [...] La fiction de son côté fait plutôt appel à un régime de compréhension (des conduites humaines), sur un mode dramatique ou romanesque, dont la pierre de touche est la crédibilité (le fait que ça existe ou non étant mis entre parenthèses). (*idem* : 63-64).

Selon « le genre et les modalisations du récit (littéral, métaphorique, exemplification, ironie...) » (*idem* : 64), le spectateur ajuste sa croyance ou sa lecture.

Dans certains cas, comme nous l'avons précisé dans le second chapitre, le spectateur se trouve dans une situation où le choix entre l'un ou l'autre régime de croyance est indécidable. L'hétérogénéité des pratiques, l'emprunt à divers genres, les modalités utilisées, la rupture avec certaines conventions assimilées au documentaire ou à la fiction, font alterner les régimes de croyance. Néanmoins, soulignons à nouveau ce que François Niney a mis en exergue : « l'horizon d'attente en documentaire relève [...] d'une logique de connaissance [...], la fiction fait plutôt appel à un régime de compréhension ».

Cet horizon d'attente n'est pas porteur, *a priori*, d'un principe d'exclusion, et l'hétérogénéité des pratiques, que suivent les cinéastes, est pour ainsi dire intrinsèque au cinéma lui-même. Comme l'a souligné André S. Labarthe dans un entretien avec Jean-Louis Comolli, c'est que « la fiction s'articule au documentaire [...], [l]e documentaire a [...] besoin de la fiction. » (1998 : 21). Labarthe explique ainsi comment, dès le premier film des frères Lumière – la célèbre *Sortie des usines Lumière* (1895) –, le cinéma « né documentaire » (*idem* : 19) a appelé certaines pratiques attribuées à la fiction. Ainsi, il existe deux versions du film *Sortie des usines Lumière*. La seconde diffère par sa fin : la porte de l'usine se referme avant que la bobine d'un peu plus de 40 secondes ne s'achève. Pour le cinéaste, les frères Lumière ont mis en scène les ouvriers et les ouvrières en leur demandant de se presser davantage qu'ils ne l'avaient fait lors du premier film. Dans « le premier *remake* de l'histoire du cinéma », Labarthe voit ainsi une volonté de « maîtrise du temps » (*idem* : 20). C'est encore l'élaboration d'un récit classique qui se dessine, comme l'a remarqué Anna Petrus (2004 : 28).

De la sorte, le cinéma se précise : « direction d'acteurs, maîtrise calculée de l'espace⁶⁰⁴ et du temps » (Labarthe, 1998 : 21) ; le hasard participe également au film puisque, en passant devant les cyclistes qui sortent de l'usine, un « chien intempestif, imprévu, [...] à chaque instant menace le film » (*idem* : 21). Les frères Lumière ont donc réélaboré cette scène quotidienne et banale, lui apportant un supplément narratif, un contrôle relatif du temps et de l'action. L'énonciation du film n'en reste pas moins sérieuse : il s'agit de filmer les ouvriers et les ouvrières de l'entreprise familiale. La séparation théorique entre documentaire et fiction n'existe pas encore et l'on peut constater, à partir de ces deux versions, comment le cinéma amène toujours fiction et documentaire à se trouver nécessairement.

Cette nécessité apparaît aujourd'hui dans de nombreux films : les documentaires du Master ont, de nombreuses fois, cherché à intégrer des stratégies relevant habituellement de la fiction : dans *En Construcción*, José Luis Guerin utilise le champ / contre-champ ; dans *Tierra negra*, Ricardo Íscar utilise des fumigènes et des animaux dressés ; dans *La leyenda del tiempo*, Isaki Lacuesta fait appel à un acteur non professionnel... Ces éléments esthétiques rompent avec les conventions de la fiction et du documentaire et s'affranchissent du schéma antagoniste « fiction vs. documentaire ». L'hétérogénéité des pratiques et le flottement de l'horizon d'attente du spectateur, l'alternance entre les deux pôles virtuels que représentent la fiction et le documentaire, donnent lieu à un questionnement des moyens d'expression cinématographiques et à une remise en question de la limite de leurs usages. Élaboration préalable, reconstitution, narration, sont autant le fait de la fiction que du documentaire ; pour discerner l'une de l'autre, un faisceau d'informations est nécessaire, sans quoi, ce qui semble être un « cadre [...] dans le monde » peut toujours s'avérer être un « monde dans le cadre » (Niney, 2009 : 70). Le renouveau qu'a connu, ces dernières années, le documentaire de création suscite une interrogation : pourquoi celui-ci s'est-il renouvelé d'autant plus ces derniers temps avec les pratiques hétérodoxes, ces mêmes pratiques qui auraient pu provoquer sa perte ?⁶⁰⁵

Il semble que le mélange de ces pratiques, dans les films du MDC, ont permis de rendre complémentaires les logiques souvent antagonistes dans le schéma « fiction vs. documentaire », à savoir une logique de compréhension, d'une part, une logique de

⁶⁰⁴ La caméra, dans le second film, reste à la même place, signe, selon André S. Labarthe, de la satisfaction des frères Lumière quant à ce choix lors du premier tournage.

⁶⁰⁵ Les régimes de croyance diffèrent de telle sorte chez le spectateur, lorsqu'il se trouve devant une fiction ou un documentaire, que faire passer l'un pour l'autre, sans indices qui permettent de réajuster la lecture du film, va à l'encontre de la connaissance et de la compréhension, nécessaire à la pensée complexe, puisque la confusion générée devient une finalité.

connaissance, d'autre part. La reliance⁶⁰⁶ des mises en scène de documentaire et de fiction permet d'établir un rapport à la fois de connaissance (sociologique, historique, culturelle) – généralement attribué au documentaire ou au reportage – et de compréhension (en utilisant une certaine dramaturgie, certaines stratégies de la fiction), ce qui permet de comprendre les conduites humaines par le biais de la suspension de notre incrédulité. L'hétérodoxie des modes de connaissance permet ainsi de représenter de façon complexe la réalité envisagée.

Pour donner un exemple, dans *Aguaviva*, Ariadna Pujol établit une narration qui cherche d'abord une certaine empathie entre ses personnages et le spectateur. Elle s'en écarte, ensuite, afin que ce même spectateur constitue sa propre opinion concernant « l'immigration choisie » en milieu rural. Les expériences personnelles de chaque individu, leurs relations difficiles, permettent de comprendre, en évitant les manichéismes, ce phénomène social où cohabitent la question du vieillissement de la population et celle de la prise en charge des plus âgées, le racisme ordinaire, les difficultés identitaires liées à l'exil et l'idée complexe de l'identité culturelle, individuelle et commune. La mise en scène des personnes qui interviennent dans le film est parfois comparable à celle de la fiction : le rapport d'empathie, à travers les conversations intimes des protagonistes, à travers leur histoire personnelle, permet de comprendre, dans un premier temps, chacune des logiques qui s'opèrent : les espoirs comme les peurs et les appréhensions. Cette compréhension fait apparaître « le paradoxe de l'irresponsabilité-responsabilité humaine » (Morin, 2004 : 153)⁶⁰⁷, les manifestations et les conséquences de certains déterminismes sociaux et de certains choix personnels.

La relation qui s'établit, au moment du tournage, entre le filmeur et la personne filmée est dès lors essentielle : en créant un dispositif où la personne filmée apparaît dans un contexte qui renforce, infirme ou, simplement, rend compte, différemment des paroles qu'elles prononcent. La mise en situation donne à comprendre (par la fable, l'environnement ou le montage) des éléments que le texte seul – prononcé en voix *off* ou lors d'un entretien – ne pourrait faire entendre : les processus esthétiques auxquels les cinéastes recourent montrent que la réalité et son appréhension est également poétique, irrationnelle, et qu'une forme de *praxis* (de la confrontation, du terrain, de l'incarnation) de la part des documentaristes permet de rendre plus complexes les histoires qu'ils présentent.

⁶⁰⁶ Edgar Morin reprend ce néologisme de Marcel Bolle de Bal. Ce terme « comble un vide conceptuel en donnant une nature substantive à ce qui n'était conçu qu'adjectivement, et en donnant un caractère actif à ce substantif. « Relié » est passif, « reliant » est participant, « reliance » est activant. » (Morin, 2004 : 269).

⁶⁰⁷ « La compréhension complexe comporte une difficulté redoutable. En effet, la pensée complexe évite, et de diluer la responsabilité dans un déterminisme qui dissout toute autonomie du sujet, et de condamner purement et simplement le sujet jugé responsable et conscient de tous ses actes. Elle évite donc le réductionnisme sociologique comme le moralisme implacable. » (Morin, 2004 : 152-153).

Ainsi, l'auto-éthique des cinéastes, à travers l'hétérogénéité des pratiques cinématographiques qui permet de mêler logique de connaissance et de compréhension, devient-elle le principal socle pour réformer les représentations qui constituent nos modes de connaissances et nos imaginaires. La dialogique qui sous-tend les rapports entre individu et société, la dialogique qui sous-tend certains mythes, trouvent, dans les différents dispositifs auxquels le cinéma peut avoir recours une expression nouvelle, qui laisse entendre leur complexité.

Andrés Di Tella, Antonio Monegal, Ricardo Piglia et Sergio Wolf (2007) ont vu dans le documentaire de ces dernières années un changement de paradigme qui donne à voir et à comprendre le monde autrement, et où l'art et la vie se mêlent. L'art et la vie, qui se mêlent, trouvent dans l'hétérogénéité des formes et des pratiques filmiques, dans certains effets de réel, dans le décroisement des savoirs, dans la *praxis* qui s'oppose au discours des experts, le complète ou le questionne, autant de manières de changer les représentations hégémoniques. Cette question de l'art et de la vie, c'est en somme la question du rapport du filmeur à la personne filmée, d'une part et, de l'autre, celle du film au spectateur. C'est avant tout dans cette relation que les films interpellent : l'éthique se joue dans ce rapport d'attention, d'écoute, elle est, pour conclure avec Jean-Louis Comolli (2011 : 37) « la forme donnée à la relation filmée, c'est-à-dire la place et la forme que nous donnons à la question de l'autre ».

ANNEXES

PREMIER ENTRETIEN AVEC JORDI BALLÓ

Le 11 juillet 2008, Jordi Balló me reçoit dans son bureau au CCCB. Il se lève parfois pour se saisir du livre ou de l'article dont il me parle. Il parle avec enthousiasme dans un très bon français, langue qu'il connaît depuis l'enfance : il a vécu plusieurs années dans le sud de la France. Je commence par lui expliquer mon projet de thèse qui s'inscrit dans le cadre de l'hispanisme et je lui parle de mon travail de DEA qui reprenait l'idée de « réalisme timide » avancée par Ángel Quintana et Carlos Losilla.

Jordi Balló : Je suis invité à l'Université de Stanford au mois de septembre prochain et jusqu'en décembre en tant que professeur. Et justement, c'est aussi une faculté de Langues Romanes qui m'invite pour parler de l'expérience documentaire catalane. Quand tu es dedans, c'est un peu difficile de prendre de la distance. J'ai un peu travaillé sur cette idée à propos de laquelle on a tant et tant écrit, mais qui mérite tout de même encore qu'on s'y intéresse : « Qu'est-ce que ça veut dire vraiment que travailler sur la frontière entre réalité et fiction ? ». C'est là que tu comprends que les films de Rioyo, etc. n'ont rien à voir [avec ce que l'on fait] mais, par contre, que le film d'Erice, [*El Sol del membrillo*,] ceux de Patino ou celui de Buñuel, [*Tierra sin pan*,] ont une grande influence. Ils ne sont pas beaucoup, mais ils ont eu vraiment une grande influence.

Il y a toute une filiation et finalement, il y a toujours ce rapport différent à l'économie...

J.B. : Oui, en même temps, ce sont des films totalement marginaux. C'est vrai que *Canciones para después de una guerra* a rencontré un certain succès, mais c'est vrai que le cinéma espagnol n'a pas pris Patino comme un référent, surtout le Patino documentaire. Par contre, il a vraiment eu une influence sur les cinéastes catalans. Et la même chose pour Erice : tu comprends très bien le rapport Erice / Guerin, le rapport Erice / Mercedes Álvarez mais tu vas à Madrid et tu demandes : « Est-ce qu'il y a quelqu'un qui se réclame de ces cinéastes, qui suit ça ? » Non. Surtout pas l'Erice du *Songe de la lumière* – peut-être *L'esprit de la ruche*. C'est là que ça devient intéressant parce que ça pose la question de la vraie filiation.

La vraie filiation, c'est quand Víctor Erice vient à Barcelone parler avec Joaquim Jordà et José Luis Guerin au sujet de *Monos como Becky*. Quand Jordà était malade, Víctor venait pour savoir comment aborder sa maladie dans le film. Et Isaki Lacuesta était là. On sait que les films proposent une filiation mais les films et les metteurs en scène ensemble, ça donne quelque chose de plus fort, une nouvelle dynamique. La chose la plus importante que, nous, on a mis en fonctionnement, c'est une dynamique.

Celle de faire se rencontrer des gens, de faire dialoguer les réalisateurs...

J.B. : Oui, au moment où Guerin, Jordà et moi aussi, on va voir la première projection de *La leyenda del tiempo* qui n'était pas finie, d'un coup, à la fin, Guerin et Jordà disent à Isaki « tu as fait exactement ce que l'on allait faire dans notre prochain film, c'est exactement ça ». C'est ça qui est fort !

C'est ce dont parle Isaki Lacuesta dans Las variaciones Marker, où il dit qu'Agnès Varda fait un Chris Marker... finalement, Mercedes Álvarez a presque fait un Erice ou un Guerin...

J.B. : C'est sûr et ce n'est pas sans poser des contradictions : la première fois que la critique espagnole a vu *El Cielo gira* à Gijón, – Ángel Quintana et Carlos Losilla étaient là –, à la sortie, – tu connais parfaitement comment se créent les mécanismes d'opinion –, ils ont dit : « C'est trop Erice, c'est trop Guerin », « C'est bien mais c'est trop ». Le film a disparu pendant deux mois, il est ressorti à Valladolid. A Valladolid, personne n'a rien dit du film, il était dans une sélection parallèle ; il y a *un* critique argentin, Jorge García, qui a fait un article en disant que c'était le meilleur film du festival. La directrice de Rotterdam a vu le film et elle l'a pris pour Rotterdam. Le film a gagné à Rotterdam, il a gagné au [Cinéma du] Réel et alors Losilla écrit un article dans *La Vanguardia*. Il avait compris que c'était une question d'être trop proche du projet. La critique internationale comprenait le film sans dire : « C'est trop proche d'Erice, de Guerin » parce que ce n'est pas vrai. A la limite, le film est devenu plus important que celui de Guerin, plus important qu'*En construcción*. Je veux dire, c'est toujours très difficile à dire mais internationalement, le film de référence, c'est le film de Mercé. Par contre, en Espagne, c'est le film de Guerin. C'est ça qui devient intéressant.

Pour la critique internationale, les références espagnoles n'étaient pas aussi présentes, le film s'inscrivait davantage dans un panorama international.

J.B. : Voilà, les critiques espagnoles ont compris cela. On voit que parfois être trop proche du film, ça peut lui faire du bien, parfois du mal. Le film a pris son élan et est devenu un film incroyable. Au début, on n'avait pas compris cette capacité à être un film devenant la genèse du monde. Evidemment, moi, je croyais au film ; tous, on y croyait, mais c'est un film très difficile. C'est le film typique que quelqu'un fait quand, avant, il a déjà présenté son écriture. Si Guerin veut faire ce film, il peut le faire, mais un débutant, ce n'est pas pensable. Parce qu'on va te dire : « Oui, d'accord ; d'abord tu fais les autres et puis tu reviens sur cette histoire... », ou sinon, tu fais le film en amateur. On a vu beaucoup de films comme ça, mais pas avec cette force, cette densité.

D'ailleurs, on se demande quel film Mercedes Álvarez peut-elle bien faire après cela...

J.B. : On y est maintenant. On va le faire. C'est très important. C'est un film du Master de cette année. Et on commence à tourner au mois de novembre. On tournera même un peu avant. C'est un film sur l'argent de la construction. Comment se produit le *business* de

la construction. C'est un peu abstrait, c'est comme si c'était l'instruction d'un cas, l'histoire se passe dans différents lieux, mais c'est le rapport avec les paysages, l'idée de l'argent. C'est un documentaire, mais comme si tu te promenais dans une rue : tu vois des vitrines et à l'intérieur, ce qui se passe, sauf là où les rideaux sont baissés. Tu dois chercher des éléments qui ne sont pas strictement documentaires, parce que tu ne vas pas raconter les choses, simplement parce que les rideaux sont baissés. Elle a beaucoup travaillé sur ce sujet et je pense que ça va être un grand film, parce qu'on ne connaît pas le mécanisme, on ne sait pas comment on va faire.

C'est important pour Mercé de faire un second film. Parce que ce premier film, comme Gregorio Morán l'avait écrit dans *La Vanguardia*, il y a longtemps, c'est le film typique qu'un cinéaste fait à la fin de sa carrière. Je trouvais intéressant le fait qu'Erice ait repris sa carrière avec l'histoire qu'on a fait avec Kiarostami ; soudain, tu vois que ce n'est pas impossible qu'Erice filme à nouveau. Il faut simplement lui proposer un système de travail différent. Pour Mercé, c'était très bien. En d'autres termes, ce n'est pas cool de rester pendant dix ans sans faire de film (*rires*). Ce n'est pas intéressant. C'est pour cela que j'ai décidé de prendre en main cette idée avec le Master : on a un producteur catalan, un producteur de Galice et cette femme qui s'appelle Carmen Cobos, une productrice hollandaise qui est d'origine espagnole ; on aura TVE, je pense que ça ira très bien.

Revenons aux débuts du Master. Le Master est à l'origine des films, il les accompagne. Lors de la première session, comment est-ce que tout cela s'est organisé ? Qui en est à l'initiative ? Comment s'opère le choix des cinéastes ?

J.B. : Disons que moi, je suis responsable de l'idée du Master, au début. Pour moi, il y a eu cinq étapes. La première, ça a été de dire : « on va faire un enseignement de haut niveau sur le documentaire, parce qu'on croit que c'est un territoire créatif très important et qui va devenir très important ». On avait même appelé Comolli, à l'époque, pour donner les cours normaux à l'université, quand le Master n'existait pas. C'était vraiment une stratégie de l'Université Pompeu Fabra. Après ça, j'ai pensé que l'idée de faire un Master était faisable. Le premier point, donc, c'était de faire un pari sur le documentaire comme un élément stratégique, un moteur créatif du cinéma.

Le deuxième point : je propose de faire le Master et je me dis qu'on ne peut pas faire un enseignement de haut niveau sur le documentaire sans les films de référence. La transmission, ça n'existe pas sans les films. Alors, il faut faire les films en même temps que la transmission. Comme il n'y a pas de tradition, la tradition ayant été complètement tronquée, il faut la refaire. Ce n'est pas possible de dire que l'on va enseigner le documentaire si on ne sait pas où regarder. On aura les quatre ou cinq films espagnols derrière nous (Víctor Erice, tout ça...), on aura les films étrangers – parce qu'on sait que le mouvement ne se produit pas qu'en Espagne. Mais il faut faire les films. C'était peut-être là une idée plus neuve.

Donc, il y avait peut-être aussi cette volonté de reprendre une tradition – qui n'existe pas vraiment –...

J.B. : Oui, parce qu'on était en 1996-1997. Il n'y avait pas un seul film... C'est le troisième point. C'était à Biarritz. J'avais produit un film avec Lala Gomà et Xavi Montanyà qui s'appelle *Granados y Delgado, un crimen legal*, un film qui dénonçait la mort de deux anarchistes... Le film a gagné le FIPA d'Argent. Là, j'étais avec Thierry Garrel⁶⁰⁸ et je lui ai proposé la réflexion suivante : « Ecoute, jusqu'à maintenant, il y a trois, quatre documentaires dans la tradition récente espagnole et tu as été engagé dans chacun d'eux ». Il a fait *Innisfree* avec Guerin, il a fait *Gaudí* avec Huerga et moi, j'avais fait *Les Variations Gould* avec Huerga et on venait, alors, de faire *Granados y Delgado*. J'en avais produit deux avec lui et Paco Poch avait produit les deux autres. Je lui ai dit : « De cette façon, on n'y arrivera pas. C'est bien, c'est commode, je sais que j'ai ta confiance, si des fois j'ai un projet avec quelqu'un, je sais que je peux aller chez toi. Et toi, tu vas faire ça parce que tu as fait un vrai pari sur les pays du Sud » – parce qu'il faut dire que l'année où on a eu le FIPA d'Argent, le FIPA d'Or, c'était pour un film mexicain et le troisième prix, c'était pour un film grec. Les trois étaient produits en France, mais avec des sujets qui n'étaient pas français. Alors, je lui ai proposé l'idée : « On va produire trois films à chaque fois, je compte sur toi, moi je ne veux pas être producteur de tous les films, je veux être un peu promoteur de tous les films, je vais te présenter, mais on aura, à chaque fois, des producteurs différents, ça va t'aider aussi à avoir des contacts avec les nouveaux producteurs que tu ne connais pas etc. », et je lui disais : « Je vais mettre ça en marche. Simplement, je te demande de la complicité et après, je te demande une chose : notre allié en Espagne, ce n'est pas la chaîne publique, mais ça va être Canal + ». Lui, il disait : « C'est impossible, je ne comprends pas ». « Bon, tu ne comprends pas mais c'est comme ça, je sais que c'est impossible avec la chaîne publique ». C'était à un moment où le Parti Populaire en Espagne... c'était impossible d'imaginer que les chaînes publiques fassent ça. Ça a donc été la troisième étape.

C'était donc en réaction à ce que pouvait proposer la télévision à l'époque, à l'absence de films documentaires.

J.B. : Il fallait vraiment briser les chaînes espagnoles. C'était une attaque directe. Je disais : « On va le faire sans les chaînes espagnoles. Sauf peut-être Canal + ». C'était ça le jeu. J'avais donc besoin de Thierry Garrel. Même la chaîne catalane ne pouvait pas comprendre, parce que, à l'époque, il n'y avait que les chaînes qui faisaient les documentaires et parfois un documentaire était peut-être acheté 4000 euros. Les gens disaient qu'un documentaire, c'était ce prix-là. C'est déjà beaucoup, 4000 euros... Ça a donc été le troisième mouvement.

Le quatrième mouvement, ça a été une négociation avec Canal +, une négociation ouvertement idéologique, en disant que le plan était de changer totalement les structures du documentaire. A l'époque, il y avait le directeur des programmes de Canal +, qui maintenant

⁶⁰⁸ Thierry Garrel est alors le directeur de l'Unité documentaire d'ARTE.

est le directeur des programmes de Telecinco, une personne connue qui s'appelle Manuel Villanueva, et il y avait aussi Pérez Estremera, qui était le directeur des programmes de production de cinéma de Canal +. Eux, ils ont compris ça très vite. Je leur ai dit qu'il s'agissait d'un changement total de stratégie, qu'à partir de ce moment, il s'agissait de films et non de films documentaires, qu'on allait faire ça avec les chaînes comme si c'était des films et on allait les faire avec des cinéastes. Ça nous a pris beaucoup de temps, mais finalement on nous a convoqués à une réunion avec le directeur de Canal +, Carlos Abad. Et après une très longue discussion, Carlos Abad me dit : « Tu es en train de me dire que là où, actuellement, je mets 6000 euros, je dois en mettre 150 000 ? ». Je lui réponds : « Exactement, c'est ça. Si on ne fait pas ça, il n'y aura pas de films. Je ne sais pas si c'est 150 000, mais c'est ça la proportion ». Il me dit qu'il va réfléchir. J'étais avec le directeur de la Pompeu Fabra, quand on est sorti, il m'a dit : « J'ai pensé que quand tu lui as proposé ça, il allait se lever et partir ». Mais sans cela, il n'y aurait pas eu de solution. Ça a été la quatrième étape. La cinquième, ça a été de chercher la complicité des premiers cinéastes. J'ai pris très tôt Jordà. On venait un peu de l'importer de Madrid à Barcelone. Ça a été la personne qui, le plus vite, a compris l'enjeu.

Pourquoi Jordà ? A cause de son film El encargo del cazador ?

J.B. : Oui, parce que d'un coup, on a découvert qu'il avait une capacité de transmission incroyable avec les jeunes. Moi, je ne le connaissais pas, j'avais entendu parler de lui, mais on ne se connaissait pas personnellement. On a fait un peu la même chose qu'avec Comolli, il est venu d'abord, avant d'entrer au Master, dans les cours réguliers de l'Université. On lui a proposé très vite de reprendre sa carrière et je pense que ça a été très intéressant et très fort. Alors, j'avais Guerin dans la tête, dès le début, et j'avais proposé également à Comolli, un peu en continuité du travail qu'il avait fait avec nous.

Qu'était le contenu des cours que donnait Comolli ?

J.B. : C'était un cours de documentaire régulier dans les quatre ans de l'université. Il est venu deux ans, mais c'était très compliqué ; après, c'est Ricardo Íscar qui faisait ça à l'Université.

Voilà donc les cinq étapes de ce travail. Pour moi, ces cinq aspects sont tous très importants. Mais, évidemment, le dernier est essentiel. Les trois cinéastes avaient un peu la responsabilité de faire quelque chose de différent. Et quand je disais qu'il n'y a pas de transmission documentaire possible sans les films de référence, les trois films devaient être différents. On devait aller vers le cinéma. Les chaînes étaient un peu à l'écart. On comptait sur Canal + (parce que les gens de Canal + m'ont appelé pour me dire : « D'accord ») : on a signé un accord pour neuf films autour de 100 000 euros pour chaque film.

C'était un pré-achat ?

J.B. : C'était un droit d'émission. On ne mettait pas de somme précise dans le contrat. Le concept était le suivant : Canal + s'engage à faire en sorte que le film puisse se faire. C'était un peu la formule que l'on a trouvée. C'était pour neuf films, c'était pas mal. C'est le rêve d'un producteur. Evidemment, c'était un moment très compliqué : Canal + était attaqué par le gouvernement espagnol, c'est un moment où il y a eu une procédure judiciaire. Canal + a vraiment pris cela comme un élément de résistance. Je pense qu'au début, c'était une opération de justice et de prestige pour eux. Après, les films ont été tellement forts, c'était inattendu. *En construcción* a gagné à Saint-Sébastien... Toute cette histoire qui a été montée, autour des deux premiers... Voilà comment c'est parti.

C'est là qu'on a imaginé ce système. On a imaginé la structure du Master avec les projets personnels des étudiants, la partie théorique et la partie sur les films. Les films, ça marchait très bien : le Ministère espagnol a donné une aide autant au film de José Luis qu'au film de Joaquim, c'était la deuxième fois – après le film de Rioyo qui était sorti juste au même moment – qu'on donnait de l'argent à un documentaire comme si c'était un film ; plutôt dans la partie du cinéma expérimental, etc. Les films ont eu un écho incroyable, surtout dans cette idée de la transmission.

Quand le film de Joaquim a été présenté à Sitges, c'était incroyable de voir l'effet sur les jeunes. Je n'ai jamais oublié – Ángel Quintana était là aussi – le moment où les jeunes allaient vers Joaquim lui dire qu'ils n'avaient pas idée qu'on puisse faire un film comme ça : « Est-ce que tu penses que moi aussi je pourrais le faire ? ». Et le film de Guerin a eu aussi le même effet. Tous les débats autour du film étaient : « C'est magnifique, on peut faire un film comme ça ». Ça été le point de départ.

Finally, il y avait vraiment cette conscience que ces trois premiers réalisateurs allaient marquer, non seulement le panorama du documentaire en Espagne, mais aussi le travail des étudiants et la future création du Master. Est-ce qu'il y avait déjà cette idée que les étudiants de la première session seraient les réalisateurs des films suivants ?

J.B. : Non, ça a été une erreur très amusante. Lors de la deuxième année, je suis allé parler avec Pérez Estremera des trois films à suivre. L'accord avec Canal + était qu'il n'était pas obligatoire qu'il y ait un engagement dans les films proposés ; ils avaient le droit de dire que le film ne convient pas. Je peux l'accepter, mais ça n'a jamais été comme ça : ils ont toujours tout accepté. Je te donne un exemple : la première proposition de Guerin, avant *En construcción*, c'était de faire un *making of* du film d'Erice *El embrujo de Shangai*, le film qu'il n'a pas fait. A l'époque, on savait déjà que le film n'allait pas se faire, alors Guerin voulait tourner un film sur le film qui n'allait pas se faire. C'était l'époque où existaient Canal Satellite Digital et Vía Digital, les deux chaînes numériques en concurrence. Et *El embrujo de Shangai* était à la Vía Digital. Alors, Pérez Estremera m'a dit : « Ecoute, ce serait un film magnifique, mais ça me pose tellement de problèmes. Et à la limite, ce n'est pas une bonne idée ».

Et la deuxième fois que je suis allé le voir, j'avais déjà la proposition de Ricardo et j'avais la deuxième proposition de Joaquim. D'un coup, quand je commence, Pérez Estremera me dit : « J'ai regardé tous les projets » – parce que je lui avais envoyé tous les projets des participants seulement pour qu'il les voit, pour le *pitching*. Ce n'était pas pour lui dire d'en choisir un, qu'on allait en faire un film. Moi, j'avais ça dans la tête et j'avais dit à Joaquim : « Peut-être que c'est Isaki », parce que je voyais très clairement que le projet était très bien, mais je n'étais pas sûr qu'il ait la capacité de devenir cinéaste aussi vite. Et Joaquim m'a rassuré, en me disant que c'était un type magnifique, qu'il n'avait pas besoin d'aide mais, à la limite, s'il en avait besoin, qu'il l'aiderait.

Et donc, Pérez Estremera me dit : « J'ai tout regardé et comme on doit faire un film de débutant, je crois que c'est celui-là ». Moi, je lui ai dit que c'est magnifique, parce que je pensais la même chose. « Mais je dois te dire qu'il n'y a pas d'engagement écrit disant que nous devons faire un film de débutant ». C'était dans l'esprit, mais pas dans la lettre. J'étais aussi rassuré qu'on mette en place cette idée qu'un cinéaste plus expérimenté prête une certaine attention au nouveau. En plus, Eckart Stein, le responsable du Petit Laboratoire de la Télévision, un programme de la ZDF qui, depuis le début des années 60, a soutenu le cinéma indépendant (c'est lui qui a découvert Jarmusch), était venu cette année-là et a dit à Iñaki : « C'est important que tu tournes un court-métrage avant de faire le long ». Un court-métrage qui a quelque chose à voir avec le long-métrage. Et là, j'ai dit aussi à Canal +, avec le producteur, que, dans le même accord, ce serait bien qu'il ait la possibilité de tourner un court-métrage. Parfois, il y avait des étudiants qui avaient tourné un peu, mais, lui, il n'avait rien tourné.

Voilà, c'est là qu'on a commencé à prendre cet engagement entre nous : à chaque fois, il y aurait un débutant. Cela, à partir d'une erreur d'interprétation. Je lui avais sûrement dit que j'avais ça en tête, mais lui l'a pris comme une obligation. La dynamique était déjà lancée. Après cela, il y a eu Mercé, Ariadna, Guadalupe. Ricardo n'était pas un débutant.

Alors, pour répondre à ta question, je n'étais pas sûr. C'était tellement nouveau qu'on ne connaissait pas le degré d'influence [de chacun des cinéastes]. Par exemple, Jordà était très généreux, mais, en même temps, il était très avare dans les rapports. Il était très ouvert, mais il y avait des personnes dont il ne voulait pas, il y en avait d'autres qu'il voulait beaucoup. On devait tourner dans l'asile psychiatrique. Là, il n'y avait que deux personnes qui pouvaient rentrer. Par contre, *En construcción*, ça a vraiment été un film collectif, à tout point de vue. Les gens ont été là pendant un an, on a même inventé un critère de profession très différent. Par exemple, les deux filles qui ont fait le son – le son d'*En Construcción* est incroyable – ont été formées par un technicien de l'INA. Il est resté avec elle pendant une semaine, leur a montré les rudiments et est reparti. C'était l'accord avec l'INA, parce que l'INA était très engagé dans le film. A chaque fois, le système de transmission est très différent. On ne savait pas comment il allait se produire. Même maintenant, je ne saurais pas te le dire.

Chaque film est très différent et c'est vraiment dans le film que se produit ce système. Parfois, il y a des films où la discussion est très longue, mais le tournage est très court, le montage est très long. Tu ne sais pas comment ça marche. Comolli, lui, n'était pas très

heureux – moi non plus – du résultat final. C'est un film un peu étrange, un peu artificiel, trop joué, mais cela participe à l'enjeu en même temps. C'est très intéressant. Du point de vue du cinéma, c'est très curieux. ARTE est rentrée très fort et elle a un peu obligé à ce que ce soit TVE et pas Canal +. Le film est devenu télévisuel. Comme c'était le moment où ARTE et TVE avaient fait cet accord un peu artificiel d'échange de programmes, Canal + a participé en disant : « Bon, d'accord, on va le faire parce qu'on a un contrat ». Nous, on y croyait pas, on croyait beaucoup plus en l'idée du cinéma, pour nous, Canal +, c'étaient vraiment des amateurs de cinéma. On discutait avec eux.

[Il va chercher son livre]. Jean-Louis, il a écrit dans le livre que tu connais :

[Il lit] « J'ai accepté [...] de jouer ce jeu [...]. C'est bien après coup que je peux dire [...] qu'une seule difficulté parmi toutes celles que nous eûmes à affronter se déplaça avec la régularité d'un mirage à mesure que nous avançons dans l'écriture, puis le tournage et le montage du film, la difficulté même engagée par le pari premier : d'agrèger autour d'un projet celles et ceux qui ne forment pas encore une "équipe", qui ne sont pas là non plus pour gagner un salaire, qui sont là pour "apprendre". Qu'est-ce qu'apprendre ? Participer, agir avec, agir pour ? Ce serait autant donner, se donner que prendre. Mais comment se donner à autre que soi, à autre chose que "sa" chose, "son" projet, "son" film, c'est la question moderne. » (Comolli, 2004 : 378).

C'est intéressant ! Son film a été très divisé, tu vois. Les gens qui ont participé aux films de Guerin ou de Jordà ne poseraient pas les choses comme ça. Mais je trouve ça intéressant parce que c'était la première fois que quelqu'un faisait une réflexion sur la procédure. Et il la faisait d'une façon très enthousiaste et avec un élément critique très intéressant. Je ne connaissais pas ce texte avant qu'il ne soit publié. Les gens attendent des réponses et il n'y a pas de réponse possible, il n'y a que des doutes. Ça m'a été très utile : par exemple, avec le film de Marc Recha, j'ai prévenu l'équipe de ça. Un cinéaste a tous les troubles pour faire un film, il ne peut pas ajouter les troubles de l'équipe qui attend. Ça n'existe pas, une équipe n'attend pas, elle est là même, si « être là », ça veut dire attendre. On ne peut pas attendre avec l'avidité de dire que « j'espère le moment où on aura l'argent pour faire le film » : tu dois être dans l'engagement du film.

Par exemple, dans *Tierra negra* de Ricardo Íscar, le film n'aurait pas existé si l'équipe n'avait pas eu cette générosité envers lui en disant « on va tout faire pour faire le film avec toi ». Parce que le film a eu beaucoup de problèmes. On avait de l'argent allemand qui venait de la WDR et du producteur Werner Dütsch, un grand producteur de la télévision allemande qui connaissait bien Ricardo à l'époque où Ricardo était à Berlin. Par contre, avec le producteur espagnol, ils se sont bagarrés. C'était des amis au début et ça a été un grand problème. Mais le film a été fait en grande partie avec la générosité des gens qui ont été payés, évidemment. L'équipe a entouré Ricardo. Sans nous et sans la chaleur qu'on a apportée, le film n'existerait pas, c'est sûr. Même s'il y avait eu de l'argent européen.

Je n'ai pas encore réussi à le trouver.

J.B. : Tu ne l'as pas vu ? Guerin dit que c'est le meilleur film que l'on a fait. Tu vois, ça a été très intéressant. J'ai amené [au Master] Ricardo qui était venu me voir une fois, il arrivait de Berlin. Il avait entendu dire que quelque chose allait se passer à Barcelone sur le documentaire, même avant que le film de Guerin ne sorte. Il y avait juste le film de Jordà qui venait de sortir. J'ai vu ses films et je l'ai engagé comme professeur à l'Université. Son travail avec les élèves a été magnifique, tout le temps. Mais lui, il risquait d'accompagner les films des autres et de ne pas en faire. C'était un moment très compliqué. Il venait d'une tradition du cinéma anthropologique ou ethnologique, que nous on n'acceptait pas comme tradition. « On n'acceptait pas », une façon de dire. C'est justement pour cela que je l'ai engagé dans le Master. C'est une tradition qui peut être intéressante, mais il fallait la réinventer. Il ne pouvait pas faire les films qu'il avait faits avant.

A ce moment-là, il n'avait pas déjà fait La punta del Moral ?

J.B. : Non, il l'a fait entre les deux films. Je lui disais : « On fait le film que tu veux, mais on essaie de chercher une façon différente ». Là, il a eu l'idée de faire un film sur les mines. Au début, tout le monde disait : « Ah ! non ! un film sur les mines, on en a marre ». Et le type, il a beaucoup travaillé sur ça, il a pris d'un coup le conte de Jules Verne. Il a commencé avec un registre un peu complexe sur ça.

Il s'est dirigé vers la fiction, en fait ?

J.B. : Oui, il s'est dirigé vers la fiction, mais il est revenu vers le documentaire avec un retour très dense. Tout le temps, tu as l'impression que le film raconte quelque chose qui ne peut être raconté que dans les sous-sols. 90 % du film, c'est dans les sous-sols. Normalement, dans les films des mines, on ne filme pas dans les sous-sols. C'est quelque chose qu'on a appris après. C'est toujours sur les grèves, sur les fermetures, mais ce n'est pas sur le travail. Et là, c'est devenu un film mythologique autour du travail, autour du danger. Comme j'avais vu que les films de Guerin, de Jordà, ouvraient des brèches, j'ai compris que les cinéastes plus connus avaient un peu le travail d'ouvrir des pistes. Alors j'ai pris Ricardo avec cette idée, c'est évident que, quand on voit le film d'Ariadna [Pujol], c'est très lié à cette forme de travail. Et avec Marc [Recha], j'ai pris aussi cette direction. Ce n'est pas obligé, mais c'est un peu l'idée qu'à chaque fois il y a quelqu'un qui lance quelque chose. Tu le vois clairement avec les élèves que l'on reçoit. On reçoit des centaines de propositions, on fait des interviews presque avec tous, sauf les Latino-Américains qu'on interviewe par téléphone. Mais tous les autres européens, ils viennent faire des interviews personnelles. Là, tu vois quel a été le film qui les a amenés. C'est très curieux que, cette année déjà, le film d'Isaki [*La leyenda del tiempo*] soit dans la tête de beaucoup. Avant c'était toujours *En construcción*, le film de Jordà et, parfois, le film de Mercé ou le film d'Isaki [*Cravan vs. Cravan*]. Ils ont vraiment ouvert. C'est évident que tu peux chercher des rapports entre Isaki Lacuesta et Jordà, mais ce sont des rapports d'amitié. Les films d'Isaki vont de leur côté. Mais, par contre, il y a une certaine idéologie dans son travail, et surtout l'idée de « allons-y ».

La volonté de créer des rencontres aussi entre personnages.

J.B. : Oui, chaque fois, faire un film, c'est un événement. Chaque fois, il faut faire un film différent du dernier. Maintenant, le troisième film d'Iñaki est très intéressant. C'est un film de la dernière édition. Ça nous a pris quatre ans. Pourquoi ? C'est un film sur l'histoire d'un type, Hugo González, qui était un acteur argentin, un chanteur. Il a été prisonnier, torturé et tué pendant la dictature argentine. Le film était autour de sa femme, Cecilia Rossetto qui est une actrice qui habite à Barcelone. C'était la mémoire de ce personnage et à travers ce personnage, c'était un peu la mémoire de la répression. Et au cours du film, deux nouvelles femmes apparaissent. L'une était connue, l'autre pas. Cette troisième femme était avec lui, au moment où il a été tué, au moment où il a été détenu avec elle. Alors, il y a un peu de mouvement, mais finalement le film va se faire. A un moment donné, il y a le procès du chef de la police argentine, il y a un témoin qui témoigne, Jorge Pérez, et le lendemain du témoignage, il disparaît. Ça fait un an qu'il a disparu et on présume qu'il est mort. Là, tu comprends que la répression n'est pas du domaine du passé en Argentine. Alors la troisième femme nous dit : « J'ai peur, je ne veux pas être dans le film ». Et d'un coup, ça énerve tout le monde : la première femme a peur que le film soit une utilisation du personnage du mari. Bref, le documentaire n'est pas possible, parce que c'est trop vrai ! Et Isaki dit : « Je vais faire une fiction ». C'est intéressant parce que, normalement, c'est le contraire. Tu fais la fiction parce que le documentaire ne peut pas y arriver. Nous, on avait tout l'argent pour faire ce film. Tout le monde avait donné de l'argent. Quand on dit que ça va être une fiction, on doit recommencer partout. Pour notre part, on disait que c'était à nous de décider de la façon de travailler. On en est arrivé là de façon dépurée. Mais l'ICAA nous dit qu'il a donné l'argent pour un documentaire ! Ça a été horrible. Finalement, les producteurs vont faire le film, ils vont risquer leur argent.

Si on est là, c'est qu'au début, c'était un documentaire. On est arrivé à la fiction – même si la fiction est changée, que ce n'est pas la même histoire, c'est le même esprit – parce que le documentaire a échoué en cours de route, mais il s'agit d'un échec de trop vrai. C'est le contraire du réalisme timide, non ? C'était tellement vrai, le thème de la répression est tellement présent, qu'il empêche de faire le film qui était un film qui racontait l'histoire du passé. Les personnes impliquées disent que les choses en Argentine ne sont pas claires, donc ce film ne peut pas se faire : « Je ne peux pas être dedans, parce que ce n'est pas clair ».

C'est aussi, d'une certaine façon, ce qui se passe avec le film de Marc Recha, qui devient une fiction. C'est d'ailleurs surprenant de faire appel à lui alors que, je crois, il n'a pas fait de documentaire avant Dies d'agost. Mais finalement, dans le film de Marc Recha, le documentaire est partout.

J.B. : Avec Marc, pendant la trilogie qu'il a faite avant, il a exploré une ligne qui, pour moi, était arrivée à un point final. C'est-à-dire qu'il laissait la réalité du tournage rentrer dans le film de fiction. C'était très clair dans *El árbol de las cerezas*, c'était plus clair dans *Pau y*

su hermano mais c'était un peu moins évident dans *Las manos vacías* parce que là, ou il faisait un film de genre, ou il faisait un film improvisé. Ça a été un film à moitié et c'est un peu la beauté du film : c'est un film incommode de ce point de vue. Je lui ai dit : « Je pense qu'on pourrait sauter de l'autre côté, pour une fois, et faire le contraire ». Indiscutablement, c'est un film documentaire, mais là, tu laisses rentrer tous les éléments de fiction, pour voir ce que cela donne. Au fond, c'est un film construit à l'envers. Quand lui, il dit, au début du film, « J'ai fait cent interviews et j'ai la tête comme ça », le film commence après le film, parce que, d'abord, il voulait faire un peu un film d'interviews. On les a enregistrées, ces interviews, mais ça prend trente secondes du film, finalement et le film commence quand le documentaire est fini, quand le travail de documentation est fini.

Du coup, il y a un second documentaire qui s'ajoute à cela, qui est celui de son rapport à sa famille.

J.B. : Et d'un coup, quand il dit : « C'était l'été où l'on a interdit les feux de la Saint Jean » et que tu vois le sol, il y a quelque chose de mythique. Il parle de quelque chose qui, par contre, va devenir de l'ordre du quotidien. Je suis très content de ce film. Marc a compris comment rentrer dans la fiction avec l'apparence d'un film documentaire. Voilà le type de travail, par rapport aux films, que l'on s'impose. Après les neuf premiers films, quand j'ai rencontré les gens de Canal +, je m'étais même posé la question de continuer ou pas, de dire qu'on avait fait notre travail. Le documentaire marche et j'aurais très bien compris si Canal + décidait de ne pas continuer. Les gens de Canal + m'ont dit : « Non, il faut continuer parce que c'est un succès total ». Ils me disaient : « On peut faire avec vous, ce qu'on ne pourrait jamais faire avec un producteur ».

Maintenant la situation est un peu compliquée. Pour la première fois, on a un accord avec TVE. Le même accord qu'on avait avec Canal +, on l'a avec la chaîne espagnole, pour neuf films. Ça a été un grand succès et c'est génial, en même temps c'est un moment où la télévision espagnole va restreindre totalement la production en cinéma et surtout la production de cinéma d'auteur. C'est là que je suis heureux de ce que l'on a fait et de ce que l'on va faire. C'est quand les gens ne croient pas, quand ils pensent que les choses sont seulement une histoire de quotas. A la limite, je doute qu'il y ait un film plus rentable économiquement qu'*En Construcción*. Lorsque le film a été fait, ils avaient tout l'argent, ils pensaient que les entrées seraient nulles et, d'un coup, il y a eu 150 000 entrées, c'est incroyable, non ? Maintenant, j'ai l'accord avec Canal + et la télévision espagnole, ça crée des problèmes, mais on va voir.

Et cette année, j'ai pris un peu cette idée de recommencer avec le même esprit que la première année et j'ai repris l'idée des trois metteurs en scène capables de proposer une ligne. J'ai repris José Luis avec un projet que j'adore, qui sera magnifique ; après, c'est Mercé, parce que je crois qu'elle est capable de faire ce film et le troisième, c'est Ricardo, parce qu'il a besoin de nous pour faire le film. Je pense qu'avec la chaîne espagnole, ça va donner l'idée qu'il ne faut pas oublier ce type de cinéma. J'ai joué sur le sûr, tu vois. Je vais proposer trois projets qui sont vraiment capables de changer les choses.

Le premier, c'est celui de Mercé que l'on va faire. Je l'ai raconté à Thierry [Garrel] quand il est venu à Barcelone et il était fasciné, il m'a dit : « C'est ça qu'il faut faire maintenant ». C'est un vrai pouvoir, un pouvoir invisible. Ce qui est bien, c'est que les trois ont envie de continuer dans ce système de travail. Mercé a raconté ça très bien au sujet de son film. Le producteur lui a envoyé dans le village de Soria un chef de production qui avait l'habitude de faire des films d'action et un ingénieur du son. L'ingénieur du son ne comprenait pas pourquoi deux personnages qui sont loin doivent parler en premier plan. Il disait que ce n'était pas comme ça qu'on faisait du cinéma. Elle disait : « Oui, ce n'était pas comme ça avant, mais je pense que c'est faisable ». C'est un peu comme la scène des cadavres dans *En construcción*, mais le système n'est pas le même. Quand le film a été vu par les critiques en Espagne, on faisait une projection pour les critiques avant Saint-Sébastien, la chef de presse disait : « C'est toujours la même chose, ils rient et ils se posent la question de comment a été fait cette séquence ». Seulement, les deux filles du son étaient en bas et la caméra à cent mètres avec Guerin. Les filles cherchaient le son des gens qu'ils pensaient être intéressants et quand elles allaient vers le son de quelqu'un, la caméra allait vers l'image. C'était le son qui marquait.

Dans beaucoup de documentaires actuels, c'est vraiment avant tout la parole qui prime.

J.B. : Voilà, l'idée, surtout, c'est que les gens pauvres ont le droit à la parole autant que les gens qui sont en premier plan. Il y a une esthétique du son. Wiseman l'avait fait aussi aux Etats-Unis, c'est le son qui marque qui a le droit de s'exprimer.

Le cinéma de Depardon également est un cinéma de la parole.

J.B. : Oui, il faut chercher une façon de faire venir la parole. Par exemple, dans ce cours que je vais faire à Stanford, je vais réfléchir un peu à ça. La séquence d'*En construcción* du maçon avec la fille qui est au balcon est dans ce sens intéressante. D'un coup, Guerin a tourné avec deux caméras. Seulement, l'idée qu'il y ait deux caméras introduit le doute s'il s'agit de fiction ou non. Le problème, c'est que si on avait fait ça avec une caméra, tu ne te serais pas posé la question. Tu te poses la question parce que le dispositif est un champ/contre-champ.

C'est pour cela que c'est si intéressant du point de vue de la dramaturgie contemporaine. Quand les nouveaux habitants arrivent, le son est d'un coup pour eux et pas pour le reste. Tu vois que les gens, que tu as vus dans le film ne méritent même pas le regard des autres, ils ne les voient pas. Nous, on les voit parce qu'on les connaît. C'est un moment où le public est contre ces gens, même s'ils représentent sa position idéologique et sociale. C'est nous. Ce ne sont pas des riches, ce ne sont pas des fascistes, ce sont des types comme nous. Mais donc, tu les vois là-bas et tu sens des types étrangers, tu les vois comme des ennemis. On ne veut pas qu'ils s'installent dans un espace qu'ils n'ont pas construit.

Cela, c'est grâce à l'économie du film. J'avais dit à Toni Camin : « On va inventer un système de travail. » Paco Poch avait produit *Innisfree*. On dit toujours que ça a été un échec économique pour le producteur, mais c'est très compliqué à dire. En tout cas, le problème, c'est qu'il avait loué une salle de montage où il payait beaucoup pour un film où le montage était essentiel. Alors là, j'ai dit à Antoni Camin : « Ecoute, il nous faut une salle de montage où on sera pendant un an et une équipe de tournage que l'on va professionnaliser, qui sera souple. Alors, oublie la profession traditionnelle. » Mais même là, il dit qu'il va mettre un chef de production. Pourtant, qui rentre dans les maisons dire : « Excusez-moi, est-ce qu'on pourrait tourner là ? » ? C'était les filles de l'équipe. On a réuni tous les chefs de presse, tous les chefs de cinéma catalans. Et je leur ai dit, quand le film était en tournage, qu'on ne pouvait pas parler de ce film – il y avait des amitiés personnelles qui me disaient vouloir parler du film. Mais les gens qui participent à ce film ne savaient pas la dimension cinématographique de ce film. Parce que le système de travail était le suivant : un type avec une casquette [José Luis Guerin] et des jeunes arrivent chaque lundi à 8h du matin, en même temps que les maçons qui travaillent, et ils partent à 20h. Ils ne tournent pas ni lundi, ni mardi, ni mercredi, ils tournent jeudi et vendredi et, quelquefois, ils demandent à quelqu'un de revenir le samedi (par exemple, le père et le fils qui font l'escalier ou le Galicien et le Marocain le jour où il neige). Les gens participent à ce film, même si les gens qui viennent sont parfois un peu payés, s'ils viennent le samedi par exemple. Mais personne n'a l'impression que c'est un film. C'est un film secret, parce que chaque jour, ce rapport non-professionnel de l'équipe est essentiel pour le film.

Ne pas en parler, ça fait partie de la mise en scène ?

J.B. : A la limite, si ça avait été un film marginal, ça n'aurait pas été terrible. Parce que Guerin a un statut maintenant, mais à l'époque il avait fait deux films, assez appréciés, mais ce n'était pas la même chose que maintenant. Peut-être que dans le futur ça deviendra moins essentiel, ce sera normal.

Il y a aussi, il me semble, la volonté d'intégrer un héritage qui viendrait du cinéma expérimental. A cet égard, il y a des liens forts entre la programmation du CCCB et le Master. Bien sûr, l'exposition Erice / Kiarostami, l'exposition Guerin, mais aussi les films qui y sont projetés, où on interroge l'autoportrait, le rapport au lieu, au film. D'autres façons de penser et de pratiquer le cinéma.

J.B. : Ça, c'est aussi une chose à laquelle je crois beaucoup, j'en avais beaucoup parlé avec Bergala. Je crois qu'en même temps que je te dis qu'il n'y a pas de transmission réelle sans les films de référence, il n'y a pas de pensée critique sans les films. C'est-à-dire : tu peux dire que la programmation d'*Excènctric* n'a rien à voir avec ce qui se passe, mais elle prend force avec les jeunes critiques et les jeunes cinéastes, parce que ça rassure de penser qu'Iñaki est capable de faire le film sur Marker. Il y a quelque chose qui reste de la tradition, qui est

repris par quelqu'un qui fait des films. Parce que, sinon, ça devient un peu la substitution de quelque chose.

Si tu prends des films dans un lieu où des cinéastes n'apprennent pas de l'expérience d'autres cinéastes, ça devient un peu artificiel comme système. C'est pour cela que c'est intéressant qu'il y ait plein de cinéastes dans ces projections comme, par exemple, quelqu'un dont peut-être on n'a pas besoin, ni lui n'a besoin de nous, mais dont on est très proche : Albert Serra. C'est important. Dans cette discussion de Princeton, les critiques argentins mettaient en rapport nos films et *Honor de cavalleria*. Ils disent que même si ça n'a rien à voir, ce film n'aurait pas existé sans un milieu intellectuel qui est rentré dans cette logique, qui sait accueillir le film, qui comprend bien que le film ouvre un autre chemin. On en a un peu parlé avec Albert. Je sais que lui, il comprend le type de documentaires que nous on a faits, ça lui a apporté et en même temps, lui, il a ouvert autre chose. Ces acteurs qui ne sont pas professionnels, cette impression, quand tu vois *Honor de Cavalleria*, que les choses se passent au moment du tournage et le vent, le paysage...

Evidemment, moi je continue parce que je comprends que nous avons une espèce de liberté pour les auteurs qu'il serait très difficile d'avoir en dehors de ce système. Ce système protège la singularité des films. Ça, je le sais, parce qu'on est un peu au-dessus de la mêlée. Ça rassure. Je ne saurais pas te dire clairement : chaque fois c'est différent. C'est pour ça que je pense qu'avec l'accord avec la chaîne espagnole, ce serait fou de ne pas continuer. Mais en même temps, je comprends que le phénomène est un phénomène maintenant un peu général et c'est bien que ce soit comme ça. C'est pour cela que je n'ai pas voulu célébrer le dixième anniversaire, c'est contre mon esprit. Il n'y a rien à célébrer, quelque chose se passe.

Bergala disait à Lisbonne, l'année dernière, que cette expérience, c'est l'expérience de transmission que l'on a eue. C'est vrai que c'est une expérience de transmission, même au-delà du fait que les films soient intéressants.

Tu vois, ce n'est pas une question de maître à élève qui se pose, c'est une autre question qui se pose. Les difficultés pour faire un film sont les mêmes pour Guerin, pour Mercé, pour Isaki Lacuesta et pour, à l'époque, Jordà. Ce n'est pas parce que tu es plus connu que c'est plus facile. Les enjeux sont les mêmes. La responsabilité est la même maintenant. Par exemple après Isaki et Mercé, les débutants savent que ça ne compte pas de dire : « Voilà, c'est mon premier film, après je vais voir ». Non, si tu débutes dans ce cadre, c'est le film. Après tu feras ce que tu veux, mais le film que tu fais, c'est un film à propos duquel tu dois avoir la volonté de dire : « Je lance des éléments qui vont avoir une influence après ».

Comment votre travail de producteur a-t-il influencé cette manière de diriger le Master et ce rapport à la transmission.

J.B. : Moi, je n'ai jamais été un producteur dans le sens où, quand j'ai fait *Granados y Delgado* ou *Les variacions Gould*, j'ai travaillé avec un administrateur de production, j'étais plutôt un concepteur de film. J'ai toujours eu un peu ce rapport indirect, tu vois ? Je n'ai pas

eu d'entreprise à moi. Mais j'ai été tout le temps responsable total d'un film devant les chaînes, devant les gens devant lesquels je devais parler. Je garde un peu cette attitude. Au début l'Université ne comprenait pas et me disait que j'étais fou que ce n'était pas possible, que ça n'existe pas. Après, quand les choses ont commencé à exister, c'était le contraire pourquoi l'Université, qui joue un tel rôle, ne participe-t-elle pas au film ? Mais c'est notre rôle. Maintenant, ce n'est plus le cas, mais au début, j'ai reculé pour ne pas être en première ligne, parce que je pensais que, pour *En Construcción* et *Monos como Becky*, l'idée que l'Université soit liée à cela aurait été comprise par les financeurs comme la production d'un film d'école, et non comme un film de producteur. Je voulais effacer cela. On est apparu après, parce que la presse l'a fait apparaître. J'ai pensé que les financeurs ne comprendraient pas. Maintenant c'est compris et c'est presque le contraire, c'est un élément positif mais à l'époque, je n'étais pas sûr que ça avance.

Alors je pense que j'ai un peu fixé ce rôle. Moi, je me sens responsable total du résultat, pourtant, j'exige du producteur d'être considéré, informé, appelé pour tous les éléments qui constituent le film. En même temps, je le laisse prendre toutes les décisions économiques et qu'il devienne propriétaire du film. Ça, c'est vrai que tout le monde ne le comprend pas. Par exemple, hier, je parlais avec le responsable de la chaîne espagnole : je lui dis que le film de Mercé est en marche, c'est le premier. On a déjà un producteur de Galice, on a une productrice hollandaise. « Je te propose qu'on se voit tous pour que tu lui dises d'accord pour le film ». Il me dit que oui, qu'il faut qu'on se voie très vite, mais que, de toute façon, il garde l'argent pour le film. « Tu dois être là », me dit-il. Mais je lui dis : « Oui, mais pas pour la discussion pour savoir combien tu dois la payer, parce que c'est votre discussion ».

Ça donne la liberté de trouver des éléments de promotion que, peut-être, un producteur tout seul ne peut pas trouver. Dans les quinze films, on a treize producteurs différents. Je ne me suis jamais engagé avec une maison de production concrète.

Par contre, on a une petite idée assez intéressante : nous, on investit un peu, un tout petit peu dans les voyages, dans les metteurs en scène, on les paie un peu (5000 euros, 6000 euros) pour être professeurs quand il n'y a pas de producteur. C'est là qu'il n'y a personne pour donner de l'argent. C'est le début. On paie la réflexion pour savoir si c'est ou non un film. Pourquoi ? Parce qu'on dit que c'est un moment où tu partages ça avec tes élèves et tu le fais avec eux. On paie un concept d'un an de travail avec les élèves et le travail que tu auras après, celui de les prendre sous ta responsabilité. C'est vrai que Mercé, à partir de maintenant, aura de l'argent pour faire le film, mais il y a un an, non. Nous, économiquement, c'est normal, parce qu'on a de l'argent et il est nécessaire.

C'est de l'argent, et en plus tu partages ta réflexion avec les autres. Par exemple, Guerin veut faire un film qui est un hommage à un film de Marcel Hanoun qui s'appelle *Une simple histoire*. C'est un film magnifique. Il est venu au Master il y a trois mois. Guerin a dit à Hanoun « Je veux faire un *remake* documentaire de ton film de fiction ». Qu'est-ce qu'il reste du film d'Hanoun ? Il reste un plan : une mère arrive avec sa fille dans une ville inconnue. Ça, c'est le film. Hanoun raconte une semaine de cette mère avec sa fille, toutes les

difficultés qui sont en dehors dans la dramaturgie traditionnelle. Par exemple, la femme arrive dans la ville et la première chose qu'elle pense, c'est : « Je dois aller chercher du travail ». Alors, elle va avec la fille chercher du travail. Elle voit que c'est très mauvais pour l'image d'aller avec la petite fille. Alors, elle essaie de la laisser quelque part et personne ne veut la prendre. Et ça, ça prend un quart d'heure du film. Elle va dans une pension, elle a peu d'argent, la femme de la pension lui dit qu'elle ne peut pas garder la fille. De quoi a besoin José Luis ? Il a besoin que quelqu'un lui dise ce qui se passe, maintenant, dans une ville, quand une mère arrive avec sa fille. On ne sait pas. Cette même situation, on ne la connaît pas. Tu ne sais pas si la ville, c'est Paris ou non, tu peux imaginer que c'est quelqu'un qui vient de la campagne vers Paris. Maintenant, tu imagines ça avec la problématique de l'immigration, mais tu n'es pas obligé ; tu ne sais pas ce qui se passe. On dit que les deux premières années de l'immigré, maintenant, à Barcelone, sont très dures, mais on ne connaît pas la micro-histoire : qu'est-ce qui se passe ? Est-ce que tu peux aller avec ta petite fille ? Pour Guerin, qui a uniquement un plan, c'est parfait de travailler avec un groupe de gens intelligents, parce que s'ils n'étaient pas intelligents, ils ne seraient pas là. Lui, il me dit : « Je dois tourner ça à Barcelone ? ». Je lui dis qu'il n'est pas obligé mais pourquoi pas à Barcelone ? « Je veux tourner ça à Rio de Janeiro, parce que Barcelone, c'est tout petit ». Oui d'accord, mais en même temps ça me gêne l'idée que Barcelone soit toujours libre de tout péché. Je trouvais que c'était intéressant de montrer qu'on n'est pas dans la meilleure ville du monde. Cette discussion est déjà dans le sujet du film. Dans son équipe, il y en a peut-être deux qui sont catalans, mais il y en a un qui est brésilien, il peut peut-être lui donner quelque chose que lui n'a pas. Ce n'est donc pas seulement l'argent : tu changes un peu le système traditionnel, tu ne vas pas attendre les aides, tu es dans une petite institution qui te paie pour faire quelque chose qui, au fond, va rendre possible la réalisation du film. En même temps, tu as une équipe de gens qui travaillent avec toi, tu as un rapport très fort avec eux et, à la limite, tu ne les abandonnes pas. Parce que je me pose toujours la question : pourquoi j'ai fait quinze films sur quinze ? Pourquoi, ils n'ont jamais abandonné ? Pourquoi Marc a préféré faire ce film avant d'autres films qu'il avait ? Parce que, d'un coup, tu te dis qu'il y a des gens fidèles, qui attendent de moi que je fasse le meilleur film, je vais le faire, ça engage. Après, il y a ce que Jean-Louis dit : la pression de la responsabilité devient un problème, mais, en même temps, avant, c'est enthousiasmant. Gérer ça, c'est un problème : « Qu'est-ce qu'ils attendent de moi ? ».

C'est créer une autre « mise en scène » de la production ?

J.B. : J'ai l'impression que c'est ça. Par exemple, maintenant, dans le film d'Iñaki, la tentation est de faire un film de fiction, d'aller là-bas et de virer tous les étudiants. Iñaki comprend qu'il ne peut pas. Ce n'est pas simplement le rapport avec nous, mais il comprend que pour les producteurs un peu traditionnels qu'il a, c'est bien qu'il garde une partie de l'équipe qui n'est pas rentrée par la porte traditionnelle.

Il y a toujours ce socle documentaire qui ne peut plus être écarté.

J.B. : Oui. La première année, l'idée de les engager, c'était très utile. Jordà disait qu'il avait un engagement avec l'Université, qu'il devait faire le film. Moi, je n'ai, par exemple, pas voulu faire le film de *En la ciudad de Sylvia* de José Luis, parce que je lui ai dit : « C'est trop un film de fiction et, en même temps, tu as envie de faire ce film avec nous, parce que tu as envie de travailler avec une équipe. Mais tu veux travailler avec l'équipe que tu as eue pour *En construcció*n, c'est ça que tu veux faire. Alors, je préfère attendre que tu viennes avec un autre film, que tu rentres avec l'idée de découvrir une nouvelle équipe qui va devenir géniale ; tu la rendras parfaite et cette nouvelle équipe, on la construira autour de toi ». Il a été tellement bien dans l'échange que je n'admettais pas qu'il y ait une première couronne des gens qu'il connaît et puis une seconde avec les nouveaux.

Pour finir, il faudrait peut-être évoquer les équipes techniques qui se répètent et qui participent à la constitution de cette tradition : Núria Esquerra, Ricardo Íscar qui est également chef opérateur sur certains films...

J.B. : Amanda Villavieja, qui a fait le son de presque tous les films. C'est très important. Par exemple, Sergi Dies, qui est le monteur de *Monos como Becky* et de *De nens* va réaliser maintenant l'un des films de débutant qu'on prépare, qui s'appelle *Morir de día*, c'est un film que Joaquim allait tourner avant de mourir. Laia Manresa, qui était son assistante dans les trois derniers films, et Sergi Dies l'ont pris comme un sujet de réalisation à eux, et c'est une évolution intéressante.

Ça a été une surprise : on a vraiment créé dans le monde des techniciens un réseau qui a eu une expansion dans tous les films documentaires. C'est quelque chose que les autres sont venus chercher. Ce ne sont pas des monteurs qui ont travaillé nécessairement dans la fiction, mais ils n'ont pas travaillé à la télévision non plus, ils ont trouvé un espace très intéressant. Par exemple, Sergi Dies, qui a monté le film de Marc, a vraiment fait un pas très important, parce que ça lui a permis de travailler avec un metteur en scène très différent des gens avec qui il avait travaillé normalement.

D'ailleurs, je crois qu'il avait été contacté par Albert Serra pour Honor de Cavalleria.

J.B. : Je n'ai pas suivi, mais c'est très possible. Albert Serra m'a dit une fois – il sortait d'une interview à *La Vanguardia*, dont il sortait très préoccupé, où il disait qu'il ne se sentait pas proche du documentaire – et il me disait qu'il admirait notre travail. Même son premier film, moi, je l'ai beaucoup apprécié, mais il n'a pas été bien apprécié, même par la jeune critique. J'ai toujours apprécié son enjeu. Le dernier film [*El Cant dels ocells*] était très bien. N'importe qui voyant le film d'un peu loin met les films ensemble ! Ce n'est pas la question de savoir si c'est un film du Master ou non –on s'en fout de ça ! Mais, en même temps, le film de Jo Sol [*El Taxista ful*] est dans la même logique. Tout le monde disait : « Est-ce que c'est une fiction, est-ce que c'est vrai. Est-ce que le fils est le vrai fils ? » C'est quelque chose de très frais. Même s'il est très amateur, il est très intéressant. Et bon, lui était

proche, dans les années 68, de Jordà. Moi, je ne le connais pas personnellement, mais quand Jordà est mort, il a fait une intervention très forte dans ce sens. Ça a quelque chose à voir avec le réalisme, qui n'est pas timide : je crois qu'il y a quelque chose autour du réalisme qui se pose. Même du côté de la fiction, il se passe des choses intéressantes, c'est là qu'il y a un travail à faire, très fort.

ENTRETIEN AVEC JEAN-LOUIS COMOLLI

Je retrouve Jean-Louis Comolli dans un bar du VII^e arrondissement de Paris, le 20 juillet 2009. Il est comme je l'ai déjà vu à la Cinémathèque Française : vif, cordial, souriant. C'est un peu embarrassé par un autre rendez-vous, qu'il pense avoir donné en même temps, qu'il écoute l'exposé succinct de mon travail. Finalement, l'autre personne attendue ne vient pas.

Jean-Louis Comolli : Je n'ai joué qu'un rôle à la fois modeste et mineur [dans le Master]. Malheureusement, l'un des trois est mort. Jordá est celui qui aurait pu vous dire probablement les choses les plus intéressantes, parce qu'il devait être plus ou moins à l'origine – ou tout du moins, associé à l'origine – du projet de Master. Je pense que Jordi Balló avait beaucoup parlé avec lui, il a joué un rôle absolument décisif dans l'affaire, que moi je n'ai pas du tout joué. (*rires*)

J'ai été gentiment invité par Jordi. J'avais fait quelques années auparavant, toujours dans le cadre de la Pompeu Fabra et dans le Département, dont Jordi était l'un des directeurs ou des animateurs – je ne sais plus trop bien –, pendant trois ans, un cours (appelons cela comme ça) de plusieurs semaines, en discontinu, qui était une sorte d'initiation à la question documentaire. Ce cours s'adressait à des jeunes gens et jeunes filles qui étaient en études de Communication. C'est un moment où les universités espagnoles qui s'intéressaient au cinéma passaient par le Département de Communication, parce qu'il n'y avait pas d'entité particulière portant sur le cinéma. Ça s'est très bien passé. J'ai imaginé un enseignement qui était « théorique » (c'est un bien grand mot) : on voyait des films, on les analysait, on discutait des questions, des enjeux de ces films, et les étudiants étaient invités à passer à l'acte, c'est-à-dire à réaliser de brefs films. On n'avait pas les moyens de faire des trucs très longs, ils avaient des exercices à faire et c'était très intéressant. Je faisais avec eux, systématiquement, une analyse de rushs, c'est-à-dire que nous voyions ce qu'ils avaient tourné et commentions leur tournage ; j'étais enchanté de cette expérience. Et, en plus, Barcelone c'est Barcelone, ça ajoute au charme des choses. Jordi m'a proposé d'entrer dans cette première année de Master, j'ai accepté tout de suite, évidemment.

Avant l'année du Master, il y avait donc ces trois années...

J.-L.C. : Oui, peut-être que cette expérience, qui a aussi été très positive pour Jordi, l'a incité à pousser plus loin.

Comment, au début de ces trois années, en venez-vous à travailler à Barcelone ?

J.-L.C. : C'est lui, Jordi Balló, qui m'a appelé. Jordi a beaucoup de qualités, notamment celle de se tenir au courant de ce qui se passe à travers le monde. C'est vraiment important lorsqu'il s'agit de documentaire : comme ça ne fait pas les grandes manchettes des journaux, il faut être dans le coup. Or, il est dans le coup. Il était déjà producteur et puis, c'était un opérateur culturel de haut niveau. On avait organisé au CCCB (je crois que c'était pour la troisième année de mon intervention) une séance publique avec des invités de qualité – des gens de l'université, essentiellement – où on avait montré quelques-uns des exercices des jeunes gens et que j'avais analysés, et ça, ça avait beaucoup plu. Du coup, toutes ces expériences ont fait un peu système.

Voilà les prolégomènes à cette expérience du Master. Sinon, évidemment, tout change de proportion quand on passe d'un enseignement inscrit sur une année à un enseignement inscrit sur plusieurs années. Le coup de maître, je pense, est là. La force de ce Master, c'est que, d'entrée de jeu, il s'est inscrit dans une forte ambition, parce que appuyé sur une longue durée. Les expériences sont toujours des expériences intéressantes, mais plus elles sont amenées à se prolonger, à avoir le temps de revenir, de se développer, plus elles sont intéressantes. C'était ça, pour moi, la force de ce Master.

*Lorsque vous travaillez en cours avec des films, vous travaillez avec des films espagnols ?
Terre sans pain...*

J.-L.C. : *Terre sans pain* fait partie de mon programme, *Terre sans pain* est obligatoire, si j'ose dire. Mais, sinon, je travaille avec des films qui me semblent être des supports à la réflexion. Tous les films pensent, mais il y en a qui pensent plus que d'autres (*rires*). C'est de cela que j'essaie de me servir.

Vous connaissiez déjà le documentaire espagnol ?

J.-L.C. : Très peu, très mal. A part *Terre sans pain*, qui est une exception absolue, j'avais vu un ou deux films de Patino que vous connaissez aussi, notamment ce film de lui qui s'appelle *Casas Viejas*⁶⁰⁹ qui était un faux documentaire. Mais je ne m'en suis pas vraiment servi sauf, comme ça, de manière collatérale.

D'ailleurs, dans le générique de Buenaventura Durruti, anarquista, vous remerciez Patino. Son film vous a aidé à faire cette séquence sur les événements de Casas Viejas ?

J.-L.C. : Voilà, exactement. Et puis... Est-ce que j'avais déjà vu des films de Guerin ? Je ne suis pas sûr. Il a fait *En construcción* pendant le Master, je ne connaissais pas ses films, pas plus que ceux de Jordá. Voilà, j'étais extrêmement inculte... On n'a jamais été mobilisé par le documentaire espagnol.

⁶⁰⁹ *Casas Viejas, el grito del Sur* (1996)

Peut-être aussi le film d'Erice, El Sol del membrillo ?

J.-L.C. : Oui, il y avait Erice, bien sûr ! Ce n'est pas un cinéaste sur lequel j'ai réfléchi. Je suis à la fois plein d'admiration et de « réflexions courtes » sur ces films. Je n'ai pas travaillé dessus, disons.

De toute façon, je ne procède pas par choix liés à l'origine du film. Ça ne m'intéresse pas du tout (*rires*). Je dirais même, pour moi, que c'est quelque chose qui n'a plus de sens du tout. Ça a beaucoup de sens, peut-être, pour certains analystes, mais moi, je ne sais plus. D'abord, parce que le cinéma est toujours quelque part à côté de l'état des lieux d'une société. Cet à-côté est intéressant, mais il est aussi intéressant de le voir dans une perspective différente, c'est-à-dire par rapport à l'état des lieux du cinéma lui-même. C'est plutôt de ce côté-là que j'essaie de réfléchir. La question du référent dans le cinéma documentaire est une question piège. Il y en a, bien sûr ; et il en faut, naturellement, mais il faut surtout ne pas en rester là ! (*rires*) C'est pour cela qu'on dépasse vite ce niveau d'analyse pour aller vers autre chose.

Quand vous commencez au sein du Master, avez-vous déjà une idée précise du film sur lequel vous voulez travailler ? Quelqu'un vous propose-t-il la lecture du livre d'Abel Paz⁶¹⁰ ?

J.-L.C. : Non. J'avais déjà décidé de faire quelque chose autour de Durruti avant le Master. Et le Master a réactualisé ce désir. En fait, à la fin des années 70, des jeunes gens parisiens – qui avaient plus ou moins mon âge, d'ailleurs –, m'ont proposé de faire un film sur Durruti et puis, comme souvent, on commence à discuter, et ça n'aboutit pas pour des raisons diverses que j'ai complètement oubliées...

C'était avant ou après La Cecilia ?

J.-L.C. : C'était après... Et du coup, c'est resté comme ça. Ça m'avait déjà mis en contact avec quelques éléments autour de Durruti. Et puis, quand Jordi m'a dit : « Voilà, il faut choisir un film. », ayant éliminé le football qui était l'une des premières tentations (*rires*) – j'ai bien fait – j'ai dit tout de suite « Durruti » et la machine s'est mise en route.

C'est une situation à la fois intéressante et contradictoire que de travailler – presque à la naissance d'un projet ou, disons, très tôt, au début – avec des étudiants. Parce que la naissance d'un projet, c'est une chose à la fois très fragile, problématique sur de nombreux plans : l'application, le désir, l'engagement que l'on a, ne sont pas stabilisés. Il ne demande qu'à devenir plus stable au fur et à mesure du travail. Il y a comme ça une phase d'interrogation, de questionnement, de doute, que j'ai essayée de partager avec mes étudiants

⁶¹⁰ PAZ, Abel, 1996, *Durruti en la Revolución española*, Madrid, Fundación de estudios libertarios Anselmo Lorenzo.

du Master, jusqu'à un certain point – ce point est toujours relatif. C'est-à-dire, comment attendre de l'autre qu'il occupe la place où le désir de film devient aussi dangereux ? Ce n'est pas possible dans un cadre scolaire. Il y a là une limite objective, qui ne pouvait pas être –sauf à vivre complètement en troupe avec les étudiants, ce qui n'était pas le cas. C'est la difficulté de l'école.

Combien de temps passiez-vous avec eux ?

J.-L.C. : Je ne me souviens pas très bien. C'était plusieurs fois dans l'année, c'était à chaque fois quinze jours. C'était à la fois beaucoup et ce n'était rien. Donc, je les ai branchés sur les travaux de documentation dont on avait besoin objectivement et qui ont joué un rôle, bien sûr, dans la forme finale du film, dans l'élaboration de cette forme. On touche à une limite de ce que peut être une école, dans le monde où nous sommes ; dans un autre monde, ce serait sans doute autre chose.

Après, on est entré dans une autre phase qu'il faut analyser aussi : le projet s'est monté, les choix essentiels, je les ai faits sans que les étudiants n'y puissent rien en quelque sorte, ils n'ont pas joué un grand rôle.

Une fois qu'on avait déterminé la structure d'ensemble, qu'on avait dépouillé l'importante information rassemblée, que je les avais envoyés voir Abel Paz, que je l'avais vu, il ne restait plus qu'à faire le film. Et là, on s'est trouvé – comme, malheureusement, c'est souvent le cas –, dans un calendrier extrêmement serré. La troupe de Boadella avait dégagé trois semaines entre le truc qu'ils avaient fini et celui qu'ils allaient commencer ; ces trois semaines étaient vraiment trois semaines non extensibles et irrémédiables. Donc, j'ai mis en œuvre une méthode de tournage que je connais parfaitement bien mais, qui n'est pas celle que je préfère, qui consiste à tourner avec un programme précis – un plan de travail, comme on dit –, relativement verrouillé. La liberté qui était accordée par le fait d'avoir une troupe permanente, d'être dans leur propre lieu de répétition, de travailler avec eux, de manger avec eux, de partager quelque chose avec eux, cette liberté-là était contredite par le fait qu'on avait un temps limité. Les possibilités d'improvisation étaient restreintes, voire presque nulles. C'est ça le drame du plan de travail : il rogne de tout côté ; pour faire tenir tout ce qu'on avait imaginé, il faut ne rien faire d'autre. Et les étudiants qui ont participé au tournage, je pense, ont vécu une expérience probablement difficile, par moment pénible. Cette machine devait impérativement tourner, on devait arriver à la fin. On a improvisé pas mal sur les dialogues qu'on n'avait pas finis véritablement d'écrire et que Boadella finissait d'écrire tous les matins. Ça allait trop vite pour des étudiants, la machine allait à cent à l'heure. Ça passe encore pour des gens de théâtre, ça passe beaucoup moins pour des étudiants. Un tournage pédagogique prend plus de temps qu'un tournage, et là, on était dans un cas de figure où il s'agissait de faire un tournage non-pédagogique, donc il ne l'a pas été. Alors, quelques-uns d'entre eux se sont débrouillés par eux-mêmes, c'est ce qu'on peut souhaiter de mieux à des étudiants. Par exemple, l'une des filles, Marta Andreu, est devenue ingénieure du son grâce à ce film, puisqu'elle est devenue la stagiaire, puis l'assistante ensuite. On avait une équipe son importante et donc elle a pu en profiter, très fortement. Je suis ravi pour elle, parce qu'en plus

c'est une fille très bien, mais j'ai l'impression que d'autres n'ont pas réussi à accrocher leurs filets à ce truc ; et voilà, c'est à la fois désolant et relativement inévitable, ou alors il aurait fallu pouvoir disposer d'un mois de plus, quatre semaines de plus : là, l'esquif aurait viré à sa façon. Mais là, le capitaine est à la barre, j'ai paré au plus pressé, pour le meilleur et pour le pire, comme toujours. Le montage s'est fait à Paris, trois des filles ont pu venir à Paris, c'était très bien. Le terrain pédagogique s'est un peu réduit.

A quel moment est-ce que vous pensez au dispositif qui inclut la troupe de Boadella ?

J.-L.C. : C'était la question centrale. La possibilité de jouer Durruti était l'idée principale du film. Il fallait absolument trouver une troupe et il n'y avait pas énormément de possibilités. On m'a donné quelques noms et, très vite, ça s'est resserré sur Boadella, pour des tas de raisons : lui, son côté plus ou moins anarchisant (même si on peut remettre en question la chose, c'est quelqu'un d'esprit libre) et puis une troupe habituée à improviser, travaillant beaucoup, mais travaillant sur les principes de l'improvisation. Quand j'ai rencontré Boadella, je l'ai trouvé tout à fait formidable – bien qu'il n'ait pas toujours très bonne réputation en Espagne –, j'ai trouvé cet homme magnifique, on s'est très bien entendu, et j'ai trouvé sa troupe magnifique aussi. J'ai beaucoup aimé ses comédiens et ses comédiennes. Moi, j'étais heureux comme tout. Là aussi, j'ai regretté de ne pas pouvoir en donner plus et faire plus, toujours pour ces raisons de calendrier.

Et pendant le tournage, quelle était la marge de manœuvre de Boadella ?

J.-L.C. : Elle était immense, mais il ne l'a pas employée, si j'ose dire. Il est resté très discrètement dans son coin en faisant ce qu'on lui demandait de faire. Son apport a été constant au niveau des dialogues qu'il a complètement réécrits, parce que ce que j'avais écrit ne correspondait pas complètement à des dialogues, dans le sens où on puisse les jouer. Et puis, par ailleurs, moi je les avais écrits en français, ça avait été traduit en espagnol, mais cette traduction n'était pas suffisamment juste à ses yeux. Il a repris ces traductions, aussi bien en espagnol qu'en catalan, et ça a donné au film une force supplémentaire. Sinon, il y a quelques moments : au début, j'ai voulu qu'il improvise la séquence de la mort de Durruti, ça a été avec grand plaisir. Après, on est rentré dans les pas du scénario. La possibilité d'improviser s'est restreinte. Il y a eu quelques fragments d'improvisation, des séquences qui n'ont pas vraiment été écrites l'ont été au dernier moment, mais moins que je l'aurais voulu.

Comment est-ce que vous avez travaillé cette question de la langue, des sous-titres ?

J.-L.C. : J'ai fait les sous-titres moi-même, tout simplement, comme je le fais d'habitude.

Le film qui apparaît à un moment est 20 de novembre, un film de la FAI...

J.-L.C. : Celui de la FAI, c'est vraiment le film de propagande porté en tant que tel et que je trouve absolument sidérant. Parce que, comme vous vous en souvenez, c'est un film qui évoque non seulement la figure du combattant, mais encore la figure du poète, c'est incroyable. Même pour Che, je ne sais pas si on n'a jamais osé dire ce genre de chose...

On a pensé faire sortir le film en salle ici, c'est évidemment très compliqué et ça a été reporté, ça arrivera un jour ou l'autre, je pense. Il n'est pas exclu que ce film sorte, puisqu'il a été très peu vu en définitive, même sur Arte.

En Espagne, il est sorti dans quelques salles ?⁶¹¹

J.-L.C. : Je ne sais pas du tout, je ne crois pas. Il a été diffusé à la télévision espagnole et il a été édité en DVD par le co-producteur espagnol, Paco Poch.

Comment justement ont travaillé les différentes maisons de production ?

J.-L.C. : Ça s'est très bien passé. Avec l'INA, j'ai une longue amitié, une longue tradition de travail, donc ça se passe toujours très, très bien. Notamment, les équipes de techniciens INA que j'ai beaucoup utilisées sont magnifiques, ça s'est révélé être un travail de très grande qualité à l'image et au son.

Et puis Paco [Poch] est un type génial, c'est un homme plein de fantaisie (*rires*), qui a même un petit grain de folie qui le rend véritablement aimable. On a eu quelques conflits, disons, mais ça s'est toujours très bien réglé, on est toujours dans une relation très amicale. Le film lui doit d'exister, on a eu beaucoup de difficultés à trouver un financement en France, il a pris la liberté d'aller à Strasbourg rencontrer directement le directeur des programmes [d'Arte] et lui parler du projet et ça a marché. Il fallait être fou pour le faire, il l'a fait. Moi, je lui rends grâce de ça parce que, autrement, il n'y aurait pas eu de film. Le film s'est tourné dans des conditions relativement confortables, compte tenu des sommes engrangées par la production, qui n'étaient pas faramineuses, mais, bon, on ne manquait de rien et ça a été tout à fait bien.

Dans le film, on voit, à plusieurs reprises, Boadella manipuler un projecteur, un magnétoscope. Il apporte véritablement les archives...

J.-L.C. : D'abord, il y a cette idée qui est pour moi tout à fait importante : les archives ne tombent pas du ciel. Elles sont toujours le produit d'un travail : le travail de l'archiviste, le travail du documentaliste, des techniciens ou des spécialistes, qui restent dans l'ombre. On fait souvent comme si les archives arrivaient toutes prêtes dans le film, alors qu'il y a tout un

⁶¹¹ Le film est présenté au festival de cinéma de Valladolid en 2000 mais ne sortira pas en salles en Espagne.

processus d'élaboration qui part de l'acquisition de ces archives, de leur conservation, de leur analyse par les documentalistes. Tout cela fait qu'il y a un travail. Dans mes films précédents, j'avais déjà mis en place ce dispositif-là. Par exemple, dans le film qui s'appelle *Jeu de rôle à Carpentras*, on voit l'Inathèque, on voit le robot de la Bibliothèque Nationale de France, etc. Même si on ne peut, dans un film, l'indiquer que de façon allusive, c'est important de montrer que ce n'est pas magique, qu'il y a un travail derrière. Ça, c'est un premier point. Et puis, il y a un deuxième point, qui m'est apparu peu à peu : qu'est-ce qu'on raconte ? On raconte le travail qui se fait et rien d'autre. En dernière analyse, dans le cinéma en général et dans le documentaire en particulier, on raconte l'histoire du film. Or, montrer comment le film se fait, c'est parler précisément du sujet du film. Il ne s'agit pas là d'une mise en abyme classique, au sens où on mettrait la scène dans la scène, le film dans le film, mais au contraire d'une mise en abyme déconstruite qui montre comment ça se fait, par quelles opérations on passe pour arriver à raconter ce qu'on raconte. Or, montrer par quelles opérations on passe, c'est déjà raconter la chose.

Dans la pratique documentaire, le moindre geste est déjà le film en train de se faire. Je téléphone ou je ne téléphone pas, par exemple. Je prépare ou je ne prépare pas, je vais faire un repérage ou je ne repère pas. Evidemment, ça change le tableau. Si j'y vais, il se passe des choses ; si je n'y vais pas, il se passe d'autres choses. Ces choses se retrouvent dans ce que l'on peut appeler, pompeusement, l'écriture du film. Le moindre geste est un geste d'écriture. Donc, l'idée de faire apparaître ça, à l'intérieur même du film, me semble extrêmement logique. Il faudrait intégrer dans chaque film documentaire des éléments de sa fabrication. Ils y sont implicitement, on peut aussi imaginer qu'ils y soient explicitement.

Par ailleurs, vous l'avez compris, je m'intéresse au processus. Ce qui m'intéresse, c'est le chemin qu'on parcourt au sens classique que Marcel Granet⁶¹² donnait au mot *methodos* : la méthode, c'est le chemin qu'on parcourt. Montrer le chemin qu'on parcourt, c'est précisément traiter de la question, c'est s'y confronter, c'est réellement fabriquer quelque chose. Je reste un peu dans cette idée-là. Beaucoup des films que j'ai faits et beaucoup de films auxquels je pense encore sont des films qui filment le chemin. C'est pour ça que quelque chose continue de ne pas me convaincre complètement dans ce qu'on appelle la fiction cinématographique ; en fait, généralement, le film ne poursuit que le but et pas la poursuite du but. Même si le film rend compte que le but *est* la poursuite. Je pense à Welles, par exemple. On est toujours dans l'idée d'une quête, d'une enquête, d'un processus, etc., qui fait la matière du film, mais qui implique de manière implicite que l'enquête est encore un processus qui finit par faire le film.

Je crois que, sur un plan général, plus le cinéma a pris d'importance, de sens, d'effets, plus il est devenu la mère de la société du spectacle, plus le cinéma est son propre objet. Aujourd'hui, parler du monde, c'est parler de la manière dont le cinéma s'empare du monde, dont le monde s'empare du cinéma. On ne peut pas faire comme si le cinéma n'était pas là, et c'est ce que je reproche à beaucoup de fictions, c'est qu'elles font comme si le cinéma n'existait pas, comme si elles étaient les premières à s'intéresser à quelque chose.

⁶¹² Marcel Granet (1884-1940) est un sociologue et sinologue français, disciple d'Emile Durkheim.

Evidemment, c'est faux. Et, au contraire, je pense que filmer le processus cinématographique, c'est s'emparer du monde. [C'est] cet outil, ce levier qui sert à soulever le voile sous lequel se cache encore notre réalité.

Dans Buenaventura Durruti, il y a peut-être, plus que dans vos autres films, cette question du travail de l'acteur...

J.-L.C. : Disons que la fiction historique me pose problème. J'ai des difficultés avec elle. J'en ai fait deux dans ma vie, c'était donc *La Cecilia* et *L'ombre rouge* ; quelque chose continue de ne pas me satisfaire dans cette chose-là, et les nouveaux projets que je peux avoir ou que je peux nourrir, depuis des années même, se heurtent à cela. Comment éviter la reconstitution ? Et, sinon l'éviter, comment en faire quelque chose ? Pas du déjà là, mais quelque chose qui serait en train d'arriver. Les choses arrivent peu à peu, elles ne sont pas déjà là. Ce n'est pas qu'il n'y a rien au début mais, au début, les choses sont des matériaux dont le film va pouvoir se servir.

Et quand les choses arrivent, il y a une forme de résistance (de la part de l'acteur, du spectateur)...

J.-L.C. : Quand les choses arrivent, elles n'arrivent pas seulement en tant que costumes, décors ou accessoires, tout cela est de peu d'importance... Elles arrivent en tant que problème, elles arrivent en tant que question. Si on reconstitue tel moment de la lutte, c'est la question du conflit ou du moment qui est reconstitué. Inévitablement, il interfère avec le temps de l'énonciation, avec le présent d'énonciation. Sinon, c'est vraiment considérer que la reconstitution est un geste extrêmement faible voire, même, sans intérêt. On trouve la lampe d'époque, le verre d'époque. Moi, je m'oppose à ça. Ça peut être bien, mais, finalement, ça ne m'intéresse pas vraiment. Je m'intéresse davantage à la reconstitution des conflits, des contradictions, des questions. Là, ça m'intéresse. Ça veut dire que dans l'idéal, il faudrait faire arriver les choses peu à peu et que, chaque fois qu'une nouvelle étape, un nouveau moment clé, une nouvelle page du scénario aussi, surgit, ça remette en question les choses qui étaient déjà là, comme s'il n'y avait pas de compatibilité possible entre ce qui avait déjà été posé et ce qu'on pose après. Or, dans un film de fiction, ça n'arrive jamais. C'est toujours les mêmes costumes, c'est toujours les mêmes accessoires, c'est toujours les mêmes décors. Il n'y a pas de moment T+2 où l'on fiche en l'air le décor précédent pour en fabriquer un nouveau. C'est ça qui ne va pas, c'est la non-historicité de la reconstitution elle-même, qui peut être fidèle historiquement, mais qui n'est pas inscrite dans l'histoire. Alors que ce qui m'intéresse, c'est de mettre toutes les cartes en jeu.

C'est davantage possible en littérature parce qu'on est dans le langage, on n'a pas affaire au niveau analogique, au visible. En réalité, on comprend que l'effervescence historique est plus vive dans le langage qu'elle ne l'est sur le plan du visible. Les choses,

quand elles sont là, ont tendance à rester là. Il faudrait pouvoir les enlever du terrain ou les faire se transformer, ce qui n'est évidemment pas du tout le cas.

Dans la littérature, il y a la forme même du langage qui fait qu'on n'est pas dans un état stable. Prenons Michelet, c'est un exemple parfait : l'écriture envahit la scène et la scène s'incarne dans l'écriture. Il y a une tension entre les deux pôles. L'historien n'est jamais absent de l'histoire. L'histoire l'affecte directement. C'est à travers son écriture qu'elle l'affecte ; du coup, il y a cette oscillation entre l'extérieur et l'intérieur, le dehors et le dedans, l'objectif et le subjectif. A mon avis, c'est la condition même pour que, pour le lecteur, il se passe quelque chose de vivant. Au cinéma, c'est moins facile, me semble-t-il, sauf cas exceptionnel, parce que ce qui est montré est montré. Entre le début et la fin de mon travelling (ça peut prendre dix minutes ou trois), le décor n'a pas changé, il est toujours là.

A quel moment et comment choisissez-vous de faire appel à Chicho Sánchez Ferlosio ?

J.-L.C. : Il a toujours été question, dans ma tête et dans celle de ma collaboratrice Ginette Lavigne, qu'il y ait des chansons dans *Durruti*. Pour un tas de raisons : une partie de la mythologie de la Guerre d'Espagne passe par des chansons ; dans *La Cecilia*, il y en avait quantité... Pour moi, le mouvement anarchiste reste lié à l'idée du chant militant, du chant politique. Je voulais aussi dédoubler l'histoire, la faire raconter de deux manières différentes. Très tôt, il y a eu l'idée qu'il y aurait un chanteur, un chanteur des rues, qui ne serait pas pris dans la fiction, qui serait extérieur à la fiction... – bon, après, il y a eu l'idée qu'il rentrerait quand même dans la fiction... (*rires*), c'est une idée postérieure. L'idée qui corroborait ça, c'est qu'on écrirait nous-mêmes nos chansons, des chansons inventées qui n'auraient été chantées par aucun anarchiste, parce qu'elles n'existaient pas. Le *romancero* de Durruti, c'était nous qui allions le proposer. Donc, on s'est mis à chercher un chanteur et, évidemment, on s'est adressé d'abord à Paco Ibáñez qui a hésité longuement. On l'a vu plusieurs fois, on est allé le voir à Barcelone, on a discuté avec lui. Pour finir, il a dit non... la précarité du film, le fait qu'on lui fasse jouer un rôle qui, au fond, n'était pas vraiment le sien... Il ne se considère pas comme un chanteur de rues, etc. Malgré la fascination que nous avons pour lui, nous avons été obligés de faire notre deuil de Paco Ibáñez et c'est lui qui nous a indiqué Chicho. La rencontre a eu lieu très vite et là, on a trouvé un type génial qui était un personnage d'une vérité, d'une véracité, inouïes. Il s'est pris au jeu et, pendant de longues séances, à Barcelone, autour des mots que Ginette avait écrits, il a traduit ça, il a fait le texte et il a fait la musique : c'était une collaboration formidable. Et après, le tournage du film avec lui a été d'une brutalité sans nom. C'est ce que je voulais : sortir du jeu, casser le jeu. Du coup, il était intéressant de se demander comment il pouvait rentrer dans le jeu et qu'est-ce que ça ferait. D'où la séquence où il vient chanter chez Boadella. Les chansons ont été enregistrées peu de temps avant, mais, la plupart du temps, il les a chantées *in*. Je ne pense pas qu'on ait fait de la post-synchro. On les a enregistrées par précaution, en se disant : « On ne sait jamais : comme on tourne en extérieur, il peut y avoir... ». Les gars de l'INA ont fait un travail formidable et on n'a doublé aucune chanson. Ce que vous entendez, c'est ce qui a été enregistré sur le motif. C'est ça que j'ai aimé, même dans la gare, avec le bruit d'enfer.

ENTRETIEN AVEC EVA VILA

Le 2 décembre 2009, je rencontre Eva Vila dans son bureau de l'IDEC-Pompeu Fabra. Coordinatrice du Master, elle partage son expérience avec enthousiasme et spontanéité. Parallèlement à son travail de coordination, elle a réalisé B-Side (2008), un long-métrage documentaire sur la musique jouée, enseignée, inventée et écoutée dans Barcelone. A la fin de la discussion, elle me montrera les affiches des différents films du Master accrochées dans les parties communes du bâtiment de l'IDEC.

Je commence par lui expliquer mon travail et évoque le Master comme étant un projet que l'on peut rapprocher d'une politique culturelle.

Eva Vila: El Máster no nace como una política cultural. Aquí «política cultural» tiene una línea muy clara. Lo digo porque como «política cultural» se podría hablar, pero en otros términos. El Máster forma parte de algo que surge por una situación, por una confluencia de fuerzas que parece que da el ecosistema para que salga esto. Lo que hace Jordi [Balló] es poner la base de este modelo de que no había películas documentales de referencia; porque no había método de transmisión o sea había los cuatro cineastas y una generación de cineastas españoles y no se había creado este sistema. A través del Máster fue posible. Éste es el milagro: el motor fue cómo empezó todo a funcionar. Pero no era una política cultural en el sentido de lo que entendemos hoy en día.

¿Llegaste en el Máster desde el principio?

E.V.: No, en la primera generación del Máster, estaba Isaki Lacuesta, Marta Andreu (la coordinadora), Amanda Villavieja (la sonidista), Núria Esquerra (la montadora)... Toda esta gente que ha ido creciendo, todos somos de la misma generación, somos del 1975. Yo estaba haciendo otros estudios en la Pompeu pero era amiga de toda esta gente. Y ellos, al terminar la carrera de Comunicación audiovisual, hicieron este Máster. Yo hice un Máster en Girona en crítica de arte – yo vengo más del mundo de la música y humanidades y también hice estudios de economía. Entonces, el grupo era el mismo pero había una parte que venía de Comunicación Audiovisual y se encontraron en el Máster. A partir de allí, sobre todo a través de Guerin – porque tú sabes que *En Construcción* fue de las primeras que se hizo– a partir de allí, lo típico: ellos venían a mis conciertos, yo venía a sus películas y todo como una mezcla. Hice el Máster en Girona y entré a trabajar en *La Vanguardia*, en medios de comunicación y en *La Vanguardia* conocí a Jordi. Nos conocíamos porque iba con la misma gente. Jordi me propuso, ya para la tercera edición, coordinar el Máster. Porque había coordinado el Máster Ricardo Íscar un año y luego Ana Durán que era otra colaboradora de Jordi. Estas dos personas dejaron de coordinar el Máster y entonces Marta pasó a coordinar el Máster pero estaba sola, necesitaba un *partner* y Jordi me lo propuso.

¿En qué consiste el trabajo de coordinadora?

E.V.: Lo que siempre decimos con Marta y lo que nos gusta es que cada vez el Máster se reinventa, cada año es diferente. No sé si te sitúas en el calendario del Máster, ahora vamos a empezar uno nuevo en enero. Ya hemos hecho las entrevistas. Cada año, tenemos un volumen importante de gente que quiere hacer el Máster, de todas procedencias. De media, se presentan unos ochenta. Luego, cogeremos treinta, a veces llegan a treinta y tres pero más de treinta y tres imposible porque se dificulta mucho. Entonces, desde que estamos con Marta y antes también, lo que el Máster hace es reinventar una situación con un grupo de gente. ¿Qué tiene el Máster? Tiene un método o un modelo y lo que hace es poner en contacto cineastas de diferentes generaciones. Y una cosa muy importante: estas tres películas que se hacen cada dos años, ¿qué son? No son una práctica de universidad, son películas de verdad, de mercado. O sea, tendrán que buscar financiación, productor, todo. Se divide entonces el grupo de treinta en tres grupos y cada grupo participa en estas tres películas. Cada alumno decide con qué cineasta y con qué película quiere implicarse.

¿Cuándo lo decide? ¿Durante la entrevista?

E.V.: Lo decide al principio : enero, febrero más o menos. Después de la entrevista. De hecho ahora no saben qué películas se van a hacer. Ahora, sólo hemos hecho las entrevistas, pero tiene que quedar muy claro –y es lo que siempre nos cuesta más– porque la gente tiene muchas ganas, ha oído todo el mundo hablar del Máster pero no tiene claro estas tres películas.

¿Qué pasa con estas tres películas? Normalmente, estás acostumbrado a que una universidad o un sistema docente te ofrece unas horas, unas prácticas. Aquí, no. Te ofrece la experiencia. Esta experiencia, no sabes cómo va a ser porque forma parte de la vida y quién ha trabajado en documental sabe lo duro que es, en el sentido que no sabes cómo va a terminar. Puede ser, como nos pasó con Joaquín que, por desgracia, murió. Joaquín Jordá empezó la película con sus alumnos y nadie sabía lo que iba a pasar. Sabíamos que estaba enfermo... Los alumnos llegaron hasta donde llegó Joaquín, lo acompañaron hasta el final y cuando se terminó, a ningún alumno se le ocurrió –porque lo hubiéramos matado (*risas*)– decir: «¿qué pasa con mi película?». Tú formas parte de esa cosa que están haciendo. La acompañas desde la idea.

Al principio, sólo hay una idea. Tú acompañas al director y vas trabajando con él, buscando productor, financiación y al final, llegas donde llegas. Si la película no consigue los fondos para hacerse, no se hace. Nos ha pasado una vez, en todo el Máster, pero puede pasar que la película no funcione. Es importante siempre en las entrevistas, desde el principio explicarlo bien para que se entienda que no es una práctica sino que es una cosa a la cual tú vas a unir tu vida, tienes que asumir los riesgos.

¿Qué película no consiguió financiación?

E.V.: La de Óscar Pérez, es una película que está pendiente de hacer. No se ha hecho todavía. Y no sabemos si se va a hacer o no. Hubo una que es *Memoria negra* de Xavi Montanyà que era una película de la segunda edición o así. Pero se hizo con la cuarta o la quinta... Hay dos o tres casos que no han coincidido. Pero eso no nos preocupa. En el caso de *Memoria negra* cuando se propuso en el Máster, el director que era Agustí Vila finalmente no pudo hacer la película. Entonces, se retomó el proyecto con Xavi Montanyà que ya estaba en el proyecto –creo que estaba de guionista o de co-director– estaban muy de codo en codo y Xavier dijo: «Si puedo retomar la dirección del proyecto, lo hago» con la ayuda de Ricardo Íscar que era el director de fotografía. Y se hizo la película, en otro momento. Entonces, ¿nosotros qué hicimos? Llamar a esta gente que había estado implicada en este proyecto hace cuatro años –había gente que había trabajado en la investigación, en la documentación, habían hecho mucho trabajo– y decir: «Oye, ¿es posible que podáis volver, que retomáis el proyecto?». Hubo gente que no porque estaba no sé donde, o no podía pero hubo mucha gente que sí. La gente que pudo volvió y continuó el proceso. Este espíritu de experiencia es muy importante y la verdad es que cada vez más, la gente que trabaja en documental lo lleva dentro. Trabajar con el documental, ya implica esta relación directa con la vida, estás muy acostumbrado a vivir al límite también: en este sentido de no tener calendario, de jugar con el azar. Hay que tener claro que ésas son las reglas y que nos interesa además ahora en las entrevistas conocer a las personas y escogerlas pero sobre todo que las personas escojan el Máster, que lo escojan porque saben lo que es. A veces ha pasado, gente se queja del Máster. Es normal que dentro de la gente haya opiniones buenas y opiniones malas; es normal y es bueno que pase. También es importante que sea la gente la que sienta la necesidad de hacer el Máster porque, por ejemplo, ya han hecho documentales y necesitan en un momento encontrarse con una comunidad, encontrar de pronto que no estás solo haciendo documentales, que es una cosa que pasa muy a menudo.

Entonces, coordinar es conformar el grupo y a partir de allí acompañar el grupo, construir la programación. Los tres, con Jordi, hacemos la programación. Es una programación que se va haciendo. Nosotros no cerramos nada. Porque si nos viene aquí un director que nos interesa, lo invitamos. Es un espacio de encuentro. No nos interesa tener un programa cerrado. Normalmente –y eso lo cuenta muy bien Jordi– esto es una universidad; igual que las películas no son prácticas, con los directores pasa lo mismo. Nosotros no somos un Máster oficial del plan Bolonia, no podemos entrar. No es que no queramos: no podemos. Bolonia pide que un tanto por ciento de profesores sean profesores de los estudios universitarios. Este Máster no está hecho de profesores de la universidad. Hay muchos Másters aquí de gestión pública, de derecho, de marketing, muchos de estos Másters han entrado en el plan de Bolonia porque tienen profesores que son de los estudios de la carrera de la universidad. Pero nosotros no es nuestro caso porque aquí lo que hacemos no es otra vez una continuación de la carrera, sino lo que se propone es una mirada al documental a través de miradas de cineastas de todo el mundo.

En ese sentido, nuestro porcentaje de profesores es un dos por ciento, no sé... Vienen profesores de la universidad, a veces, porque necesitamos que cuenten algo y les invitamos a

venir. No es que tengamos nada en contra de la universidad y todos somos de la universidad: Jordi es profesor de la universidad también. Pero la mayoría son directores de cine documental, gente que está por el mundo, críticos, gente del mundo profesional. Esto del plan de Bolonia no cabe.

Normalmente, el calendario empieza en enero hasta junio del año siguiente. De enero del 2010 a junio del 2010, serán clases, por las tardes. Y ya empiezan las clases, empieza el desarrollo de proyecto de cada alumno (porque sabes que cada alumno tiene su proyecto) y empieza el trabajo con los directores. Todo empieza al mismo tiempo. Pero las clases se van manteniendo. Cuando digo «clases», no son clases –aparte del primer módulo que es una historia del documental, pero historia del documental no de una persona que dio las clases en la universidad y la traemos aquí. Es siempre a través de la mirada de un cineasta. El año pasado lo hice y este año será Mercedes Álvarez. Es un recorrido por los documentales pero a través de un realizador, un director. Es diferente de alguien que te coge un libro y, de forma académica, te cuenta. Es el más cerrado que tenemos, es el que ponemos al principio porque nos gusta que al principio toda la gente que viene, que la gente es muy diversa –esta heterogeneidad es otra característica del Máster– todos partamos de un mismo sitio. Además es un sitio subjetivo, es la mirada de un cineasta. Vamos a poner unas bases para que a partir de ahí podamos empezar a trabajar. A partir de aquí van pasando cosas, la mayoría, más que clases son experiencias: de conocer cineastas, de conocer experiencias que hacemos aquí. Hay siempre un seminario práctico aunque aquí no se enseña a manejar la cámara, ni el sonido, ni nada. No es un Máster donde se enseñe la técnica porque es una cosa que ya todo el mundo, digamos, la aprende por su cuenta...

Además, hay un seminario en el que invitamos a algún director a hacer una propuesta –el año pasado le pusimos el nombre de Retake. En este seminario, invitamos primero a un director a que haga una propuesta de filmar algo, un ejercicio y los estudiantes trabajarán durante diez días, quince días paralelamente a todo, por su cuenta, y cuando vuelve, el director mira todos los ejercicios. A partir de allí, intentamos volver a crear algo, a partir del material que se ha generado. El director, lo que genera son cuatro, cinco puntos. La primera experiencia fue con Victor Kossakovski –que fue cuando lo conocimos, cuando todavía no era tan conocido –y nos propuso grabar una panorámica. Pero entender lo que quería decir «grabar una panorámica» porque todos pensábamos que una panorámica era un movimiento de aquí hasta aquí pero ¡no! Tuvimos de entender a base de lágrimas porque hubo muchas lágrimas (*se ríe*) que una panorámica da un movimiento que debía estar dado por un sentido, tendría que tener un sentido. Si yo voy de aquí hasta aquí es porque ha pasado algo. Encontrar esto fue lo mágico. Cuando volvió, vimos todo el material de los alumnos –había cuatro cosas: una panorámica de izquierda a derecha...–entonces cuando volvió, algunas se tuvieron que repetir y a partir de ahí Kossakovski intentó crear una película a base de las panorámicas. Fue una aventura muy fuerte que nos dejó mucha marca y a partir de ahí decidimos incorporar esa relación fuerte de convivencia, porque estábamos aquí encerrados como si estuviéramos en una casa Okupa. El año pasado lo hicimos con Avi Mograbi y este año lo hacemos con Lozinski.

Este es el seminario más práctico, pero luego de este segundo módulo de los proyectos, tenemos dos cosas: vienen los tres tutores internacionales. Tú como tienes tu proyecto individual, tienes un tutor. Esta gente está por el mundo, los hacemos venir por acá pero lo que te decía antes, que no te he terminado de decir. Siempre dice Jordi que esto es una universidad y aquí no se puede pagar grandes dinerales porque no es una empresa privada en el sentido de que el dinero va no sé dónde. Se ha generado una dinámica en el mismo Máster que a los directores les interesa venir aquí. Les interesa porque hay un intercambio real. Lo que importa y casi lo que hacemos Marta y yo, en esencia, es intentar que todo esto vaya cogiendo.

Sí, podríamos hacer una lista de todo lo que hacemos, en realidad, son muchas cosas (preparar el material, preparar el visionado, visionar películas, hacer los grupos...). En este módulo de proyecto individual tanto Marta como yo organizamos los talleres por grupos. Los tutores internacionales vienen dos veces al año pero mientras no vienen nosotros vamos trabajando en grupos la escritura de los proyectos. Dividimos el grupo en tres o dos y hacemos este trabajo de escritura. El proyecto que se pide para entregar el Máster es una hoja, es una idea. Hay gente que, esta idea, la tiene en la cabeza hace dos años: en vez de una hoja, ya tiene cinco. Pero esta idea, hablarla, darle vueltas, aprender a escribirla porque está probado que si no sabes escribir algo, es que no sabes lo que quieres hacer. A veces estas cosas parecen muy básicas pero ayudan y también la comunidad, de no sentirte solo trabajando en un proyecto. Muchas veces, mucha gente que ha venido dice: «Bueno, yo este documental ya lo haría...». Venir al Máster, es darte un espacio, darte un momento de parada. Es decir, piensas: «Voy a permitirme el lujo de meter este espacio del Máster dentro para enriquecerme, aprender a desarrollar el proyecto que no sea sólo “quiero hacer esto, voy a lanzarme con la cámara en mano”. Voy a poder filtrar. Antes de hacer el proyecto, voy a ver qué ingredientes pongo, por qué los pongo, contrastarlo mucho.» Eso normalmente, da mucha satisfacción en estos espacios de taller porque se aprende mucho de los progresos de los demás y de sus errores y, a veces, incluso de sí mismo es más difícil. Muchos documentales están muy juntos a la piel de uno mismo, aprendes a través de los demás tus propios defectos.

¿De estos talleres salen cortos?

E.V.: Sí. Cada año. Luego, en septiembre, pasa el verano y nos encontramos y hacemos un *pitching*. Es un *pitching* real. Lo hacemos aquí en la universidad: invitamos a los productores que quieran venir, toda la gente que ha pasado por el Máster si quieren venir, los directores que pueden vienen. El año pasado vino Jean Perret, el director de Nyon, vino una productora independiente, Carmen Cobos (es la productora de Heddy Honigmann que vive en Holanda), luego vino alguien de TV3 (siempre invitamos a alguien de Televisión de Catalunya) y TVE. Estos cuatro personajes estaban en la mesa del *pitching*. Entonces los alumnos presentan su proyecto personal. Con este proyecto personal, has tenido tus dos tutores internacionales, el seguimiento a través de los talleres con el grupo y con Marta o conmigo y al final el *pitching*. Pero no se ha rodado nada. Es todo desarrollo.

¿El proyecto personal es siempre un largometraje?

E.V.: No, lo que quieras: hay gente que han hecho algo para museos. Con la evolución del Máster te das cuenta fácilmente que todo ha cambiado muchísimo. Hoy en día, cualquier persona puede hacer un documental por los medios técnicos. Entonces se ve mucho que cada vez más los alumnos, cuando se van de aquí, hacen su proyecto. Buscan alianza en su país, con productoras pequeñas de otros países o financiación con Andalucía, País Vasco, Galicia. Los que se van allí siempre encuentran financiación.

Mediante las televisiones locales, las productoras...

E.V.: Sí, buscan. La habilidad de cada uno. Además que te acompañan hasta allí, tú tienes que ser un poco capaz con los contactos que has hecho y los casos que has visto. Durante lo que llamamos la primera parte, hay una semana que se llama «semana de producción». Lo que hacemos es invitar a productores. Nosotros, los de aquí, los tenemos muy a mano. Intentamos invitar siempre a los más fuertes, invitar a los que nos pueden dar más pistas de lo que está pasando. Siempre invitamos a alguien de fuera o de un festival también. En estos seminarios, no sólo has visto la experiencia de filmar, los cineastas y todo lo más bonito de creación sino que puedas llegar hasta el final: hay seminario de producción, viene normalmente Stefano Tealdi, gente del EDN (la red europea de documental). Siempre vienen y nos enseñan un poco lo que es un *pitching* también en un festival. El paso que hay que dar después. Y hablar con productores, hacer las preguntas a productores (qué buscan, qué necesitan, cómo está el tema) y esta experiencia también la tienen.

¿Como coordinadora, vas a ir a festivales también para descubrir nuevos directores e invitarlos?

E.V.: Normalmente acompañamos las películas de las que se hacen cada dos años, estas películas nos han llevado a muchísimos festivales. Recuerdo uno cuando conocí a Luciano Barisone, por ejemplo. Ahora es el director del Festival dei Popoli de Florencia. Es un colaborador nuestro. El año pasado fue tutor internacional de proyectos individuales, este año vendrá a hablar del documental contemporáneo. Son gente que están interesados en venir en el Máster porque ellos también necesitan para sus profesiones y sus festivales, necesitan este vínculo con nosotros. No por el dinero que les podamos pagar. A Luciano, por ejemplo, lo conocí, presentando una película de Marc Recha, *Dies d'agost*, en Locarno. Recuerdo que estábamos allí, fui a la rueda de prensa con Marc y empecé a hablar con él. Él me dijo: «He visto de Barcelona, *El cielo gira*, *La leyenda del tiempo...*». Le dije: «¡Todas las películas que me estás diciendo son de nuestro Máster!» Él no sabía que venía todo de ahí pero la cosa ha crecido y, por suerte, hay mucho más gente, no sólo está el Máster. En ese momento, todas las cosas que salían en áreas internacionales y que gente con Luciano seguía, venían de aquí. A partir de allí, esta época de festivales, de acompañar estas primeras películas que salían, fue muy interesante para dar a conocer el Máster.

¿Los profesores vuelven de un año al otro? ¿Ellos proponen hablar de un tema?

E.V. : Normalmente, hay unos pilares que son las visitas de los tutores que no sirven sólo para tener una entrevista del proyecto personal de tú a tú, con toda la clase de oyentes. La clase puede estar en las sesiones. También aprovechamos esta gente que son Luciano Rigolini, Marie-Pierre Duhamel-Muller, Eckart Stein (desde el principio), Luciano Barisone (el año pasado). Les aprovechamos y entre una vez o la otra también nos proponen una mirada personal de lo que ellos ven. Ellos tienen acceso a cosas muy nuevas todavía. Ven muchas cosas entonces. Esta mirada de tú a tú con el alumno también la utilizamos. En estos casos hablamos mucho con ellos para ver cada año qué pueden aportar. Siempre dentro de la línea de lo que está pasando dentro de lo más nuevo del documental pero que nos den líneas de lo que va a pasar. Después, buscamos siempre un director –puedes llamarlo director estrella– un año fue [Frederick] Wiseman, el año pasado fue [Nicolas] Philibert que es una pieza central que lo que hacemos es ofrecer a los alumnos una mirada en primera persona. Habla de su trabajo. Alguien que tenga ya una obra que se pueda mirar en perspectiva. También se hizo con [Claude] Lanzmann, Claire Simon. Esta gente es otra de las piezas fuertes que hay también, este año va a ser [Serguei] Dvortsevoï que es un director ruso. Luego está el Retake que es esta parte que te estaba contando. También vamos a conocer toda la obra del cineasta que viene ahora pero ya no vamos a hablar tanto de su obra: ya le proponemos que él proponga a los alumnos. Es un poco diferente. Luego está toda esta parte de producción, festivales, redes que viene más hacia el final. En esta parte con las televisiones, la difusión, lo importante es escoger cada año alguien que nos interesa que venga, repite alguien pero intentamos no repetir porque cada año, siempre pasan cosas, hay mucha gente. Por ejemplo, intentamos siempre que venga Stefano Tealdi porque lo explica muy bien y tiene una facilidad con los alumnos, con la gente. Él viene bastante pero siempre incorporamos los nuevos, las cosas que van pasando en formas de hacer *pitching* o en formas de comunicar, en difusión.

¿El reto es estar siempre en contacto con lo más presente del documental? ¿E intuir lo que va a surgir?

E.V.: Totalmente. Por eso es tan interesante para Marta y para mí. No porque sea ahora un trabajo sino porque nos permite estar cerca de lo que nos gusta. Es estar presente en el momento en el que pasan las cosas, que es lo más difícil a veces.

En este sentido, este lazo con la prensa también, las salas de exposiciones, lo que se descubre en este ámbito, luego se puede difundir en unos espacios y se puede compartir ya no sólo con los alumnos sino con un público más amplio y provocar este efecto de contagio.

E.V.: Totalmente. De hecho, el grupo del Máster se convierte –no te voy a decir desde la primera semana, pero ya muy pronto– en un grupo que existe en la ciudad y que va

contaminando, pasando por todos los sitios de la ciudad. Que Barcelona, cuando la conoces, no es que sea una ciudad pequeña pero los circuitos están claros y el grupo del Máster se convierte en un grupo de gente que va un poco infiltrándose en todos estos espacios.

¿Cuáles serían estos espacios?

E.V.: Ahora está el festival DocsBarcelona. El año pasado fue el primer año que se hizo aquí, antes lo hacían en Terrassa. Es un festival que poco a poco ha ido tomando peso; de estos festivales como La Alternativa, todos los festivales que se organizan en el CCCB que es un espacio más de propuestas de este tipo, de cine independiente. Luego programaciones como también el Excèntric o la Fílmoteca. Programaciones en el Instituto Francés, cada año pasa una cosa en el Instituto Francés, en el Alemán también. Algún documentalista que invitan y se hace un ciclo, van todos por allá.

¿A veces, las personas que participan a estas programaciones vienen aquí también?

E.V.: A veces, sí. Se ha hecho. Hemos hablado con ellos y sí. Si viene alguien a la ciudad... No estamos cerrados, cada caso es cada caso. También en la Pompeu, hacen un festival. Se organiza desde los estudios de audiovisuales. Mucha gente viene a hablar con nosotros y si traen a gente nos informan. Vino Pedro Costa, por ejemplo. Estas relaciones están, eso es bueno también que ocurra. También los estudiantes, aparte de las horas de clase que tengas, es otra cosa que tienes además. Hay mucha gente que viene de fuera también y conoces la ciudad a través de estos circuitos. Eso para los alumnos es muy interesante.

¿Cuál va a ser el papel de Jordi Balló?

E.V.: Él no está aquí cada día. Jordi es una persona que tiene mucha visión. Por eso ocupa el lugar que ocupa. Tiene mucha potencia para ver un poco más allá. Marta y yo estamos en el día a día, siempre también intentando a través de toda la conexión internacional ir un paso delante. Pero en el nivel más ejecutivo alguien tiene que estar aquí, mirando cómo están funcionando las cosas. Jordi no está aquí en el día a día.

¿No participa en los talleres?

E.V.: En el taller no, en el *pitching*, sí. En las grandes cosas está aquí. Cuando se presentan las tres películas. Hay siempre un día al principio que estas tres películas de este año se presentan. El presenta estas tres películas delante de los alumnos, aparte de la bienvenida. Siempre al principio está muy presente porque es el primer conocimiento de los alumnos pero después durante el año, en el seminario de montaje, de sonido, de todo esto que va pasando, no. Cuando viene gente así, él siempre viene, les presenta. Hay alumnos que

tienen muy buen rollo con él, le mandan mails o le van a ver. Hace el papel de director. También él se ocupa mucho de estas películas. La universidad no es una productora pero Jordi concretamente es la persona que intenta buscar para cada película cual va a ser el mejor aliado, el mejor productor. Porque aquí vienen los directores pero este director no sabe qué productor va a tener. Nosotros no somos los productores, estamos al principio cuando eso es una idea y hay que poner gente a trabajar, a investigar, a poner gente al lado del director para que el director tenga fuerza para desarrollar el proyecto.

Entonces, cuando el proyecto se puede presentar a un productor, Jordi Balló va a pensar en qué productora se podría proponer.

E.V.: Esto sería así dicho en escrito. Pero va a ser así porque las productoras están ya muy en contacto con nosotros y Jordi con ellos y con los directores. Es esto pero mezclado, no hay un orden. Hay productora que ya le han dicho a Jordi que quieren participar con nosotros o hay directores que hace tiempo que han hablado con Jordi o que Jordi ha hablado con ellos. No son sólo directores que vengan de aquí. La mayoría de las veces, somos nosotros, hablando, que decidimos qué directores queremos que hagan las películas. Es un poco todo junto, no hay una cronología para cada cosa. Él es el pilar de todo esto.

Por eso, siempre aparece como productor ejecutivo...

E.V.: Sí, y Marta y yo como coordinadoras junto con el equipo de alumnos normalmente. Ya una vez que todo está empezado y hasta la productora, nosotros somos las que coordinamos que cada alumno esté bien, que todo funcione. Estamos en las primeras reuniones con los profesores para organizar un poco. El director a veces tampoco sabe cómo hacerlo, porque muchas veces está acostumbrado a trabajar solo. ¡De pronto te vienen ahí siete personas!

¿Cómo ocurre entre cada grupo? Por ejemplo, al principio, cuando Jordá, Guerin y Comolli: ¿los alumnos de uno no veían a los otros dos profes?

E.V.: No, pero Jordá era siempre un gurú, lo teníamos siempre aquí y se echa mucho en falta. O Guerin, siempre intentamos que esta gente esté en el Máster de una forma u otra. Este año se nos está ocurriendo con Marta que Guerin podría hacer algo sobre el sonido, por ejemplo. Ahora está montando una cosa. Cuando grabó *En la ciudad de Sylvia*, se quedó con las ganas de hacer un trabajo sobre los sonidos, por los sitios por donde pasaba. Se ha llevado al sonidista y han hecho una cosa que él ha hecho con la cámara como una cosa muy así y la está montando ahora. Acaba de hacer esto y parece que tiene ideas nuevas, que puede ser interesante que este año venga a hacer esto. El año pasado, vino a hacer dos o tres días sobre el retrato filmado.

Hay gente que queremos que estén siempre aquí pero aportando. Joaquín cada año venía y cada año era otra cosa. Luego de pronto, establecía unas conexiones con los alumnos muy grande, que eso es lo que importa ahora a la hora de escoger las películas: que sea gente capaz de transmitir. Muchas veces, es gente que empieza como Iñaki, Mercedes, Lupe porque ellos habían recibido la transmisión de aquí y fueron capaces de dárselo a los demás e inventar de nuevo.

Ya es la tercera película de Iñaki en el Máster con *Los condenados*. Claro, desde el primer día, parece que no pueda ser. Pero mira todo tiene una coherencia. También ahí necesitamos el apoyo de cadenas. Canal + estuvo desde el principio implicado en el proyecto. Con TVE, hace poco, hicimos un convenio. Son este tipo de complicidades que igual un productor no las tendría porque es un negocio finalmente y que en cambio hay gente que sí se siente comprometido con esta apuesta casi de creación, de oportunidad a gente nueva.

¿Cual fue la relación que hubo entre el Máster, el INA y ARTE al principio? ¿Hubo un compromiso como Canal +?

E.V.: No lo sé si hubo un papel o si hubo –como se ha hecho otras veces– acuerdo con festivales u otras cosas que ha sido más un acuerdo como «Vamos a participar» pero no un convenio.

¿Cómo participan los festivales?

E.V.: Siempre quieren que vayamos. Es lo que pasó por ejemplo con Marsella. Siempre íbamos. No era una colaboración económica sino más de intercambio.

¿Con Málaga también?

E.V.: Sí. Bueno, yo te hablo de cuando vamos con los alumnos también. Cuando vamos a presentar las películas es otra cosa. Sigues el camino de una película que va a un festival. Hacíamos colaboraciones más explícitas pero no sé si lo del INA. Fue más así o para una película. Yo diría que fue un acuerdo del momento para esas películas.

También pusieron dinero...

E.V.: Sí, sí, pero para esos proyectos concretos. Por ejemplo, aquí tenemos el ICIC que nos da dinero, da dinero al Máster, a la universidad para dar soporte o para dar ayuda al trabajo que se hace aquí, no para una obra concreta. Ellos, lo que les interesa potenciar es el modelo. Es lo que les interesa. Que eso continúe: no les interesa una película en concreto sino que se continúe haciendo esta transmisión de esta manera. Ellos dan este dinero para que hagamos esto.

¿Cómo ves el Máster dentro de cinco años?

E.V.: Bueno, yo el futuro todavía no lo veo, no tengo esta capacidad (*se ríe*). El caso de Marta y el mío es curioso. Hicimos una cosa, creo que fue en el 2004 que nosotras la producíamos. Era una visión del Franquismo a través de seis chicos que no tenían treinta años todavía. Jóvenes realizadores que nacieron después de la muerte de Franco, que la línea está en 75. Nosotras ya no entrábamos. Entonces cogimos la gente del Máster, Marta se animó y teníamos que crear una plataforma para hacer esta producción y creó lo que se llama Estudi Playtime. Ha pasado por muchas cosas y estos dos últimos años sobre todo, ella ha creado esta productora con mucha gente del Máster. Yo estuve en los inicios pero la productora no la hice yo, la productora la hizo ella. Estuve en el primer proyecto *Entre el dictador i jo*. Después ella hizo esta productora y mucha gente del Máster se implicó y algunos proyectos de aquí han podido salir. En *Entre el dictador i jo* estuvimos mucha gente, era una cosa que salía como de aquí. Entonces necesitábamos algo legal y Marta hizo todo eso. Luego, esta gente [Amanda Villavieja, Sergi Dies, Núria Esquerra...] está siempre por aquí, estamos un poco como una familia.

Entonces Marta hizo la productora y ahí ha tirado adelante algunos de los proyectos, incluso una de las tres películas grandes. Jordi pensó: «Marta la podrías hacerla tú» que fue la película de Joaquín. Cuando murió Joaquín, Laia Manresa que era la guionista y siempre estaban juntos, decidió ver si –no seguir la película de Joaquín porque nunca va a ser la película que quería hacer Joaquín– podía coger este trabajo que había hecho con los alumnos y continuarlo. Se decidió –con Jordi, Marta, yo, toda la gente– continuar eso. Es una película que se llama *Morir de día*, que se ha hecho ya, está en posproducción y la dirigen Laia Manresa y Sergi Dies. Es algo bonito que Marta pudo hacer a través de su productora. Ésta y luego dos películas de gente del Máster también. Lo que pasa es que tener una productora es difícil, ya te contará Marta sus historias. Son ejemplos. Yo, por ejemplo, hice mi documental el año pasado y también había hecho cosas pequeñas pero nunca me había planteado hacer un largo. Fue a través de mi experiencia en el Máster como me planteé hacer esto. Nosotras mismas no sólo coordinamos sino que nosotras mismas somos fruto de esto. Cada persona escoge su camino y forma parte de esta cosa sabiendo siempre que tienes las piezas y lo que tienes que hacer es moverlas y darles un sentido y una dirección.

¿B-side, lo produjiste?

E.V.: Yo era amiga de toda esta gente, con Amanda además éramos amigas desde pequeñas y entonces les enganché. Marta me ayudó al principio también en la producción y empezamos a armarlo así. Luego buscamos financiación entre instituciones. Era un rodaje muy largo, de un año de rodaje. Utilizamos material de aquí. Al principio, cuando empezó el Máster, cada año salían dos películas. Ahora, son las doce, trece, catorce películas que tenemos pero luego hay muchas películas más que han estado aquí porque se han estado montando aquí. Porque tenemos tres salas de edición. Han rodado con material de aquí como

fue el caso de *B-side*, con gente de aquí. Estas películas se han multiplicado. Ahora hay muchas más películas. Lo que ha hecho el Máster es reflejar lo que estaba pasando fuera. Era motor a la vez que era espejo. Se alimentaba a la vez que era motor. Y ése es el sentido para mí. Que ha hecho que tuviera un sentido esto y que ahora se ha multiplicado y hay más escuelas.

Y más festivales, más documentalistas, más espectadores también...

E.V.: También, más lugares donde proyectar, más formatos.

¿Tu película la pudiste presentar en festivales?

E.V.: Sí, se presentó hace un año en un festival aquí en Barcelona [In-Edit], estuvo muy bien y luego ha seguido un circuito increíble. Ha sido un circuito de festivales *underground* de toda Cataluña. Que ya no voy a más pero ha creado un diálogo increíble. También es el tema de la música que es un tema que aquí ha pasado por momentos difíciles y la creación en general. Cataluña es un país que en el tema de creación le falta mucho todavía. Ahora parece que está avanzando pero es lento. En el tema de la música, hay muchas cosas todavía. Ha creado mucho diálogo sobre todo con este mundo *underground* que, de hecho, es el mundo que retrata.

¿Es sobre la música underground en Barcelona?

E.V.: No la música sino lo que nos lleva a hacer música en la escena. Lo que nos lleva. Es una mirada poliédrica a través de distintos personajes que viven en la ciudad, de cuál es el sentido, por qué viven de la música, por qué es eso lo que les lleva. Uno te puede contar sus problemas que hay en Barcelona. El problema de que en Barcelona, hasta hace muy poco, no se podía tocar en los bares, esto es la parte más reivindicativa de la película. Luego, está todo lo que significa estudiar, enfrentarte a los exámenes y luego cuando estás tocando. Es una manera muy subjetiva de ver lo que es hacer música y creer en eso. Un poco sinfonía de ciudad también. Es una película que no nació con una idea predeterminada. Tampoco sabíamos si la podríamos hacer pero hay muchas maneras de hacer películas y ésa es la gracia también, que cada una encuentre su camino.

ENTRETIEN AVEC ARIADNA PUJOL

L'entretien avec Ariadna Pujol se déroule dans une cafétéria non loin du Liceu, le jeudi 10 décembre 2009. Elle commence par me donner les courts-métrages qu'elle a réalisés et détaille chacun d'eux, nous évoquons Ricardo Íscar que je dois voir quelques jours plus tard et elle m'explique le rôle important que celui-ci a joué durant sa formation.

Ariadna Pujol: Cuando hubo la exposición Erice / Kiarostami aquí en Barcelona, en 2006, convocaron una iniciativa que era proponer a realizadores hacer una pieza a partir de una premisa que fijaban Erice y Kiarostami. Era filmar a un niño en un espacio desconocido y el encuentro de este niño con un adulto, con un desconocido. Estaba bien porque te daba la oportunidad de hacer la pieza bastante rápido, era una semana sólo por delante para filmar y tal y después nos encontramos y la comentamos. Ellos nos daban un poco de *feedback*. Es una pieza cortita... En aquel momento, la comentó Kiarostami porque depende cómo la comentaba uno u otro. Estuvo interesante, sobre todo conocerlos en persona aunque sea para hablar muy poquito, muy poquito.

Luego, hay otra cinta, lo que pasa es que no tengo copia en digital, es del 2001. Es una pieza que filmé en el contexto de una serie que se llamó – creo que todavía se emite–, que se llama *Taller.doc*. Es un espacio en la televisión en el Canal 33, para jóvenes realizadores. Con un diseño de producción muy ajustado, de poquitas semanas también. Para filmar tenías sólo una semana, para montar sólo dos. Entonces a mí me encargaron un par de piezas y ésta es una de ellas. Lo que pasa es que en aquel momento no digitalicé.

Entonces, lo que te iba a proponer es que ahora lo voy a copiar para hacer una copia a DVD y en todo caso, te la mando. Si estás en Francia, te lo mando y así lo ves. Es una pieza de la que tampoco estoy muy, muy satisfecha porque el diseño de producción era realmente muy ajustado, pero salió una buena crítica en *La Vanguardia*, bueno... Dentro del contexto, digamos, de la televisión.

¿La hiciste entonces después de Tiurana?

A.P.: Sí, *Tiurana* es del '99 y eso es del 2001. Creo que se hizo una serie en el Canal 33 de diferentes piezas, así cortitas, que habían tenido más o menos relevancia y, a partir de allí, se les ocurrió, a partir de la televisión, crear este espacio en el que las piezas, en vez de estar hechas, se hicieran en este marco. Es buena experiencia. La productora era Parallel.40. Joan González hacía de productor. Era como muy ajustado, yo misma la filmé, la hice con un técnico pero todo muy rápido.

¿Cómo decidiste ir a la Pompeu Fabra?

A.P.: En aquel momento, sólo había dos opciones: la Autónoma o la Pompeu. Por nota, pude ingresar la Pompeu, en aquel momento se decía que tenía más medios a disposiciones de los alumnos. Y entonces, la carrera la elegí porque desde bastante pequeña me interesó mucho el tema de la imagen, del cine y teníamos una cámara en casa, siempre estaba filmando cosas. Cuando veía películas me preguntaba mucho cómo se había hecho, más que meterme en la historia. Cuando veía a 800 extras pensaba “¡Ostras! ¡Cómo lo han movido!”. Era más esta inquietud y, a partir de allí, hice esta carrera, Comunicación Audiovisual, que era muy abierta, con muchas posibilidades, muchos itinerarios y, en el tercer año, tuvimos una asignatura de «Documental de creación». Fue el primer contacto, digamos, con este territorio.

¿Veías muchos documentales, entonces?

A.P.: La verdad que no tenía mucha cultura documental. Nada más que los reportajes y los documentales televisivos, a lo mejor me podían interesar pero más al nivel periodístico que al nivel creativo. Entonces fue como una apertura absolutamente nueva que conectaba mucho más con, seguramente, mi inquietud de base que era el contacto con la realidad, la observación. Las clases las impartía Ricardo Íscar, justamente. A partir de allí, fue una primera asignatura teórica y después, hubo ya un par de talleres prácticos, que también impartió él. Fue el tercer curso, y después, en el cuarto que fue cuando presentamos el trabajo de final de carrera, junto con una compañera, es cuando realizamos *Tiurana*. Es un trabajo de final de carrera y la pieza es muy hija de todas las enseñanzas y toda la visión, digamos –no sólo al nivel estético sino al nivel ético del documental–, según la mirada de Ricardo Íscar. Bebe mucho de sus clases, de su visión del cine, de su visión del cine documental.

¿Tuviste también clases con Jean-Louis Comolli?

A.P.: No, se había ido, no tuve clases. Con Guerin, sí que tuvimos pero fueron como muy poquitas clases, como dos o tres. Cuando lo tuve como profesor fue cuando hice el Máster de Documental. Fue posterior. Entonces, terminé la carrera con este trabajo y lo que hice fue trabajar como ayudante de realización en proyectos de documentales. Había visto que era el territorio en el que me movía mejor. Entonces, estuve dos años y pico en proyectos de este tipo y surgió la posibilidad de hacer el Máster de documental y me inscribí. Eso, dos años después de haber acabado la carrera. Me acuerdo que, en aquel momento, cuando terminé la carrera, ya al año 2000, nacía la primera edición del Máster⁶¹³. Yo, en aquella primera edición, a pesar de tener muy claro que me interesaba el documental, recuerdo haber querido primero trabajar, entrar un poco en contacto con el sector laboral porque no había trabajado todavía. Entonces, en la siguiente edición, fue en el 2002 cuando ya me inscribí en el Máster.

⁶¹³ En fait, le Master est né en 1998.

¿Te inscribiste en la segunda edición?

A.P.: Sí, creo que fue la segunda, creo. Estaba Ricardo como profesor...

...¿Isaki Lacuesta?

A.P.: Vino sólo a presentar un estudio de caso porque en aquel momento había terminado *Cravan vs. Cravan* porque era el año 2002. También a Guerin que, en aquel momento, había terminado y presentado *En construcción*. Nos dio un seminario de dos semanas absolutamente excelente y fascinante que, a mí, me marcó muchísimo. Tuvimos algunos otros profesores pero recuerdo que los que me influenciaron más, en aquel momento, eran Guerin e Íscar. Pero, lo que pasa es que a Íscar, lo había tenido de profesor e incluso habíamos mantenido el contacto extra-académico, con lo cual se sumaron una mirada con la otra.

Durante la carrera también tuviste otras clases sobre cine, teoría del cine...

A.P.: Sí. Lo que pasa es que eran asignaturas trimestrales, de poquitas semanas. No había realmente oportunidad de profundizar mucho pero sí, tuvimos algunas asignaturas muy buenas de historia del cine. Lo que pasa es que de temas de documental exclusivamente, sólo creo que fueron tres asignaturas: historia del documental y luego era teoría y práctica de guión documental. Era poquito.

Y luego, empezaste a trabajar sobre Tiurana, estuviste preparándolo con una compañera. ¿Cómo lo habéis organizado?

A.P.: Recuerdo que la idea original fue de ella. Ella, leyendo una revista que se llamaba *Descubrir Cataluña*, encontró un reportaje sobre *Tiurana*. Le pareció muy interesante y, a partir de allí, empezamos a desarrollar el proyecto. Es cuando nos fuimos a rodar allí, durante unos meses que eran unos meses antes de la desaparición del pantano, y recuerdo toda aquella etapa con muchísima intimidad. Éramos sólo Marta Albornà y yo con la cámara. Estábamos todavía muy inmersas con todos los *inputs* que había estado dando Ricardo Íscar a todos los niveles: a nivel de sensibilidad, de cómo captar, cómo ser también ético-responsable con lo que estás rodando. Muy marcados por un tipo de documental muy observacional, de no provocar las cosas sino estar muy atento para poder capturarlas. También con una manera de rodar muy cinematográfica en el sentido de que él nos decía procurar utilizar el vídeo como si fuera cine. Claro, yo nunca toqué celuloide, nunca he rodado en cine. Entonces él, de alguna manera, nos lo inculcó a través de unas prácticas que nos había hecho hacer en la Universidad también, en estos talleres. Recuerdo una práctica que era montar en cámara, es decir montar una pieza, filmarla pero sin montaje posterior. Montarlo en la propia cámara. Eso fue un

ejercicio fantástico. En el caso de *Tiurana*, hubo pos-producción. Además, era, en aquel momento, todavía lineal. Empezaba a introducirse la edición digital pero todavía estábamos en lineal. Lo que pasa era que, claro, cada cambio, en edición, implicaba una versión nueva, tenías que afinar mucho. Creo que es significativa que, en la pieza que tiene 28 minutos, de material, de bruto, sólo había nueve horas. Es una proporción baja, si comparas, normalmente, con los rodajes, hoy en día. Cuando hice *Aguaviva* la proporción era de una hora y media y rodamos 120 horas. Entonces, evidentemente, había personajes desarrollados y esto hace que las conversaciones se alarguen mucho más. Lo recuerdo muchísimo lo de rodar de una manera lo más sintética posible, para afinar al máximo. Recuerdo, en aquel momento, la sensibilidad como muy agudizada en este sentido. Lo recuerdo con mucha intimidad en el sentido de no tener que pensar en quién va a ver esta pieza, no tener que pensar hasta qué punto sería entendida o no, una sensación de libertad total.

¿No volviste a encontrarla?

A.P.: Después, es distinto. Después de haber hecho esta pieza, *En el piso*: hay componentes diferentes. También uno mismo va pillando el radar, te van llegando *inputs*, de una cierta manera, inconcientemente, te vas condicionando creo. No digo que es imposible pero realmente es difícil a veces recuperar esta frescura. En aquel momento, teníamos 21 años y ningún tipo de autocensura (intentar evaluar, racionalizar demasiado). Evidentemente, trabajamos con mucha conciencia pero con mucha libertad, esto fue una maravilla. Recuerdo que, cuando estábamos en la sala de montaje, en un momento determinado, nos reíamos porque decíamos: «Esto nunca lo van a pasar por la televisión», porque les van a parecer aburrido o no sé. No nos parecía el lenguaje del documental que, en aquel momento, estábamos acostumbradas a ver en televisión. Y después, se pasó en televisión, varias veces. Funcionaba la pieza por televisión. Atrapaba curiosamente. Y otra vez, un productor de televisión que le interesó la pieza nos confesó que la primera vez que la vio, pensaba que había algún canal que no se oía bien, como si le faltara el canal de la voz en *off*. Evidentemente, después, vio que no. También, recuerdo que, en aquel momento, Ricardo Íscar nos acompañó de alguna manera en la pieza. Un día le enseñamos la parte del montaje que teníamos y dijo: «¡A ver!, ¡parar y montar como os he enseñado!». Recuerdo perfectamente esta consigna. Entonces, a partir de allí, empezamos un montaje totalmente diferente con mucho más confianza, con más imágenes en sí y, a partir de allí, la cosa fluyó y confeccionamos la pieza que es la que quedó.

¿Entonces él seguía el proceso?

A.P.: Fue un acompañamiento. No un acompañamiento, digamos, continuado y diario, ni mucho menos pero sí, sabíamos que teníamos esta figura que ejercía como de tutor a quien acudir en momentos de crisis. Sí que recuerdo esta aparición en la sala de montaje.

¿Lo preparaste con un guión que se escribió antes, en el montaje?

A.P.: No, lo que sí que habíamos hecho era una buena investigación, un buen trabajo de campo. Y sí que intentamos acumular el máximo de información. Después se graba lo que se graba y se quita lo que se quita. En un primer momento, empaparse a fondo, para saber, más que nada, el terreno en que estás pisando. Como un acto de respeto hacia los personajes, hacia la situación en la que te estás de alguna manera metiendo. Recuerdo este trabajo de campo y recuerdo haber hablado mucho con la gente de allí, en el pueblo, con gente que ya no estaba viviendo en el pueblo, en Tiurana: estaban en el pueblo de al lado. Había gente, recuerdo, que no quería hablar. En aquel momento, convertimos lo que era un inconveniente – no tener testigos dispuestos a ceder su testimonio– en una ventaja. Tenemos que sufrir esto con nuestra propia mirada. Mucha conexión con la naturaleza también, fue una intimidad y una complicidad preciosa. Íbamos con una cámara grande que nunca habíamos manejado porque, claro, Comunicación Audiovisual no es una carrera como Imagen y Sonido, que hay un aprendizaje a fondo de los temas técnicos, sino que habíamos tenido unas asignaturas de plató que estás allí con la cámara, pero habíamos tocado muy poca cámara. A los otros pasaba como a nosotras que ya vas a cuarto grado, ya con el trabajo final de carrera, y te notabas bastante huérfano de una formación técnica sólida. Entonces, me acuerdo que, con esta cámara que era una cámara Betacam SP grande, sí aprendimos a hacerla funcionar y al final fluyó. Pero recuerdo que nos impactaba el hecho de tener que, de alguna forma, trabajar con estos elementos, con este lápiz que todavía no conocíamos bien, con también un trípode que pesaba mucho y bueno, entre las dos...

¿Y el sonido, lo habéis hecho también vosotras?

A.P.: Sí, sí, sí. Yo llevaba la cámara y Marta hacía el sonido. Me acuerdo que también eso... Tengo algunas fotos bastante divertidas con la percha e incluso, una vez que hacía viento, que no teníamos protector, pusimos un rollo de papel de cocina para proteger el micrófono, incluso grabamos algunas cosas con DAT para tener sonidos de ambiente. En aquel momento, Ricardo había dado mucha importancia al hecho de coleccionar, con todos los elementos visuales y sonoros en el espacio. Claro, en lo que era el valle de Rialp, en toda esta zona, había muchísimos elementos que nos llamaban mucho la atención. A muchos niveles. En seguida, un montón de elementos visuales cobraban como en una obra simbólica casi y como, de alguna manera también, nos había enseñado Ricardo a confiar en el lenguaje de la imagen puramente, sin necesidad de tener que argumentar, describir, entonces había un juego visual muy interesante pero la mayoría de imágenes las grabamos de una manera bastante intuitiva. Las grabábamos porque en algún momento nos estaban diciendo cosas. Lo a que no estábamos acostumbradas. Nuestro reto era cómo articular esto, de una manera dramática, para que, sin voz en *off*, se comprendiera, se comprendiera el discurso. Lo que a lo mejor fue complicado fue esta primera fase de contar sólo con nueve horas que, en aquel momento, nos parecía muchísimo y no encontrarle alguna conexión. Recuerdo haber enseñado el material a Ricardo: “A ver, atención aquí tenéis un grupo de imágenes que están diciendo cosas entre sí”. Una vez, dijo “Tenéis una parte que es el pueblo dorado”, como que tenía unas imágenes

con la misma temperatura de color y remitía a un estado de ánimo determinado. A partir de allí, empezamos a entender cómo podríamos contar todo eso. Ya nosotras mismas, después, fuimos jugando con todo eso e intentando ya construir pequeñas secuencias, juntarlas pero recuerdo no racionalizar mucho lo que estábamos rodando.

En Tiurana, me parece que está lo que luego vuelves a emplear al principio de Aguaviva: un ambiente, casi fantástico, con niebla, con objetos que se animan casi solos, con máquinas que parecen seres animados. Me extraña mucho que aparezca tanto en las películas documentales actuales tanto en España como en el cine de Jia Zhang-Ke o también cierta película de Rohmer. ¿Qué tipo de cine documental veías entonces?

A.P.: Lo que habíamos visto en las clases de Ricardo. Empezamos a ver cosas que nunca habíamos visto. Desde Jean Rouch a Chris Marker, estos referentes, pero también la aproximación fue intuitiva, tampoco teníamos los referentes muy integrados todavía. Puede ser que viniera del juego visual que hubiéramos bebido y visto, pero todavía no estaba articulado de una manera racional. Es probable que hubiera esta influencia...

Por ejemplo, la manera de explicar un poco la situación que es cuando se oyen estas voces por la radio. Esta textura sonora de radio coincide muy bien con el espacio vacío.

A.P.: También era la primera vez que entramos en contacto con el ejercicio de hacer diseño de sonido. Eso vino cuando en la propia universidad, una vez, teníamos la imagen montada que es la pieza en imagen, posteriormente vino la fase de pos-producción de audio. Estábamos con la técnica de la universidad. Nosotras le teníamos que dar las coordenadas, lo que queríamos. Recuerdo estar en un momento de mucha creatividad y de improvisación un poco permanente, por aproximación a lo que íbamos imaginando. A veces, es fruto de un análisis, de una reflexión muy grande de lo que quieres obtener. Allí, vino un poco por aquello que te comentaba, no teníamos una información textual de lo que estaba ocurriendo. Se nos ocurrió remitirnos a los telediarios, a las noticias que había en televisión. Todo está sacado de los *offs* de las noticias. Al ver pasar los años, nos dimos cuenta de que había una incoherencia de que el pantano se construía o no se construía. Entonces lo manipulamos para que pareciera radio. Forma parte de este juego que te decía muy intuitivo.

Cuando sale la película, al final, es cuando surge un debate bastante importante sobre el plan hidrológico...

A.P.: Se había hablado mucho anteriormente. Cuando nosotras llegamos, la batalla estaba totalmente perdida, la gente no tenía ganas de hablar y teníamos un poco la sensación de ir cuando ya los medios de comunicación se habían ido. Fue una fase importante porque

reforzó esta intimidad y esta sensación de estar trabajando en unos códigos que no tenían nada que ver con la opción periodística. Es la parte que no interesa en general a ningún medio de comunicación que es el después : cuando la noticia ya ha pasado. Allí, es lo que realmente nos interesaba a nosotras.

Y es también el presente de estas personas que están todavía.

A.P.: Un presente olvidado, ¿no? Tampoco, ni a partir de la pieza y tal continuó. Se construyó el pueblo nuevo. Ahora, existe un Tiurana nuevo donde está una de las ermitas.

No has tenido ganas de volver a este nuevo pueblo...

A.P.: Sí...

...para hacer una continuación...

A.P.: No. Con Marta estamos en contacto pero nos vemos poquito, una vez al año sólo. Y la otra vez, le decía: «¡Oye!, ¿por qué no volvemos?» Porque creo que volvimos después de haber filmado y terminado la pieza para dar una copia a los protagonistas. Recuerdo que fue impactante porque, en aquel momento, todas las casas las habían tirado abajo y sólo quedaba tierra, tierra por cubrir por el agua. Desde entonces, no he vuelto. Y le decía a Marta: «¿Por qué no volvemos?». Y ella me decía: «Creo que no, no quiero volver». Dije: «Bueno, yo lo dejo en la mano del destino y, si algún día, paso por allí cerca, seguro que me desvío» pero expresamente aún no. Curioso... Creo que es esta sensación de no volvemos porque no nos lo podemos permitir. De alguna manera lo que estábamos filmando era un paisaje, evidentemente un paisaje humano pero, sobre todo, un paisaje físico. En otras piezas, en las que trabajas directamente con un paisaje humano, con personas, yo creo que ya hay allí una responsabilidad. Esto es también muy Íscar. Decía que, en el cine etnográfico, hay que volver a la tribu, recompensarla. Este sentido de la responsabilidad, yo la siento cuando he acabado una pieza, he tenido la necesidad de seguir en contacto, aunque sea esporádico y a *Aguaviva* cada dos veces al año vuelvo. Una vez en invierno y en verano. Vuelvo porque me parece imprescindible aparte de que a mí me interesa al nivel humano. Me parece también imprescindible, de alguna manera, continuar alimentando este vínculo, que se crea en un momento de intensidad, que estás allí y los personajes te ofrecen toda su intimidad a cambio de nada, a cambio de una complicidad que has establecido con ellos. En el caso de *Tiurana*, allí está, este paraíso perdido para nosotros fue una etapa muy especial.

En Tiurana como en Aguaviva trabajas con temas de actualidad: ¿cómo te vas a plantear la forma de trabajar con otra temporalidad en relación con las noticias?, ¿dónde crees que está el sitio del documental?

A.P.: No estoy consciente de haberlo hecho pero creo que sí, que en el caso de *Aguaviva*, era como ir cuando la noticia había pasado. También llamó mucho la atención, esto de que el alcalde de Aguaviva hiciera este llamamiento a familias de inmigrantes y fue la misma sensación de ir, acudir al lugar cuando ya ha pasado la urgencia periodística. Eso, a mí, me pareció muy bonito porque refuerza esta sensación de intimidad que te decía. Para mí, era muy importante para trabajar. Sentir de alguna forma que –a lo mejor es un punto de vista egoísta– que los personajes, la relación que se establece con ellos, que sea única, que tenga algo de complicidad más allá de un hecho concreto, relevante, que no remita a una temporalidad.

Y es dar una dimensión más global a este hecho. No concierne sólo a alguien en particular sino a lo que cada uno pueda tener en común...

A.P.: Sí, a la vez también, darle una connotación universal. Porque un suceso que se convierte en noticia acaba siendo una anécdota: «Mira lo que ha pasado aquí, ¡pam!». Esto, si rascas, significa hacer un trabajo de profundidad, vas encontrando el entramado más abstracto que es lo que va a permitir después un trabajo de profundidad y universalizar aquella situación.

Y después de Tiurana vas a poder acompañar la película en festivales.

A.P.: La de *Tiurana* desbordó nuestras expectativas porque es sólo un trabajo de final de carrera. Patricio Guzmán se interesó en la película y la pasó en Santiago de Chile, en un festival con una valija diplomática desde París porque vive en París. También en el Doclisboa se pasó. Y claro, fue como un gran premio que vino mucho más tarde. Había pasado dos años cuando se hizo esta retrospectiva del cine documental español en París⁶¹⁴. Fue una alegría impresionante para nosotras que en el programa habían incluido la pieza en la retrospectiva. Fue la última vez que se pasó. Luego se pasó por festivales más pequeñitos, el de Girona, en Alemania también se pasó, en Italia, en Torino también.

Y *Aguaviva* se estrenó en el festival de San Sebastián, en una sección que se llama Zabaltegi-Especiales. Y luego, tuvo su recorrido por festivales. Algunos pude ir y otros que no porque no invitaban o estaban muy lejos. Hubo uno en Shanghái... Claro, es complicado para mí misma, para la productora decir que si no invitan... Se pasó en el BAFICI, en el festival de cine independiente de Buenos Aires. Yo, lamentablemente, no pude ir. Me hubiera gustado porque muchos personajes son argentinos, ver un poquito cómo era la acogida.

¿Me dijiste que igual la iban a poner ahora en DVD?

⁶¹⁴ Festival Cinéma du Réel 2005.

A.P.: Si había esta intención, hace tiempo ya. Lo había hablado con Marta Andreu. En un momento determinado dijo que podríamos editar las piezas que necesitarían una edición pero se quedó en un proyecto de hacerlo y no lo hemos editado. A lo mejor algún día...

Dos años después de acabar la carrera, empiezas el Máster. Recuerdas ¿quiénes eran los tres directores que preparaban una película?

A.P.: Creo que eran Mercedes Álvarez que estaba preparando *El cielo gira*, Joaquín Jordá, estaba preparando *Veinte años no es nada* y Xavi Montanyà, con *Memoria negra*. Pero se financió más tarde...

Entonces, era la tercera sesión.

A.P.: Pues, igual sí. Como yo estaba preparando *Aguaviva*, yo no participé en las que estaban. Como el proyecto de *Aguaviva* se convirtió en un proyecto del Máster, en realidad, no estaba realizando mi práctica. Inicialmente, sí que me había involucrado en el de Jordá. Recuerdo un par de cenas en su casa, con el inicio de la preparación, no es nada. Después me desvinculé porque estaba con lo de *Aguaviva* y ya no participé.

¿Cuando llegaste al Máster lo tenías ya bastante preparado?

A.P.: No, en aquel momento, había entrado en contacto con una productora que había visto *Tiurana* y le había gustado mucho. Y esta productora fue la que tenía en realidad la idea. Es también un amigo que era del pueblo de *Aguaviva*. Entonces, me dijeron “¡oye! Creemos que allí se esconde un documental detrás, podrías investigar.” Vino un poco por allí. Ellos acabaron produciendo la película obviamente, pero la idea original salió de Alea, la productora.

¿Y la productora te propuso entrar en el Máster?

A.P.: Fue un poco como paralelo. Y tenía una beca por ser ex alumna de la Pompeu. Tenía el 75 % del Máster cubierto, me quedaba una parte, yo lo hice con la colaboración de los productores, allí, entonces desarrollé el proyecto.

Durante dos años entonces vas a prepararlo.

A.P.: El primer año, como sabes, el Máster tiene sesiones de teoría en el que están todas las clases magistrales en la que cada alumno va desarrollando su propio proyecto con

unos tutores. En el momento en el que lo hice tenía Eckart Stein, vino un par de veces. Guerin también se había leído el proyecto cuando lo estaba desarrollando. Tuvo la oportunidad de comentar alguna cosa. Después cuando se estaban terminando las clases teóricas, es cuando lo presentabas en el tribunal, en el *pitching*, el proyecto. Es cuando se escogía uno de los proyectos para convertirse en largometraje. Fue el caso de *Aguaviva*. Durante estos seis meses primero, recuerdo que salía al pueblo una vez al mes para hacer trabajo de campo durante los cinco días o así, después volvía a Barcelona y escribía.

¿Ibas grabando voces?

A.P.: Sí, grababa cosas o apuntes con la cámara. Apuntes de cámara. Con una cámara pequeña para no asustar al personal, muy poco a poco, porque la gente estaba poco receptiva, ya les habían salido un montón de periodistas. Después, cuando se terminó el Máster, continué la investigación. Seguía yendo al pueblo y es cuando, desde la productora, presentamos el proyecto en el ICIC, para tener una subvención al desarrollo de proyecto cinematográfico y la obtuvimos. A partir de allí, arrancó. TV3 se involucró, Canal + estaba ya involucrado a través del Máster por el pacto que hay y, poco a poco, se fue levantando el proyecto. Se había presentado en el ICAA el proyecto para ya producirlo. Lo que pasa es que en el ICAA no nos lo dieron y nos lo dieron en el ICIC. Pero no fue automático, sino que en el ICIC, resulta que había una serie de subvenciones y nosotros habíamos quedado como finalistas. Lo que pasó es que hubo, creo, una de estas producciones que no se hizo, entonces automáticamente pudimos optar a la subvención. Si no, no habiéramos podido. Estas cosas, a veces, son de malabarismo total, de una fragilidad impresionante. En el momento en que se hace el *pitching*, se hace oficial que se escoge un proyecto determinado. En aquel momento, se valoró el que era el más adecuado para tirar adelante. Una de las posibilidades de las que contemplaban era que fuera un documento tv, un formato tipo documental televisivo... Es una hora y otros condicionantes. Las productoras, si no encuentran un diseño de producción que les haga posible el hecho de hinchar a 35 mm. para llegar a las salas, hay que buscar otras ventanas. Lo único que hay es la televisión.

¿Cuando vas a preparar la película, también vas a dar clases?

A.P.: No, en aquel momento, no di clases. Hice todo el trabajo de campo, entonces empezamos a rodar con algunos compañeros del Máster. El equipo técnico lo conformaban Alex Gaultier que había sido operador de cámara de Guerin en *En construcción*, Amanda Villavieja (es una persona que tiene una sensibilidad para el sonido directo que es superdelicado para el cine documental, está tan involucrada), después había Jordi Call que fue ayudante de dirección (era un compañero mío en el Máster) y luego hubo también Tània Balló, ella no era del Máster, era la jefa de producción, en aquel momento, en Alea y después, una chica griega, que se llama Myrto Papadogeorgou que hizo de ayudante de cámara. El equipo era éste. Cincuenta por ciento era gente del Máster, Amanda había hecho el Máster en otra promoción y Alex Gaultier no, pero había trabajado en un proyecto del Máster. Entonces,

después, cuando ya terminé todo eso –el proyecto fue bastante largo –se terminó en 2005 y se estrenó en Barcelona en junio 2006. Cuando ya acabé, sí que para el Máster me llamaron para dar estudio de caso, una sola sesión para explicar cómo se había gestado la película. En el Máster no he dado más clases. Di clases muy puntualmente en la Universidad de Málaga, varias sesiones. Más bien estudio de caso, no he dado clases ni de historia del documental, ni de lenguaje cinematográfico. Clases aplicadas a mi experiencia como documentalista. A veces, alguna universidad que le interesa la película, me dice: «hacemos una sesión para los estudiantes en la que también se analiza también la visión de que tú tienes del campo documental». Fue el caso en Londres, allí hay tres universidades en las que fui, en sesiones del año pasado y el otro pero muy puntual.

He leído el texto que escribiste en Transversal. Me parece que la manera de hablar de la dirección de documental, el tono que empleas, es parecido a los textos de Jean-Louis Comolli, la manera de plantear la alteridad.

A.P.: Tiene mucho que ver con esta visión muy Íscar, muy etnográfica del documental. Esta cuestión de la constancia. Ricardo nos decía: «Los periodistas nunca vuelven, los documentalistas sí». Se basa mucho en esto. Hay otras maneras de trabajar por otro lado que son apasionantes y que no tienen nada que ver con este tipo de trabajo de campo constante, sino que tiene que ver más con el cine directo, a lo Wiseman, el cine de Jordá. A mí, me entusiasma pero mi mirada es diferente, mi manera de trabajar es diferente. A lo mejor tiene que ver con la timidez, con la necesidad de conocer bien el territorio en el que piso. Es como trazar vínculos. Porque parto de la base, de aquello de dedicarme a esta complicidad. El ser humano en sí es tan complejo. Después, te das cuenta del ejercicio de síntesis que supone convertir una persona en un personaje. Lo acabas dibujando en unos minutos, es una responsabilidad increíble, cuando estás haciendo documental. Hay que tenerlo presente, no tengo muchas respuestas pero sí que, creo, es bueno plantearse las preguntas.

Para mí, supongo que la clave es la palabra autenticidad, que me transmite verdad. Si hay una secuencia y te la crees porque, en aquel momento, este personaje está transmitiendo *su* verdad. Después, es una cuestión de estructura dramática, vas a tener que construir y seguramente descartar algún material que te gusta pero que no aporta o que no hace progresar la narración. Pero de por sí, la optativa sería ésta y de hecho, siempre me preguntan, con *Aguaviva*, este tema de los romanos. El por qué los romanos, de alguna manera, no están definidos en la película. Están apuntados y allí se ha hecho una especie de asimetría, según para quién, difícil de justificar. Porque en el caso de los latinoamericanos, hay un retrato en profundidad, con intensidad y también, en este caso, acaban ocupando una especie de fuera de campo, están allí pero no llegas a entrar.

Eso fue un poco fruto de este ejercicio del rodaje que hicimos, de intentar penetrar en la comunidad rumana, cuando hice el trabajo de campo, también intenté con todas mis fuerzas, con toda mi sutileza, mis dotes persuasivos de intentar cómo penetrar y fue prácticamente imposible. Rodamos material pero, después, en la sala de montaje era tan evidente que las diferencias entre el material de los latinoamericanos o de las abuelas del

pueblo respecto a lo que eran los rumanos, era un material opaco, era un material que puedes obtener si vas a grabar una noticia para telediario. Están muy bien, pero no era realmente lo que estaba buscando. Fue un tema cultural, una prudencia. Los rumanos tenían más conciencia de lo peligroso que podía ser exponerse. Por eso, se notaba de alguna manera, el material lo mostraba. Esta especie de pantalla opaca, con la que los personajes se estaban protegiendo. El sentido que ha tenido este trabajo de campo, en el tiempo, es eso: consigues, en muchos casos, bajar esta muralla. Entonces, a partir de allí, es mucho más fiable. La diferencia entre lo que estás rodando y lo que estás viviendo es mínima pero, en este caso, había una especie de decalaje que me parecía peligroso y sobre todo me parecía todavía más peligroso insertar esta simetría en la película que no renunciar directamente a los personajes como personajes contruidos. Me parecía más honesto, más coherente con cómo había sido el rodaje, si, realmente, acababan también en esta especie de fuera de campo impenetrable. Porque lo había sido, para mí, impenetrable.

Es respetar el material que has grabado y volver a trabajar con este material que no funcionó: vas a buscar el fuera del campo, emplear este escena con el niño.

A.P.: A mí, me parece muy revelador una escena en que un niño de cuatro o tres años sea capaz de decir que en su país no hay euros, me parecía muy significativo. Pensé: «¿Este niño cuál debe ser su ambiente?» con esa mirada pueda llegar a decir esto.

Además cuando habla este niño sale un cartel de «Vacances en Roumanie».

A.P.: Sí, fue casualidad porque esto estaba allí. A mí, lo que me interesaba es que la escuela, en Aguaviva, era el único espacio políticamente correcto de integración. Allí, es donde institucionalmente, tal como dice la profesora, «sí que queremos que vengáis». Me interesaba mucho que retratara esta esfera que no es una esfera concreta, que no tiene nada que ver con este tipo de relación, lo que se mueve fuera, que tiene mucho más que ver con las viseras, con el miedo al otro.

En este sentido también has incluido esta escena sobre el amor...

A.P.: Sí, también los profesores ejercen esta función integradora. En aquel momento, me interesó al nivel dramático porque me ayudaba a construir el personaje de Mariela que era la niña que después se encontraba con el padre. Era la que tenía más conciencia de lo que había pasado.

Cuentas también el paso de esta niña de la infancia a la adolescencia, cuando vuelve su padre...

A.P.: Sí, sí también. Ahora tiene 17 años. En el caso de *Aguaviva* me encontré con la dificultad, por primera vez, de afrontar un discurso, una narración articulada a través de la construcción de personajes. En *Tiurana* no hay una construcción de personajes. En el caso de *Aguaviva*, hay una complejidad añadida, era la primera vez que quería hacer esto como una película coral. Con muchos personajes diferentes, una especie de collage, muchos matices y además son temas delicados, es fácil caer en cierto exhibicionismo: los emigrantes desvalidos, la comunidad entrañable o la comunidad racista. Yo me di cuenta durante el trabajo de campo de que no había blanco y negro como siempre sino que había un abanico de matices y que había muchas contradicciones internas, dentro de cada una de las comunidades, los inmigrantes, por un lado, tenían ganas de integrarse pero, por otro lado, una resistencia increíble a renunciar a su propia identidad en el caso de los argentinos. En el caso de la comunidad, una predisposición para que el pueblo renazca y se salve y por otro lado, también, el miedo a perder la propia identidad. Sobre todo, me interesaba el tema de las comprensiones internas y sobre todo que se adjuntaran, que no se explicaran, que dieran un poco para que los espectadores los completaran. Cuando las abuelas están jugando a cartas, en alguna secuencia, una de ellas dice: «Claro, vienen aquí, se esparcen por todo» como si fuera una plaga. A través de estas frases recortadas, me interesaba transmitir algo que era muy impalpable e intangible. La idea era intentar hacer eso.

Cuando la vieron, ¿cómo reaccionaron?

A.P.: Bien, la película está rodada en dos pueblos. En *Aguaviva* y en otro más pequeño, La Cerollera. Al final, la película está rodada como si fuera un único pueblo y en *Aguaviva* bien, tampoco me dijeron mucho. Se estableció un poco como competencia entre los dos pueblos. «¿Por qué en *Aguaviva* están las calles más feas, más viejitas?» ¿Por qué eso sale más? Cositas así que entonces, claro, cuando has rodado en un sitio no tienes distancia, normalmente no tienes distancia. También, los de La Cerollera, los del pueblo más pequeño, los que a lo mejor se sintieran absorbidos, minoritarios frente a los de *Aguaviva*, ¡encantados! También organizamos una sesión allí. Y bien, contentos. Para mí, lo importante fue cuando lo enseñé a los protagonistas, a los que eran más expuestos, se sintieron cómodos: «Así es como me veo. Así es como yo estaba en aquel momento.» Para mí, eso era muy importante. Era un material delicado. Lo enseñamos cuando estaba *online*, cuando estaba hecho la última versión antes de ya hacer el *master*. Fui allí expresamente y pasé. No sé cómo lo hubiera gestionado, no sé lo que hubiera hecho si me hubieran dicho «Cuidado, me siento incómoda». Yo necesitaba moralmente tener esta aprobación. Me decían: «Si vas y que te dicen que no, ¿qué vas a hacer?». Bueno, ¡pero bien! Fueron a San Sebastián también.

¿Estuviste grabando con una sola cámara?

A.P.: Sí, sólo con una. Hay gente que cree a veces que con dos. Creo que es por el montaje.

¿Piensas mucho en el montaje mientras estás grabando?

A.P.: Sí, también era mi primera experiencia de rodaje en equipo porque siempre había llevado la cámara. Fue un ejercicio distinto. De repente, es como si otro cojera el lápiz por ti. Ahora, más arriba, ahora más abajo. Fue un ejercicio también coordinarme con el operador de cámara. Con lo cual tampoco tengo una fórmula establecida. Este tipo de secuencias, era muy importante para mí saber el terreno que pisaba. Sentir que conocía bien a los personajes para saber lo que se podía extraer de cada uno. Secuencias de éstas, el dispositivo en sí, tiene mucho que ver con lo que Guerin llama «puesta en situación» que es proponer a los personajes una conversación en un lugar determinado, que sea natural para ellos y a partir de allí, generar, componer algún tema de conversación. Cada secuencia tiene su truco. En el caso de Ángela y Jacki cuando estaban en la ermita, al principio de la película, me acuerdo que le dije a una de ellas: «Pregúntale a tu madre cómo vivió con esto». Busqué un cómplice. Se lo dije antes de llegar. «Pregúntale cómo se siente desde que ha llegado», ahora no recuerdo, empiezo a olvidar cómo iban las cosas, no sé si hablé con Jacki para que preguntara a Ángela, que hacía un mes que había llegado, cómo se siente. La cosa fluye y para hablar, no tuvimos problemas. La secuencia era compleja técnicamente: era exterior, tenía que estar escuchando y no podía ver al mismo tiempo lo que se estaba grabando. Era un poco dirigir a ciegas. En cambio, en el caso de las abuelas cuando están jugando a cartas, era una cosa que ya se hacía cada sábado, que había jugado con ellas. En este caso, lo que pasaba es que las abuelas cuando yo intervenía de una manera ellas me miraban. Lo que hicimos fue con el ayudante de dirección: si las abuelas estaban allí sentadas, él se puso a la misma altura que ellas pero fuera de campo para que ellas cuando lo mirara la línea de la mirada fuera exactamente igual. Lo que hacíamos era que yo mostraba un cartelito a Jordi sobre un tema, «las rumanas» o «la residencia» y él sacaba el tema. «¿Felisa vas a ir a la residencia?» «No, no» decía a Jordi pero con el montaje parece que se lo está diciendo a otra. Yo con estos trucos era la primera vez que entraba en contacto con este dispositivo que tiene a veces mucho más que ver con la ficción que con la parte documental pura y dura, observacional como lo habíamos trabajado en *Tiurana*. Incluso, *En el piso* también es como que hay que provocar algo cuando no es suficiente la observación. Íbamos encontrando fórmulas diferentes para eso. Los argentinos cuando estaban hablando entre ellos, eran las dos de la mañana. Estábamos agotados.

Parece que está en medio de la mesa la cámara.

A.P.: Lo que pasa es que, como decía Ricardo, nadie olvida la cámara pero, hay un momento en que el personaje baja la guardia. Después de cierto momento, integras este dispositivo de astronauta. Amanda parece una astronauta con todo. De alguna manera cuando grabas mucho rato, más de media hora, encuentras armonía, por eso hay que rodar más. Intentamos causar el mínimo impacto para, justamente, no alterar el entorno pero claro, la cámara era grande. Pero es una inversión después.

La primera escena que rodamos fue una partida de cartas. La posición de la cámara era como algo bastante natural. Todos los dispositivos que estuvimos creando al principio eran extraños para mí. Era alterar, hasta estos límites, aunque no era tanto. Porque yo venía de otro sistema de trabajo, mucho más observacional. Fue un reto.

¿Y ahora?

A.P.: Estoy desarrollando un proyecto nuevo y estoy todavía en fase de investigación. La verdad es que cuando terminé la película, marcó como un antes y un después. Tuve que recuperar físicamente y tuve que hacer un ejercicio de revisión de cosas. Fue una etapa muy bonita como de parar. Quedé muy seca creativamente, tenía que parar para llenarme. Hice esta pieza *Bruno*, poquito después de estrenar en junio de 2006. Después, no he hecho ninguna pieza más, estuve un tiempo llenando hasta que, hace un año y medio, he tenido una idea que me interesaba mucho desarrollar, pero todavía estoy en esta fase inicial de investigación. Estoy en contacto con gente que está relacionada con lo que quiero investigar. Esta etapa inicial es muy íntima también.

En complément à cet entretien, j'ai envoyé, par mail, une série de questions à Ariadna Pujol qui m'a répondu le 19 octobre 2010. Je reproduis ces réponses ci-après.

¿Cuál es el origen de la película en blanco y negro al final de Tiurana?

A.P.: Se trata de un Super 8 de los años 70 que había filmado el maestro del pueblo. Nos facilitó una copia en VHS una persona que había vivido en Tiurana y que conocimos durante el rodaje. Esta cinta llegó a nuestras manos ya avanzado el rodaje. Rodamos algunos planos con los mismos encuadres que aparecían en el Super 8, aún sin saber cómo íbamos a jugar con el material (qué diálogos iba a generar) en el proceso de montaje. Finalmente, decidimos montar el material al final de la pieza. Al sumergir inesperadamente al espectador en la Tiurana habitada, viva, las imágenes contemporáneas filmadas por nosotras cobran, de repente, una densidad inesperada que deseábamos que invitara a la reflexión acerca de la irreversibilidad de esa realidad.

Las películas que rodaste con Parallel.40 son tres, ¿no? Post data, Stop y En el piso. ¿Los rodaste el mismo año?

A.P.: No, como te comentaba, *Postdata* es un corto universitario que se rodó en 1998. *En el Piso* y *STOP* son del 2001, los produjo Paral.lel 40 y se emitieron en «Taller.doc.»

Postdata fue a un festival de cine universitario de Stuttgart pero no se emitió nunca por televisión.

¿Me podrías explicar tu manera de trabajar para En el piso?

A.P.: Éste fue el primer trabajo que implicó una construcción de personajes, por lo que, a diferencia de *Tiurana*, se me presentó el reto de capturar la esencia de las tres protagonistas, no como arquetipos, sino de una forma más matizada. Para tal fin, me autoimpuse algunas premisas que me permitieran alejarme lo menos posible de la mirada observacional que había caracterizado hasta entonces mi mirada. No quería entrevistar a las protagonistas. Me interesaba que los personajes exteriorizaran sus diálogos internos, pero quise huir del formato entrevista y en los momentos en que me interesó que afloraran, procuré que el tono de la secuencia fuera más el de una charla, a pesar de que, en definitiva, las chicas se están dirigiendo a la cámara. También procuré capturar secuencias en las que los personajes hablaran entre ellos y que sus conversaciones las dibujaran a cada una de ellas.

Mi máxima era procurar la mínima intervención. Fue la primera vez que empecé a familiarizarme con la puesta en situación. Propuse algunas situaciones que preveía que me permitirían acceder a lo que había presenciado durante el trabajo de campo. La vida de las chicas en el mundo laboral, académico, vital, discurre fuera de campo. Todo ocurre DENTRO del piso. Esta unidad temporal me era útil para la pieza.

Se trataba de una pieza con un diseño de producción muy apretado (poco tiempo para el trabajo de campo, una sola semana de filmación y dos de montaje. *This is TV...*), pero fue una experiencia interesante.

¿Me dijiste que trabajabas para el ayuntamiento de Barcelona, me podrías decir en qué consiste, en pocas palabras?

A.P.: Trabajo como Responsable de Comunicación en Metropolis, una asociación que organiza foros internacionales para que las grandes ciudades puedan intercambiar información sobre las problemáticas que las afectan. Es un trabajo alimenticio, pero que me está dando la oportunidad de viajar y alimentar mi mirada con realidades urbanas que me eran desconocidas (El Cairo, Sydney, Teherán, Moscú, México...).

En cuanto al nuevo proyecto sobre el cual estás investigando, ¿En qué fase te encuentras? ¿Vas grabando cosas?

A.P.: Sigo prefiriendo no anticipar nada acerca del proyecto. Sí, he ido grabando algunas cosas, pero hay todavía mucho por definir y mucho por profundizar, puesto que no dispongo de todo el tiempo que desearía... Se trata de un tema basto, con muchas

ramificaciones y del que estoy tratando de encontrar un hilo conductor. Estoy en fase de investigación, escritura y filmación de algunas cosas en soledad, sin apoyo de equipo técnico.

SECOND ENTRETIEN AVEC JORDI BALLÓ

Le vendredi 11 décembre 2009, Jordi Balló me reçoit dans son bureau du CCCB. A peine arrivé, il me propose de me montrer un montage d'une quinzaine de minutes du prochain film de Mercedes Álvarez, Tierras bajo un sol favorable. Ce montage a été fait pour être montré aux chaînes de télévision qui ont produit le film encore en phase de post-production. Il reste encore quelques scènes à tourner. Il me parle un peu du prochain film de Mercedes Álvarez et je lui explique l'état de mon travail. Je commence à évoquer son travail de scénariste au début des années 80.

Jordi Balló: No es relevante mi trabajo de guionista. Colaboré en algunos proyectos... Para mí, no es una base. Creo que es lo menos significativo que he hecho en mi vida. Es interesante porque te enfrentas a un cierto reto, pero entendiendo como el oficio de guionista. No fue tanto un trabajo de ese tipo lo que me llevó a moverme por esos campos. Sí que he tenido una cierta capacidad para detectar las estructuras narrativas y esas cosas. Sí que he tenido la idea de trabajar tanto en la parte analítica como en la parte práctica. Te da unas ciertas capacidades... Para mí, eso no fue relevante.

De hecho, desde el primer momento, el tema del cine y de la docencia me interesó mucho. Empecé a escribir en la universidad y después comencé a trabajar en un instituto de enseñanza media. Trabajé en el tema de cómo enseñar el cine, incluso hay un libro que publicamos que está superagotado que se llama *Conèixer el cinema*, un libro que ha quedado como un clásico sobre cómo se puede adoptar una posición de enseñar el cine de una manera un poco distinta a las formas tradicionales, las de los manuales. Los manuales siempre te venían a decir como si las cosas estuvieran preestablecidas, como si el primer plano fuera un invento anterior al uso del primer plano. Entonces, nosotros lo hacíamos un poco al revés. Intentábamos partir de las películas que ya existían e intentábamos deducir ese tipo de estructuras.

Diríamos que la evolución fue bastante clara: escribía, hacía crítica de cine en un diario, había escrito ese libro, había escrito después otro sobre la historia del cine catalán con los mismos con los que había escrito el primero y después, entré en la organización del Festival de cine de Barcelona. Fue un evento que duró cuatro años pero fue muy importante en Barcelona, para la historia de Barcelona, porque demostró que se podía hacer realmente un acto ciudadano de dimensión cultural internacional aunque la situación del cine fuera precaria en aquel momento en Cataluña. Realmente fue como si la gente reconociera que ese tema de la centralidad cultural del cine era algo realmente relevante. Trabajamos con arquitectos en la Rambla Cataluña que hacían construcciones efímeras, estaban Frank Gehry, Gae Aulenti, Oriol Bohigas, gente de todas partes. Trabajamos con exposiciones de cine, con las galerías de arte. Fue una manera de demostrar que el cine podía convertirse en el núcleo de la actividad cultural. Quizás el siguiente paso fue en el año 95. Hice aquí la exposición «El siglo del cine», demostró un poco esa misma filosofía que el cine podía ser el elemento irradiador de otros

elementos culturales. Creo que estas dos iniciativas realmente tuvieron un impacto muy grande en la población.

Al mismo tiempo compagina esta actividad con el trabajo de productor...

J.B.: Sí. Había empezado a raíz de esta iniciativa de festival. No sé decirte de qué manera y por qué razones pero había entrado en contacto con gente europea del mundo de la televisión cuando Arte empezaba en Europa. Había como mucha confianza mutua y el diagnóstico sobre la situación era bastante parecido entre nosotros. Entonces, yo no era guionista de oficio ni productor de oficio, escribía y estuve participante a esta iniciativa de festival. Después, había entrado en la Universidad en 93 cuando al principio nosotros, toda nuestra generación, había un poco olvidado la Universidad porque la Universidad no contemplaba el cine. Pero cuando se creó la licenciatura de Comunicación Audiovisual, desde la Pompeu Fabra me llamaron para formar parte del plan de estudios. De golpe, una cosa que nosotros –digo «nosotros», es decir yo y la gente que habíamos estudiado juntos– no contábamos con la Universidad. No me iba a poner a dar clases de Historia del arte, a pesar de que tuviera ofertas, no me interesaba. En cambio, en ese caso, entré en la Pompeu y me pareció que era una posibilidad.

¿Entró desde el principio entonces?

J.B.: Sí. Estuve en la comisión del plan de estudios. Me sentía totalmente responsable del conjunto. Y entonces, yo en aquel momento, no había producido realmente pero había tenido algunas iniciativas, había hecho esa película que se llama *Las variaciones Gould* con Manel Huerga que fue un poco el fruto de ese primer intercambio con Arte porque les propuse una vez la idea y les pareció muy bien y, diríamos que Huerga ya había hecho *Gaudí* con Arte... Era un pianista canadiense, una película hecha por un director catalán... Era muy difícil de hacer, pero realmente salió muy bien y es algo que me gustó mucho hacer.

¿Entonces, la idea primaria del guión, fue su propuesta a Arte?

J.B.: Sí. Habíamos hablado una vez con Manel de su fascinación por este personaje y un día se me ocurrió hablarle a Arte pero sin que hubiéramos desarrollado para nada el proyecto. Era sólo una idea. Entonces, había hecho cosas, pero eso fue, para mí, muy significativo. Pero claro, yo no tenía una productora, busqué unos productores, cuando el acuerdo estaba hecho. Llamé a gente de Ovideo que los conocía y estuvieron de acuerdo. Conocían bien a Manel, él estaba haciendo en este momento la preparación de las Ceremonias Olímpicas de Barcelona, era el director de las Ceremonias Olímpicas. A Manel, le gustaba mantener el registro *underground* y el registro *mainstream*. En aquel momento era interesante, para una persona que salía del cine experimental, que le hubieran encargado una cosa de ese tipo.

Entonces, yo hice eso, después continué con esa misma relación con Arte y entonces fue cuando hice esta película que realmente era una película muy difícil de hacer porque las televisiones de aquí no la habían querido; es *Granados y Delgado, un crimen legal*, una película sumamente política que realmente, para mí, fue una demostración de cómo, a veces, los aliados son algo más que financieros, realmente son aliados ideológicos, son aliados de estilo. Fue un trabajo muy interesante que hice con Patrice Barrat que en aquel momento estaba en una productora que luego iba a crear otra, fue muy interesante. Entonces, la cuestión fue que, justamente, cuando presentamos *Granados y Delgado* en Biarritz –que ganó el segundo premio–, fue cuando le planteé a Thierry Garrel esa idea de decir: «Si continuamos siempre por la vía de que vosotros producís...» Porque en aquel momento se produce, de una manera muy clara en ese festival, que había una descompensación total entre los países del Sur y los países del Norte. Las tres películas que ganaron eran una mejicana, una española y una griega. Las tres eran producidas en Francia. La idea era si teníamos claro que iba a ocurrir algo en Barcelona y que ellos estaban muy interesados en observar cómo se movía ese núcleo que había trabajado un poco. Conocían a Huerga, conocían a Guerin, habían conocido a los de la película de *Granados y Delgado*, le planteé a Thierry una idea: «Voy a lanzar una iniciativa de formación, porque pienso que si no hay una iniciativa de formación, nunca regeneraremos el nivel porque en Cataluña la situación está muy enquistada. Pero creo que esta iniciativa de formación tiene que acompañarse de la creación de películas de referencia».

¿Eso cuando llevaba tres años dando clases en la carrera?

J.B.: Sí. Porque cuando se creó la carrera, ya dimos una cierta importancia al tema documental. Había dos asignaturas documentales y yo, para el primer año, llamé a Jean-Louis Comolli...

¿Con la idea de continuar luego la formación?

J.B.: Sí. Fue una intuición de que había asignaturas en esta carrera, que desde el primer momento las tenía que dar alguien que de alguna manera visualizara que nadie aquí podía darla. Es un poco esa idea que parece interesante. Normalmente en una universidad se hace lo contrario. Hay que reconocer que hay cierta tradición en Cataluña y en España en el cine documental, esa tradición se cortó. Entonces vamos a empezar de cero. Tenemos el eco de las películas de los años setenta, de Basilio Martín Patino, de Jaime Camino, de Ventura Pons, había películas sueltas. La idea era empezar. Entonces llamé a Jean-Louis y él vino dos años, era un poco complicado pero salió bien. El segundo año ya le planteé a él la idea de decir: «Tengo esta idea del Máster», le planteé codirigirlo y entonces él dijo que no le podía dedicar lo suficiente... Después se lo he copiado y es verdad: cuando no puedes estar totalmente metido en algo no puedes responsabilizarte. Él decía que no tenía tiempo, que le era muy difícil, que iba a colaborar pero que no podía codirigirlo. Entonces lo dirigí yo desde el primer momento. Entonces era esa idea de que las películas se podían producir al mismo tiempo de que se hacía la formación. Creo que fue algo realmente productivo. Yo lo vi por

primera vez cuando una profesora de la Universidad, Mercé Ibarz, me comentó que en Galicia, habían hecho un curso, un posgrado, con una profesora que se llama Margarita Ledo y, que en relación con el año de Santiago «Capital cultural» habían conseguido un dinero (era muy poco, era seis mil euros para cada caso) y entonces habían invitado a directores a que participaran en este curso haciendo una película con los alumnos, un corto. A mí me pareció una grandísima idea –que en su caso no acabó de prosperar porque era sólo para un momento; la cadena de televisión tenía un poco de dinero para celebrar el año «capital cultural», lo pusieron en eso, no llegué a ver las obras.

La idea me pareció muy buena: que la manera para un director de ejercer de profesor es haciendo una película conjuntamente con unos estudiantes. Aquí, le di ese tono, para evitar eso, tenía que estar claro que la película tenía que tener un productor independiente, tenía que estar financiada de manera normal. Tenía que ser una película normal a todos los efectos. Nunca tenía que ser una práctica escolar. Para mí era fundamental. Entonces, fue cuando se lo planteé a Thierry Garrel, le dije: «Mi estrategia es ésta y voy a hacerlo». Al principio, a la Universidad le parecía imposible, le parecía una locura que un Máster... Cuando vieron el presupuesto, pensaban que era una locura absoluta porque pensaban que este dinero no apareciera nunca pero sí apareció. Entonces, convencí a Arte y fue cuando Canal + entró.

No he entendido bien cómo Arte se va a involucrar. ¿Van a hacer un contrato como será con Canal +?

J.B.: No, lo que le dije a Thierry fue: «Vamos a cambiar la estrategia». En vez de que tú, cada dos años, produzcas una película, un documental, con alguno de nosotros al cual tienes confianza... Es decir, Paco Poch produce eso, si yo algún día te vengo a decir: «Mira, tengo esta película como las otras dos que hemos hecho, eso no abre el territorio. Lo que te propongo es sustituir esa forma de tener unos pocos referentes por un sistema un poco más abierto...»

Es cambiar lo puntual...

J.B.: ...por un proceso, sí. Pero tampoco le planteé la idea de un contrato porque me pareció que no era el tono. Quedamos en que él se daba por enterado del proceso, apoyaba el proceso pero en cada película entraríamos en discusión. Y es lo que ha funcionado hasta ahora. Yo también pensaba que la función de Arte era muy clara al principio para tener un carácter ejemplarizante. Tenía que demostrar que las cosas eran posibles, que después pasaría lo típico. A lo mejor, a Arte le interesaba más, como pasa ahora, el cine asiático. A lo mejor es más interesante de que Rithy Panh haga una nueva película que lo haga un catalán. Pero yo creo que en aquel momento fue como un pacto de caballeros. A mí, parecía mejor de esta manera también. También, pienso que se trataba de que cada proyecto fuera un proyecto debatido y discutido. Al mismo tiempo, hubo lo de Canal +. Esto fue muy difícil porque no había precedentes. Arte podía poner 100 000 euros en una producción pero en España eso era

inviabile. En España ponían 5000, 4000 euros para un documental. No existía esta idea de que un largometraje documental es una película. El acuerdo de Canal + no era sólo un acuerdo con nosotros de participar, sino que, además, era un acuerdo de que iban a poner un dinero significativo en esas películas. Y realmente lo pusieron. Desde el primer momento pusieron 100 000, 50 000 euros. Hubo una aportación muy importante.

Eso fue una manera de comprometerse ideológicamente en un momento de tensión con el gobierno. ¿Cuál era la polémica entre Canal + y el gobierno?

J.B.: En aquel momento, el gobierno de Aznar, quería acabar con Canal +. Organizaron una plataforma alternativa que era Vía Digital con el dinero de Telefónica que era el dinero de una empresa que, hasta aquel momento, dependía del gobierno pero que se había independizado aunque fuera una empresa ideológicamente gubernamental. Realmente había una campaña para todo el grupo. Además de atacar al *País*, atacaron a Canal +. Esto para mí no es que en aquel momento fuera decisivo. Pero después me di cuenta de que sí lo era. Yo fui a Canal + de forma natural porque me parecían los únicos capaces de comprender una estrategia de este tipo. Era gente comprometida con el cine, podía emplear un mismo lenguaje que después, a lo mejor, la empresa no iba a ir por allí. Nuestros interlocutores eran gente comprometida con el cine y de una manera estaba comprometida con el cine español. Es algo también que ha pasado con Canal + en Francia, la diferencia es que, lo que hice entender a Thierry Garrel, que en aquel momento no lo entendía, es que su aliado en España era Canal + y no TVE. Porque en aquel momento la televisión pública no respondía a ese tipo de expectativas. Desde un punto de vista formal, era una televisión pública pero estaba tan marcada ideológicamente... Por cuota, podías conseguir algo pero cuando inventas algo, necesitas más que la cuota.

Luego viene Jean-Louis Comolli durante la carrera y también Joaquín Jordá. ¿Ya también con esta idea de integrarlo al Máster?

J.B.: A Jordá también lo trajimos para la carrera porque nos parecía una personalidad interesante. Vivía en Madrid en aquel momento y tampoco sabíamos si a él le iba a interesar porque era un poco complicado. Era esta idea de que de golpe, en la carrera, podíamos reunir a la gente que pensábamos era capaz de proponer algunas cosas diferentes. Joaquín pudo venir y desde el primer momento cuando llegó –en el segundo año o el tercero ya– le integré en la idea del Máster. Él me ayudó muchísimo. Por ejemplo, él vio muy claro que Canal + diría que sí. Yo le decía «¿Por qué va a decir que sí a una Universidad de Barcelona nueva?» Él me dijo: «Justamente, no te puedes imaginar lo que Madrid cuenta con el modelo de la Pompeu Fabra». Me dio tres o cuatro consejos. Siempre me fueron muy útiles. Entonces, estaba muy comprometido desde el principio, la idea de que el primer año la idea fueran Guerin, Jordá, Comolli, simbolizaba que eran, para mí, tres personas distintas con las cuales había tenido una relación distinta: yo a Jordá entonces, personalmente, no lo conocí hasta que llegó a

Barcelona, no había tenido una relación anterior con él, en el caso de Guerin y Comolli, sí. Un poco la idea era ésa.

Cuando empieza ya el Máster el trabajo del director del Máster va a ser el de juntar fuerzas. Y cuando ya está en funcionamiento, ¿en qué va a consistir el oficio de director del Máster?

J.B.: La cuestión de la estructura de los tres ámbitos de trabajo, estaba claro, desde el primer momento. Lo que hicimos fue combinar la idea, estos tres, dar importancia a la parte teórica. El primer profesor que inauguró el Máster fue Wiseman, eso tenía, para nosotros, un punto representativo. Quizás lo de los tutores fue más difícil. Encontrar el perfil de los tutores era algo difícil. Creo que hemos mejorado mucho con el tiempo, no tanto por las personas que son todas buenas, sino por el sistema de trabajo con los estudiantes.

¿Cómo se eligieron las primeras personas?

J.B.: También por afinidad. Por ejemplo, en el caso de Eckart Stein, yo lo había conocido en esos encuentros europeos y para mí era realmente un referente de las cosas que íbamos a hacer. Aunque quizás la cosa ésta, más alemana, sea menos visible en las películas. Por ejemplo, la película de Isaki, *Cravan*, lo había tutorizado y le dijo tres o cuatro cosas interesantes. Entre otras cosas creyó que el producto era muy viable, cosa que era difícil de imaginar al principio. Y por ejemplo, a Eckart, no le preocupaba que Isaki Lacuesta no había rodado nunca nada. Pensaba que eso se resolvía haciendo un cortometraje y ya está. En el caso de Luciano Rigolini, tenía claro que era otra persona que sabía. Es gente que no es guionista pero tampoco es crítico. Sabe jugar este papel de ver los problemas del proyecto, más desde un punto de vista de un productor.

Y con una visión del entorno...

J.B.: Exacto. A veces, es muy interesante para este trabajo que sea gente que está acostumbrada a ver los proyectos antes de que estén terminados. A veces hay gente que sólo entiende los proyectos cuando están acabados.

¿Los críticos?

J.B.: Sí, y está muy bien que haya gente así. Incluso, a veces, directores de festivales que están muy acostumbrados a ver la película acabada. Son capaces de verles todos los problemas perfectamente. Pero en cambio, ¿cómo se ve eso en el proceso de producciones? Difícil. Bueno, hubo siempre una persona que coordinaba también el trabajo. El primer año fue Mercé Ibarz, el segundo fue Ana Durán y después entraron Marta Andreu y Eva Vila.

¿Ricardo Íscar también fue coordinador?

J.B.: Ricardo también, me parece, el segundo año, con Ana Durán.

¿Cómo llegó Ricardo Íscar a la Pompeu Fabra?

J.B.: Después del segundo año, cuando vi que lo de Jean-Louis [Comolli] era difícil de sostener porque, aunque le agrupamos las clases, tenía que venir cada semana... Era un poco complicado. Era un gesto más de solidaridad, no era viable porque con la estructura universitaria, tenía que estar tres meses. Tampoco el sueldo de un profesor aquí es como en Estados Unidos que te pagan bien, vale la pena, aparte de la experiencia. Él no podía quedarse aquí a vivir. Entonces tenía que ir y volver. Llegó un día Ricardo [Íscar], sin más cosas que venía de Berlín, había oído hablar que en Barcelona estaba esta iniciativa, que pasaban cosas.

¿Todavía no se había creado el Máster?

J.B.: Sí... O era el mismo año o era el año siguiente. Entonces, vino a verme a la Universidad y a pedir que quería participar a este proceso de una manera. Entonces, le dije que me dejara las películas que había hecho, vi las películas, se me pareció que era alguien que podía... Quizás de toda mi vida, es de estas apuestas que haces por alguien que no sabes exactamente lo que va a ocurrir pero que intuí que iba a ser alguien benefactor. Incluso era interesante que viniera de una tradición distinta a la que nosotros íbamos a trabajar. Porque venía más –aunque ahora la palabra no es la buena– en aquel momento, del cine etnográfico.

No era lo que más interesaba en el Máster...

J.B.: Justamente, pensé que esa idea de alguien que viene de otra tradición, que ha trabajado en sitios correctos... Su película sobre los gitanos en Salamanca, creo que está muy bien. Me dio la impresión que lo otro, lo de la gente que viene más del campo de la ficción, ya lo teníamos con Guerin, con Jordá, ya sabía que funcionaba. Entonces pensé que era interesante introducir esa otra forma. Él cogió la plaza de Comolli y realmente fue influyente. Con gente como Ariadna, no podrías entender su manera de hacer cine, sin la influencia de Ricardo. Pero él tenía el peligro de llegar aquí, contar a los otros lo que tenían que hacer, que los otros lo hicieran y que él no lo hiciera. Eso era el problema porque estaba en una edad peligrosa que parece que tú ya no vas a dirigir. Tus estudiantes van a ser directores y tú no. Por eso, insistí en la segunda edición de intentar promover una película suya.

Cuando nos vimos la última vez, era en julio del 2008. Era un momento de cambio, apostaba por volver a hacer de nuevo como al principio del Máster. Es decir invitar a tres directores con caminos distintos. Con esta idea de transmitir y dar ganas a los alumnos de seguir estos

distintos caminos. ¿Ha funcionado como lo esperaba? Este año fue un giro que también coincide con la entrada de TVE en el funcionamiento. ¿El trabajo con TVE va a cambiar la dinámica de producción?

J.B.: Todo es muy frágil al mismo tiempo. ¿Por qué haces estas cosas?, no sabes exactamente. Cuando las haces o cuando las acabas de hacer o cuando después ya las has hecho, no sabes exactamente los motivos. Para mí, está claro que la cuestión fundamental, en ese momento en que hablamos era y es que se ha producido algo –que era totalmente previsible, lo tenía totalmente previsto– que era que en el momento que la palabra cine documental se instalara como algo que todo el mundo habla de ello y todo el mundo dice que es interesante y que funciona. Habría –eso ha sucedido en Francia, ha sucedido en todas partes– una explosión, se mezclan muchas cosas, se mezcla lo oportunismo, siempre es el principal peligro del cine. El oportunismo es clarísimamente cuando tú has conseguido algo que no depende de una etiqueta, alguien pone la etiqueta y una vez alguien ha puesto la etiqueta la gente sólo se apunta a la etiqueta, olvidando que el proceso no es la etiqueta. A mí me da igual cómo llamemos a esas películas que nosotros hemos hecho pero, si justamente son películas que duran, es porque no estas películas no nacieron con una etiqueta, ni la nuestra. Durante mucho tiempo, no tuve nunca y no he tenido nunca un interés especial en que se supiera que es una película del Máster, porque no importaba.

Eso se ve en los créditos...

J.B.: Yo, por ejemplo no quiero logotipo, porque no somos un logotipo. No tengo ningún interés en eso. Pensé: «la gente ya lo sabrá». No tiene ninguna importancia. Incluso te diré : como vamos a hacer tantas, va a ser muy pesado, ver siempre el logotipo. Pienso que es mucho mejor que la gente te diga «esa película tiene algo...». Ha pasado ahora con la película de Abel García. ¿Nosotros qué hemos hecho? Fue estudiante nuestro, le hemos dejado toda la sala de montaje y hemos seguido el proyecto. Y yo, digamos, *extramuros*, he intercedido por él, en varias cadenas.

Pero el trabajo ha sido suyo. ¿Es una película del Master? No. Pero bueno, para él, lo es, para mí, lo es. ¿Por qué no? Porque en el momento en que nosotros hicimos las tres películas la suya no pudo entrar pues estaba en un proceso de producción... no pudo entrar y la cuestión es que, para mí, es una película que todo el mundo sabe que es hija de eso. Es mucho más interesante eso que ir poniendo los sellos en todas partes. Lo que sí pasó es que en el lado malo, apareció el oportunismo que era la multiplicación muchas veces a la baja. Fue un caso muy claro, hubo sobre todo una presión por parte de un sector de la producción española, yo diría un poco madrileña en este sentido –pero no sólo madrileña– de decirle a TVE: «no es necesario que un documental vaya a las salas de cine, para que vosotros lo pagáis como largometraje». TVE pagaba muy distinto que si era un largometraje documental o que si no lo era. Entonces, llegó una cierta idea de igualarlo. ¿Qué pasó? En el momento en que eso no fue tan selectivo, el tono general bajó. Dejaron de existir un poco las películas de referencia. La segunda cosa, ésta positiva, es que el modelo ya se había puesto en funcionamiento. La prueba la tienes que la propia película de Abel [García] o la película de

Carla [Subirana], otra gente que ha hecho cine documental en esa época, favorecidos por el clima favorable del documental, han hecho películas que nunca las hubieran hecho si Guerin no hubiera hecho la suya, si Jordá no hubiera hecho la suya... La han hecho ellos y eso es fantástico.

¿Cuál es nuestro papel ahora ante eso? Lo primero que se te ocurre es cuando piensas: «Pues, lo dejamos. Ya está hecho». Eso nadie lo quería ni hablar, los autores decían: «¿Estás loco?» Un día desaparecerá y ya está (ese equipo de cine, el haber encontrado esas formas de libertad). Eso que acabas de ver de Mercé, TVE está en este proyecto y sólo ha hablado conmigo y le he contado cinco minutos de lo que pensaba que iba a ser la película porque no tenía ni idea de cómo iba a ser. Pero está, por el convenio éste. TV3 ha pedido ver algunas cosas, le enseñarán esta secuencia y creo que se hará una idea de la película que es. Pero claro, una película que no puedes prever cómo va a ser. Eso rompe todas las estrategias de las formas tradicionales de subvencionar el cine. Estos espacios de libertad –que nosotros, creo, hemos trabajado para conseguir– era difícil decir: «Vamos a dejarlos». Nosotros a lo que sí podemos contribuir es a crear nuevas obras de referencia, volver al principio, en la idea de crear modelos que la gente diga: «Hostia, han hecho una película distinta a lo que podíamos imaginar». Entonces, creo que esto se convirtió en el elemento fundamental. Como nosotros podemos hacerlo, en el sentido de que yo me siento con fuerzas de que Mercedes Álvarez pueda hacer la película que quiere hacer y no se sienta sola, sino realmente acompañada, pienso que esta invitación a hacer algo distinto es importante. Es importante crear esas referencias.

Es lo que pasa también con Los Condenados de Isaki Lacuesta.

J.B.: Lo que ha pasado, respecto a eso que ha pasado en 2008. Esto lo he fundado sobre las películas que van a salir, no tanto sobre los autores. Esa es una primera conclusión. Me parece más interesante seguir la evolución de Isaki Lacuesta en *Los Condenados*: por qué un proyecto que empieza siendo documental acaba siendo un proyecto de ficción para decirlo en fácil... Es una película de ficción, sí, pero hecha con un proceso de trabajo que es una inversión de otras dos películas de Isaki. Son películas documentales pero todo el mundo dice que son estrategias de ficción. Esto es una estrategia de cine documental aplicada a la ficción. Para mí, es algo muy interesante. Creo que esta película, que al principio desconcertó mucho en San Sebastián, pero que tuvimos el Premio de la crítica, es una película que va a quedar, el tiempo va a ir a favor de él totalmente. La prueba la tienes: la valoración crítica que ha salido ahora con su estreno ha sido extraordinaria; en cambio, en San Sebastián, los mismos críticos estaban muy dudosos. Acompañamos a Mercedes [Álvarez] en su segunda película porque creo que es fundamental ese paso que va a dar Mercedes porque esa película que acabas de ver, es una película un poco godardiana, en el sentido de que es una película de ensayo clarísimo, un poco *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Tiene ese tono pero hecho por una chica que es su segunda película. Ya si consigue esta libertad –que ahora la tiene porque el financiamiento está hecho– va a ser una película realmente divertida, porque es una película llena de sentido de humor, es evidente que es un retrato del capitalismo brutal. Va a ser un

retrato del capitalismo. No lo ha hecho Michael Moore y lo ha hecho [Mercedes Álvarez] de otra manera.

Lo de Guerin, ese proyecto del cual ya te hablé, en aquella época, que vamos a hacer al año que viene, ese remake de *Une simple histoire* de Marcel Hanoun, es la misma idea: ¿acabará siendo una película de ficción? No lo sé, no lo sé. Pero este «no lo sé» es nuestra fuerza. No lo sé porque él tampoco lo sabe. Lo que sí queríamos hacer no es más que un *remake* documental de una película de ficción. Ahora ese *remake* documental –que todo el trabajo que estamos haciendo es un trabajo documental sobre eso– no sabemos si la actriz... la mujer y su hija van a ser dos actrices, si la mujer o la hija serán de verdad o las dos no serán actrices. Es igual. Al final, pensé que eso es algo que nosotros podemos seguir aportando.

Porque, al principio, pensé en otras personas. Pero claro, casi prefiero que esas otras personas sean ahora debutantes, como ha pasado con otros proyectos que conoces (*Morir de día* [de Laia Manresa y Sergi Dies] y otros que están en marcha). Entonces, veo a otros directores con los que voy a trabajar. Pero lo que tenía necesidad, lo que creo que nosotros podemos proponer ahora, serían que las próximas cuatro, cinco películas (empezando por *Los Condenados*, para mí, es la primera), todas, abran caminos inesperados. Eso para mí es el reto. No me importa quién los hace. Si repiten, perfecto, no hay problema porque no es una política de autor la que nosotros estamos haciendo, no somos una fábrica de autores. Lo que me interesa es esta película de Mercé. Igual como entiendo lo de Isaki: ya está, nuestra relación con Isaki está acabada en el mejor sentido del término. Él ha abierto ya un campo de trabajo que tengo la sensación que ahora ya nosotros no le aportamos nada nuevo y él lo que va a hacer ya formará parte de la tradición de todos. Sus ventajas y las nuestras ya se han aprovechado mutuamente sin necesidad de estar. Tengo esta intuición, igual después cambio.

¿Qué va a ser lo de Guerin? No lo sabemos y eso es fundamental. Porque sabemos que lo que haga sobre este proyecto, aunque se equivocara, seguro que es bueno para todos. ¿Lo de TVE qué ventaja tiene? Yo le doy un nombre y una idea y me dicen que sí. Eso es así. Eso lo aplicaré ahora con los jóvenes. «Mercedes Álvarez y el tema es la especulación y el capitalismo, un ensayo sobre eso». «Ricardo Íscar y el tema es la vida de una orquesta [con *En el foso*]».

Te contesto a la pregunta tuya que es muy interesante. ¿Tiene algo que ver que haya entrado TVE? Un poco, sí. Me he tomado TVE como me tomé Canal +. Las primeras películas que van a hacer, les van a dar una notoriedad impresionante pero no por el camino habitual, sino porque van a ser tres películas que van a sorprender. Evidentemente, la película de Mercedes Álvarez, ellos no la hubieron hecho nunca. Y la película de Guerin –quizás sí que la hubieran podido hacer– pero Guerin tiene un poco el encargo positivo de que «ya que tengo la libertad de hacer algo con libertad vamos a aprovechar la libertad hasta el final». Entonces, quizás el cambio desde la última vez que nos vimos es que si ha habido cambio, porque no me acuerdo si te había dicho que esos eran los proyectos.

Aunque el Máster no aparezca en primer término (al no ser un documental, no es tan natural que aparezca el tema del Máster), con lo de *Los Condenados*, creo que ha quedado en

la cabeza de la crítica la idea de que un proceso documental puede llevar a la ficción sin ningún problema.

La película de Marc Recha también preparó esta idea de un proceso documental que lleva hacia la ficción.

J.B.: Claro. Si tú miras la última película de Marc Recha, *Petit Indie* y *Dies d'agost* no hay una diferencia fundamental. Hay más *star-system*; si no fuera por el *star-system*, el proceso de trabajo es muy parecido. Me tranquiliza, porque sé que la película de Mercé va a estar muy bien. Sé que estas tres películas van a estar fantásticas, sé que esta película *Morir de día* va a ser un gran impacto, porque pienso quizás la forma testamental de Jordá que no pudo hacer y que dos de sus colaboradores hacen por él, creo que eso tiene gracia y va a funcionar muy bien. El acuerdo con TVE, ahora, la última vez que hablé con ellos, era «Vamos a hacer debutar gente a partir de ahora». Es el marco que tenemos. Las cuatro próximas son éstas: las de Isaki, Mercé, Ricardo y José Luis. Aunque sólo han firmado dos (Isaki y Mercé). Las otras dos, estamos pendientes de que exista un productor consolidado. Después, para las otras tres, estamos pensando en hacer debutar gente.

Eso también, si ahora me haces pensar en ese tema: no me acaba de gustar hacer debutar gente para hacer un proyecto que es hijo de la manera de hacer del principio. Porque tengo la impresión que ese tipo de *debut*, ya se puede hacer ahora sin nosotros. Por ejemplo, *Morir de día*, es una película que evidentemente somos nosotros los que le damos la continuidad, porque ya habíamos propuesto la película de Jordá, las televisiones están pendientes de este proyecto. Me gustaría ahora que la gente que hiciera una nueva película fuera un poco más compleja, ya no es solamente el modelo de *En construcción*, digamos para entendernos, porque Guerin va a hacer algo distinto a *En construcción*. De aquí viene la transmisión. No tengo prisa porque estoy convencido que esta nueva película de Mercé va a crear impacto detrás del suyo. Prefiero esperar un poco y no coger ahora a alguien sencillamente para hacer algo que, cuando lo leo, me suena que hace diez años ya hubiéramos hecho esta película.

¿Lo interesante es la innovación?

J.B.: Claro, pero la innovación necesita un tiempo de transmisión. Es lo que pasa cuando Jordá hace *Monos como Becky* y Isaki hace *Cravan*. Incluso cuando Ricardo hace *Tierra negra* y Ariadna hace *Aguaviva*. A la vez es muy complicado y muy fácil. Intento explicarme a mí mismo, ahora, por qué estoy tan lento a la hora de ir a escoger otro nuevo debutante. Tú me dirás, tenemos a Óscar Pérez que está a la espera, tenemos a *Morir de día*, esa película que ha producido Marta Andreu, *Cuchillo de palo* de Renate Costa. Era una estudiante del Máster que esa película, al principio, no tenía espacio pero Marta Andreu la ha producido y nosotros la hemos seguido muy de cerca y creo que es una película que acogeremos. También en ese tiempo ha pasado que los estudiantes del Máster han hecho sus

obras. Ya supongo que Eva te pasó la lista. Van a Galicia y hacen la película, van a Andalucía y hacen la película. Hay un fenómeno automático ahora. Yo prefiero más crear estas películas de referencia y crear esa cosa que es difícil que es cuando el joven que debuta lo hace en contacto con otros. Por ejemplo, el chico que ha montado la película de Mercedes Álvarez es un chico que estoy convencido que va a hacer una cosa interesante. Es uno del año pasado que entró y que de manera natural trabajó con Mercé y se ha convertido en el montador de la película. Esto, para él, es brutal ese trabajo. Él tiene proyectos interesantes, es un tipo muy interesante pero necesita dos años, necesita que madure todo. Pero estoy convencido que, igual como Mercé y Núria Esquerra que sacaron todo el partido del mundo al ser montadoras de *En Construcción*, este chico lo hará porque es un director nato.

Esto que te planteé en 2008 va a ocurrir porque lo que hemos visto aquí y las dos otras películas van a tener esta capacidad. Confío y *Los Condenados* también es algo que funciona. ¿La has visto la película? Llega a un punto de vista generacional brutal en esa película sin necesidad de hacerse el joven el director. Esta historia contada por Adolfo Aristarain, contada por la gente que tiene la misma edad que los mayores, podría que la hayas visto. Aquí es distinto porque aquí la chica tiene su punto de vista. Todo el mundo habla de esta secuencia de siete minutos del plano único. La chica introduce un discurso en esa historia que no es un discurso convencional. Y lo hace de manera como estando fuera de la película. Casi incluso no gana nada cuando la chica se traslada a la selva. Aunque no hubiera ido... Es irrelevante porque ni te das cuenta de que está al final de la película. Esta secuencia que es a la vez todo lo contrario quiere decir mucho. A mí me encanta esta película.

¿Qué pasó en San Sebastián? Una gran parte de la crítica española, cuando salió de la película, le preocupaba más lo que iban a pensar los argentinos. ¿Por qué este tío se ha metido en un tema así? Cuando se dieron cuenta de que a los argentinos a unos les gustaba a otros no, pero lo consideraban totalmente lícito. Y cuando le dieron el premio de la FIPRESCI, había una chilena y no sé quién. Creo que la gente se libero de este problema que era: «Este chico habla de un tema que no conoce», cuando justamente no hace falta. Para involucrarse no hace falta ser un gran experto en nada. Veo esa dinámica de crear películas de referencia, autores ya veremos. Pero si tú dices que nosotros hemos alumbrado sólo con Mercé e Iñaki, ya podríamos cerrar y haber hecho los deberes. Tampoco directores no hay 200 000. También estoy en contra de pensar que puedes crear directores siempre. Ariadna para mí era una directora pero tiene una biografía, digamos, que le cuesta volver sobre cine. Es algo que ya tiene que resolver. A veces, tener un trabajo es un problema.

Y su trabajo es apoyar el trabajo de cada uno, apoyarlo de distinta manera ayudando a elegir el buen proyecto a veces como con José Luis Guerín cuando descartó este making of de la película de Erice o también ayudando a Ariadna en hacer un cortometraje cuando lo de Correspondencias con Erice y Kiarostami. Es también esta manera de concebir el trabajo de productor y de animador cultural.

J.B.: Sí, claro. Yo me considero productor pero no productor en el sentido tradicional porque, ahora, por ejemplo, lo en sí estoy muy lanzado ahora es el proyecto de las *Correspondencias* aquí en el Centro. He establecido estos modelos de *Correspondencias*, he empezado con Erice / Kiarostami, después Isaki Lacuesta / Naomi Kawase. Ahora Albert Serra / Lisandro Alonso están rodando cada uno de ellos. ¿Has visto *Honor de Cavallería*? Albert Serra aceptó el juego y como es un tío muy *conion* lo que hizo ha sido llevarse a los actores de *Honor de Cavallería* a la Mancha, hacer la ruta del Quijote de verdad. Los tíos no habían estado nunca y entonces les cuenta. La película es cómo él, la reflexión es sobre cómo se monta una película, esa idea. Lisandro Alonso va hacer lo mismo con el actor de su primera película que lo lleva a la Pampa. Después, el último es Guerin / Jonas Mekas. Guerin empieza a hacer la primera carta en Navidad y después Jonas Mekas contesta. Después tenía Jaime Rosales y Wan Bing. Son cosas que son interesantes porque dan una dimensión innovadora.

¿Y cómo relaciona el trabajo que está desarrollando en el CCCB y el del Máster?

J.B.: Creo que son dos cosas que tienen fuerzas propias. Nunca lo escondo, desde el primer momento cuando entré aquí, eso me parece que ya te lo comenté. Estaba al punto de iniciar el rodaje de *En Construcción*. Me propusieron entrar aquí de director de exposiciones y dije: «claro, si no puedo hacer lo otro, no entro porque con lo que me ha costado montarlo, ahora que veo que empieza a dar resultados». Entonces, en mi contrato, consta que yo doy clases en la Pompeu o sea está totalmente aceptado que es un trabajo que hago. Entonces, lo que he decidido es que dejo que lo de aquí tenga su propia autonomía. Es evidente que esta historia de las *Correspondencias* sólo, para mí, se me hubiera ocurrido en un marco expositivo, de museo. Nunca se me hubiera ocurrido en una forma tradicional del cine documental. Creo que son de las cosas que viven ahora juntas. Hasta ahora lo del CCCB, desde el punto de vista de la producción, no era tan relevante, ahora aparece esa idea que a veces desde el marco de una exposición se puede haber cine también. Y esta exposición que preparo para febrero del 2011 que se llama *Todas las cartas*, es reunir a toda esa producción. Después, cada uno irá a festivales, tienen vida propia. Quizás mi trabajo es ése...

ENTRETIEN AVEC RICARDO ÍSCAR

*Ricardo Íscar me reçoit chez lui, le 12 décembre 2009, à Esplugas de Llobregat, et me propose de déjeuner, m'expliquant, avec un large sourire, que les cinéastes savent aussi faire la cuisine. Son fils Mateo nous accompagne et trouve plus d'un tour pour se glisser dans la conversation. A l'invitation du réalisateur, nous discutons assez longuement de mon travail, du Master et de ses protagonistes, sans rien enregistrer. Il me propose d'enregistrer un peu plus tard : une manière de faire connaissance et de connaître le terrain de chacun. Je lui parle du film que j'avais eu l'occasion de voir au Cinéma du Réel, *El Cerco* (2002-2006) et de mon étonnement quand j'ai su qu'il n'avait pas vu, au préalable, le film de Carlos Velo, *Almadrabas* (1934), les mises en scène étant très proches.*

Ricardo Íscar: Sí, yo creo que a veces es el espacio el que también hace al cineasta. Por ejemplo, la de *El Cerco*, siendo distinta, tiene que ver con la película de *Almadrabas*. Tampoco es tan diferente. O como la que te comentaba, esta película que rodé en el Delta de Paraná, *Soledad* (2008) que se parece a la de Lisandro Alonso. De hecho, rodar en el Delta, puedes tener una mirada: el espacio también condiciona esta mirada.

Determina el espacio donde puedes colocar la cámara...

R.Í.: Y determina el *tempo*, determina la atmósfera. Es como tomarte una droga, ¿no? Estás en un espacio y en una época determinada del año: eso determina un ambiente; esa realidad, sí que influye.

El Cerco, en comparación con Almadrabas, tiene un discurso distinto.

R.Í.: Sí. *El Cerco* es una película que se basa mucho en la espectacularidad del hecho. Está concebida como una película de acción, el montaje era de película de acción. Además, el montaje, sobre todo el desenlace, es todo una secuencia de acción. Al principio, está todo muy lento, muy calmado, poco a poco se va fraguando algo, y luego, cuando estalla la batalla, se mantiene un punto álgido durante mucho tiempo, hasta que llega la decadencia final y la resolución.

Me gusta mucho lo que es como «el punto de vista del atún», introduces un sonido durante mucho tiempo, sin poder identificarlo y luego enseñas la cola que da sobre el barco y luego la cara. Así introduces también un discurso medioambiental que aparece en otras películas tuyas.

R.Í.: Sí, no solamente medioambiental. Para mí, está lo medioambiental pero también este cerco, en el sentido, incluye un pensamiento un poco más metafísico: al final, lo cerraba con el mar, no solamente para decir: «Acabamos con la selva del mar», que no es tanto mi idea, sino incluir dentro del mar, dentro del círculo, tanto a atunes como hombres. Estamos todos dentro de un círculo vital. Era el sentido que le daba, algo aparentemente más profundo. Por eso las únicas imágenes que rodé después del cerco, eran las del mar. Las de la playa, las rodé aquí, en La Barceloneta, para cerrar ese cerco o para ampliar la metáfora de la película. En cuanto al atún, sí, es cierto que el atún aparece al final y tiene un primer plano, porque era importante individualizar a uno de los atunes y darle protagonismo. Por otra parte, la utilización de ese sonido es cierto que luego, a menudo, es de no explicar demasiadas cosas y siempre emocionar antes o sensibilizar antes y luego, más tarde, dar la explicación. Es más bonito sugerir y construir con el espectador, a darle todo machacado y explicado. Porque pierdes el suspense. El suspense existe en el documental y era muy bonito trabajar con la sugerencia y construir ambientes y emociones. *El cerco*, a mí, me parece también una película bastante sencilla. Es muy espectacular, y Nacho y yo la codirigimos, dimos con la plástica adecuada para tratar el tema.

La película es muy espectacular, por eso funciona bien. Al contrario, una película como *A la orilla del río* es mucho más compleja porque se construye con un lenguaje de asociaciones, un lenguaje muy poético. Es una película que me parece mucho más compleja y *Tierra negra* también. Hay mucho más trabajo de elaboración. *El cerco*, que ha sido la que más premios ha ganado y la más espectacular de todas, sin embargo es la más sencilla, la más fácil.

Sí pero el montaje...

R.Í.: El montaje está elaborado. Lo hicimos en una escuela de cine, en el CECC [Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya]. Yo daba clases y sigo dando clases ahora, lo dejé durante unos años. Organicé el montaje. Hice varios grupos y a cada uno de los grupos le di una parte: el inicio, la aparición de los atunes, la pesca y el final de la pesca. Cada grupo montaba y yo, de realizador de montaje y dando correcciones. Lo puse como ejercicio de montaje. Tardamos mucho. El montaje es muy de Flaherty. De Flaherty, de *Hombre de Arán* (1934), aprendí cómo en determinados momentos hay que crear cierta confusión para incrementar la emoción.

Está muy influenciada por Flaherty como otras películas. Sabes que hice de cámara en una película de Xavi Montanyà, que es una película del Máster, que se llama *Memoria negra* [2006]. En esa película, hay una parte que son entrevistas a personajes que participaron en la colonización y luego en la independencia de Guinea Ecuatorial, hay otra parte que se rodó en un río de Camerún y esa parte, la rodé inspirado, en cierta manera, en *Louisiana Story* [Robert Flaherty, 1948]: cuando el niño va descubriendo los pantanos. Cada cineasta tiene distintas influencias que aparecen en sus películas pero en éstas te puedes fijar que es cierto. En cuanto a *A la orilla del río* es una película familiar, de una familia, es una película muy poética como

entrar al río y empezar a escribir una serie de notas sobre lo que estás viendo, lo que estás sintiendo. *A la orilla del río* es mi primer documental.

¿Conocías esta familia?

R.Í.: No. La conocí al día de antes. Pensé que se podía filmar. Para mí, era una película importante, porque fue la primera en la cual cogí la cámara e intenté liberarme de todo lo que había aprendido y, solamente cogiendo la cámara y enfrentándome a la realidad, tratar de expresarme. En la escuela de cine, yo quería saber si, después de tantos años de haber aprendido tantas cosas, quedaba en mí algo innato, algo que había dentro que era lo que me había motivado a estar en una escuela de cine, porque lo había perdido de vista. Había aprendido tanto que ya no sabía qué es lo que tenía dentro, si yo era todo un aprendizaje al final. Por eso decidí darme un rodaje en el cual me dejara llevar por mi mirada, mi sentido de la poética, de lo cinematográfico, sin tener ningún guión, sin saber lo que iba a hacer o lo que iba a resultar. La rodé durante un día. Al día siguiente la ven unos cuantos amigos y luego tardé un año en montarla porque no sabía lo que había hecho. Al cabo de un año, me di cuenta de que, entre todo lo que había rodado, había una serie de uniones. Estaban una serie de asociaciones y de juegos entre las imágenes.

¿Habías grabado mucho?

R.Í.: No, *A la orilla del río* es de uno a tres.

La película de El diario de Manuel Ángel también tiene la poesía de la cual hablas, en la mirada que da sobre los personajes.

R.Í.: Puede ser que me haya desviado mucho, no lo sé. Con *El diario de Manuel Ángel*, luego de estudiar cine, quería hacer ficción. Luego, poco a poco, me fui hacia el cine de lo real, hacia el documental, porque ahí podía controlar más. Podía controlar un poco más el proceso, me daba más vitalidad. Porque en el cine documental uno siempre descubre cosas y la película nunca está terminada hasta el final, siempre se está modificando, estás creando. Luego hice *El diario de Manuel Ángel* que es sobre mi tío, la hice con cariño. El verdadero poeta es mi tío. Es el de la familia que tenía sentido musical y componía versos, dibujaba, todo era espíritu artístico. Quizás yo he heredado de él. Bajo esta connotación de subnormal, yo veía una personalidad muy especial, muy enriquecedora y tuve la suerte de que dormíamos en cuartos muy cercanos y teníamos una relación muy estrecha. Y sí, es una película que está a medio camino entre la ficción y el documental, porque todos los personajes son reales, pero interpretan un papel.

¿Cómo trabajaste con el texto de cada uno?

R.Í.: Unos textos se los hacía aprender –por ejemplo, el del niño– y otros son situaciones. Les daba un tema para que se pusieron a hablar, un tema que yo sabía que iba a crear determinadas cosas. En la película, hay situaciones que las conozco de las conversaciones que he tenido con mi tío, sobre el toro que es el mito de que hay un toro suelto por la casa. Y luego lo del cepo que es el resfriado, el cepo que te agarra la garganta. El mundo de las gallinas y de los policías, ese mundo del sexo. La gente tiene las pechugas al descubierto en verano y los perros tienen ganas de morder a las gallinas y ven a la policía y te pueden meter en la perrera. Esa especie del deseo sexual y la represión es algo que está en las conversaciones con mi tío continuamente. Que él no mordía, cuando lo veían en verano con bañador, él no pegaba un mordizco (*risas*). Ésa es su poética, lo que hacía era hacer una puesta en escena con sentido del humor. Y el niño, Raúl, que hoy en día es un chaval mayor, era el hijo del guardia de una finca, trabajaba al lado de donde mis padres tienen un poco de terreno. Yo lo conocía porque era el niño que ahí estaba. Pensé que también podía ser él como cualquier otro. El niño más o menos interpreta su papel y también hace de *alter ego*. Pero luego, también, es una pura invención: el hombre que viene a afinar el piano, el coro de la iglesia, es poner en funcionamiento el mecanismo creativo de mi tío. Es cierto que hay un trabajo más con la ficción, me llevé de la sugestión a lo real.

Sí, se nota mucho con las luces que empleas para centrar la atención sobre los personajes.

R.Í.: Sí, también eso es por mi poca experiencia (*risas*), era una película de escuela. La rodábamos entre tres: una persona con el sonido, otra llevaba la cámara y yo hacía la dirección. En esa película, no llevé la cámara. Lo demás para mí, son películas de la mirada, es importante para mí, llevar la cámara, es importante para el cuadro que sea todo muy preciso. Delegar la cámara es muy difícil porque, a través de ella, es cómo miro, cómo siento. Es cierto que las otras son más películas de la mirada y donde colaboro con la realidad y trato de dar mi visión de la realidad y al mismo tiempo no falsearla. Para mí, se consigue algo cuando la película es una visión – que yo imagino, que yo pienso, que yo quiero transmitir – pero al mismo tiempo no he traicionado a los personajes, sino que los reconozco en la realidad. Entonces es una película: cuando lo vuelvo a ver, pienso “son así”. Es importante que sea una imagen de la realidad, que no sea una imagen fraudulenta o que esté pacificada. Por otra parte, cuanto más puedo controlar esa realidad, cuanto más la puedo adaptar y convertirla casi en una ficción mejor, más a gusto me siento. Por eso quizás creo que el ideal es la realidad y *algo*. Es fuerte, hace falta muy poco, solamente la mirada para poder captar bien. Pero muchas veces no es así, tú has escogido esta realidad porque quieres decir algo con ella y no es suficiente, ese momento que has grabado. Quizás en otro instante sí, pero no en otro momento. Por lo tanto mi deseo sería poder intervenir un poco más. Claro, cuando ves, por ejemplo, la película de ficción, *Valse for Bashir* (2008) esta película de Ari Folman, está rodado en documental y luego animado en la ficción es el ideal, ¿no?, que pudiéramos tener un control absoluto sobre la realidad, pero sería demasiado cómodo. Al cabo de unas cuantas películas se acabaría el misterio. Porque siempre, en la realidad, lo mejor es lo que nunca puedes filmar, ¿no? La vida te lo arrebató, es como un gran tesoro. Vas a por él y a lo mejor te deja salir con un collar de perlas, pero el gran tesoro se queda. En realidad, somos cazador de

perlas, buceador. Cuando vas con la cámara, estás buzeando, cometes muchos errores y a veces encuentras una perla, de vez en cuando.

Está el modelo Flaherty en esta búsqueda. Se intuye que algo ocurre en tal momento, en tal sitio algo que hay que retratar. Y luego se vuelve a retratar otra vez con la narración.

R.Í.: Exacto, el modelo Flaherty es estar con la realidad, convivir con ella, implicarte con ella durante mucho tiempo, colaborar con la gente. Es un cine que se hace en colaboración, Flaherty no es un vampiro, de chupar la sangre y dejarlos sin nada. Es una película hecha en colaboración y se nota cómo la gente recibe y participa a la evolución de la película. Una parte del ideal del modelo de Flaherty sería el largo tiempo de estancia en el lugar de rodaje, algo que podía hacer y no nos lo podemos permitir desgraciadamente. Por otra parte, al final, a todo eso hay que darle una forma narrativa, en el sentido clásico de la narración. Construir un relato y no solamente una serie de secuencias aisladas que serían como documento, como testimonio, sino construir un relato que trasmite emociones, que su contenido sea universal y atemporal, que pueda servir para otros lugares y para durar en el tiempo, que todavía se visionen y que pueda seguir emocionando porque habla de temas humanos. El modelo Flaherty es la épica del personaje desconocido, de la persona que no es ningún pintor o político famoso. Para mí, el cine documental, el cine de lo real tiene importancia, elevar al hombre de la calle como entiende Dziga Vertov a carácter de héroe y hacer del día a día una epopeya. Porque es una épica, bueno, tú lo ves, aquí, en casa, el hecho de hacer la comida y todo. Somos afortunados. El mundo, el día a día, es la grande epopeya de muchas personas. También el modelo de Flaherty y de otros muchos es el cine como exploración. Toda película conlleva una exploración, su substrato es una idea, pero la realización es la exploración de esta idea. No sabes a ciencia cierta cuál va a ser el resultado y el guión se desarrolla y se elabora en la fase de rodaje y luego en la sala de montaje. El cine como exploración, cuyo fin es el conocimiento del alma humana, el humanismo, ésa es la influencia flahertiana. Pero luego, hay muchas otras influencias.

Hablas de guión pero tú nunca vas a trabajar con un guión escrito. ¿Escribes algunos folios?

R.Í.: Sí, escribo guiones pero más bien una división en capítulos, qué es lo que me interesa filmar y qué tipo de historia. Por ejemplo, *Tierra negra* tenía un guión más elaborado porque tenía un cuento que filmé, un cuento de Julio Verne, *Las Indias negras*. De allí también viene el título y al final, este cuento lo quité; mientras estaba montando, decidí que tenía material suficiente, que no iba a añadir mucho más el cuento. Siempre me pasa: las películas las sueño y dentro del sueño meto varios sueños, y siempre al final la realidad hace que esa parte más imaginativa no se mantenga. En *Tierra negra*, sí queda el búho que iba por galerías, es lo que queda del cuento. Lo metimos, teníamos dos búhos, uno se cansaba y teníamos el otro. Un búho vuela y el otro se come el ratón.

También hay otras escenas que remiten a este ambiente de cuento...

R.Í.: Exacto. Todo eso aunque luego no se lleve a cabo a rajatabla, sí que te sirve para la inspiración, para saber cómo tienes que filmar algo. Eso crea el clima de la película. Creo que una película hay que soñarla, aunque luego esa parte del sueño, mucho se vaya, la realidad lo chupa, sin embargo, sí que queda un aroma, sí que va a entrar en la película.

Es el aliento...

R.Í.: Sí, eso es muy bonito. Eso es lo que tiene que permanecer, lo llamo el impulso persistente –que se basa en una idea de Robert Gardner–, es el impulso, el aroma o el aliento que hay que mantener durante todas las fases de creación de la película hasta el final y que no dejas de verlo. En cuanto al arte del guión, en *Tierra negra*, había un guión mucho más largo en realidad y la película la empecé el primer día de rodaje porque no conocía a los personajes. En realidad, había ido a la mina y pensé en uno de ellos que me podía servir pero, en realidad, no conocía a los personajes. Fui encontrando durante el rodaje. Conocía la localización, sabía lo que quería hacer pero no si sería capaz de hacerlo, luego fue todo una proeza, un delirio. Y la fui construyendo: me pasa siempre, con todas las películas. Ahora cuando en el verano estaba en Camerún, colaboramos con el Máster, yo tenía el personaje, sabíamos que quería grabar una danza que yo no había visto nunca, sí había leído sobre ella, quería grabar el personaje con enfermos pero no sabía si iba a tener enfermos, puede ser que no estuvieran, luego tuvo dos.

¿Estabas poco tiempo allí?

R.Í.: En la investigación, estuve cuatro días y luego fui a rodar pero sabía muy poco. Todo era una intuición, una sensación. Sí tenía investigado, estaba documentado, –había leído bastante, había hablado mucho con antropólogos y colaboraba Lluís Mallart en la película y él me tenía bien informado– pero no es una película de entrevistas donde vas a entrevistar a Fulanito y Menganito y todo está muy claro, no. Sí hay otras películas que yo no las hago en el sentido de la realización donde todo está muy bien elaborado y todo el rodaje de esta película, por ejemplo...

[Nous rions quand son fils arrive avec une épée faite d'une petite branche et un seau sur la tête, en guise de casque]

R.Í.: ... por ejemplo, la película de Xavi Montanyà, *Memoria negra*, es una película de entrevistas que se elabora o se reelabora la historia de la colonización de Guinea Ecuatorial española, es una película –no toda ella– que tiene un substrato periodístico mayor y eso hace que esa película necesita un guión. Sabes cuándo va a empezar en A y va a terminar en Z, más o menos, y va a haber una serie de entrevistas, una serie de personajes y va a haber una historia cronológica, una historia de la colonización y de la independencia, y luego la

dictadura de Macias Nguema y por tanto esa película sí que se puede elaborar un guión muy exacto. Distinto son las películas de exploración.

[Après avoir débarrassé la table, nous commençons à parler du Master]

¿Cómo entras en contacto con la gente del Máster? ¿Qué clases vas a dar primero?

R.Í.: Cuando me licencié en la escuela de cine, ya había rodado la película de los Benuinos y me planteé volver a España, tenía un proyecto que no pudo salir, un proyecto sobre los Tuaregs en el Sahara, tenía dos televisiones pero me faltaba dinero, una película que hoy podría hacer pero entonces no lo podía hacer. En aquella situación también me planteé – se acababa de producir la reunificación en Alemania y se potenciaban las películas sobre temas alemanes– yo me planteé que quizás era el momento, ante la caída de aquella película que no podía realizar y la situación en Alemania, de regresar a España e intentar hacer algo aquí. Porque después de diez años de estar allí, pensé que regresaba entonces o no regresaría nunca. Quise regresar no a Madrid, no a Salamanca, sino a Barcelona porque pensé que si podía iniciarse un movimiento sobre documental, se habría de iniciar en Barcelona, no en Madrid porque Madrid está para la industria del cine de ficción y Barcelona y Cataluña pensé que se había caracterizado por innovar y por apostar por algo distinto que lo diferenciara de Madrid. Esa fue una de las razones que me llevó a vivir aquí, a Barcelona. Yo quería impulsar el cine de lo real, el cine documental. En primer lugar, porque era a lo que me dedicaba y me interesaba. Era claramente consciente que no podría realizar en España a no ser que hubiera un movimiento, una cultura del cine documental.

¿Cómo veías el documental entonces?

R.Í.: Era un desierto absoluto. Es decir cuando volví a España, si decía que había hecho un documental, me decían «¿documental de animales?». No se hablaba de otra cosa que no fuera documentales de animales. ¡Desierto absoluto! Yo conocía mucho a Basilio Martín Patino y Basilio Martín Patino era un francotirador. Igual es que algunas películas habían formado el documental español pero el documental español era inexistente: con buenas películas pero inexistente como movimiento. Eran *El desencanto* u otras películas. La gente hacía una película, de vez en cuando, y nada más porque no se podía, a nadie le interesaba.

Recuerdo, cuando llegué a Barcelona, me encontré con un cineasta muy reconocido en España que me preguntó qué había venido a hacer. «Bueno, me gustaría impulsar el documental en España» y me dijo: «Estás loco, no tiene ningún futuro» y era alguien que había hecho también algún documental. Y que después hizo muchos más.

Y me acuerdo cuando fui a las primeras clases en el CECC, quería poner clases de documental y al principio tampoco interesaba. Fue más tarde la Pompeu la que empezó y a

raíz de esto en la Pompeu, ya los demás también continuaron. Al principio, la verdad que no existía nada de esto. Sí había salido la película *Asaltar los cielos* de [Javier] Rioyo que a mí me había hablado en Alemania de ella un compañero de la escuela de cine que era una película muy buena. *Asaltar los cielos* había salido en los cines en España y sí creo que es la primera película en asaltar las pantallas. Pero es una película todavía que sigue un concepto de elaboración creativa pero con un substrato periodístico, informativo, grande. Fíjate también que una de las primeras películas del cine documental creativo que vi en el cine fue la de *Una historia del viento* de Joris Ivens, ésta todavía la vi en Alemania, era algo que nosotros tratábamos de hacer. Al llegar aquí a Barcelona, quería dar clases en la Universidad porque me parecía que para impulsar el documental, solamente podía hacerlo desde la formación y para poder realizar también tendría que estar metido dentro de un círculo. Tenía también que formar a la gente que podía ser espectadores de estas obras. También pensaba que Barcelona iba a ser el lugar ideal. Pensé también que la enseñanza era una buena forma de vida en vez de dedicarme a hacer anuncios o de trabajar de cámara para la televisión.

¿No buscaste trabajar para proyectos de cámara?

R.Í.: En Alemania, sí. Hice algo pero poco. En España, era un desconocido, no conocía nada ni nadie. Cuando fui a Alemania porque llamaba aquí a puertas de productores y no me hacían ni caso, tuve que ir a una escuela de cine y hacerlo todo porque nadie me abrió las puertas. Hasta que llamé a varias universidades y la que me recibió fue la Pompeu Fabra. Me recibió el Decano y me puso en contacto con Jordi Balló. Los dos me abrieron las puertas, algo muy raro. Tuve esa suerte de que la Pompeu estaba dispuesta a escuchar lo que tenía que decir. Jordi me recibió, hablamos, vio lo que había hecho y dijo: «Estamos empezando un Máster, quizás se pueda hacer algo, llámame dentro de dos meses». Yo me planteé aquellos dos meses, me acuerdo también que eran los dos meses que también me dije que mi familia me había hecho una mano pero dos meses, nada más. No tenía nada, era ir a Barcelona con un abrigo y una maleta. Entonces, Jordi Balló me ofreció la posibilidad de dar las clases de documental de creación que acababan de quedar libres porque se había marchado Jean-Louis Comolli y también dar clase en el Máster de Documental de creación. Un Máster en el que pensé me hubiera gustado estudiar. El programa era buenísimo. Era el primer año. Por lo tanto, fue en la Universidad, Jordi Balló el que ya tenía esta idea, había tenido a Comolli y empezaba el Máster. Así que se juntaron allí el hambre con las ganas de comer porque yo llegaba, tenía ese interés por trabajar en ese campo y resulta que necesitaban también esta figura. Y Jordi era el que lo estaba impulsando.

Y cuando encuentras a Jordi Balló, le enseñas tus películas...

R.Í.: Si vio algunas y estuvimos hablando y me ofreció la oportunidad y lo tengo que agradecer siempre porque frente a otros fue el único que realmente me escuchó —él y el Decano— y sin tener más referencias me ha dado la oportunidad de enseñar en la Universidad

y dar clase en el Máster, con lo cual fue un poco de carta blanca. Y además me dieron libertad para diseñar el programa de la asignatura. Y desde entonces he dado clases allí.

Cuando al principio, me parece que el documental etnográfico no era la rama que más interesaba a los que estaban haciendo el Máster...

R.Í.: Y sigue sin interesar. Es decir la clase sobre documental de creación, la empiezo con Flaherty, luego hago un poco de historia del cine, la parte de cine británico y Dziga Vertov y el *cinéma vérité* pero también hago mucho hincapié en el cine etnográfico. El cine etnográfico sigue dando mucho miedo porque es como si fuese sólo un cine de cómo se construye una cuchara de madera o cómo hacen fuego en el desierto de Kuwait o en el Himalaya. Pero no, el cine etnográfico es cine, sobre todo es cine. Y hay grandes películas. Uno de los campos que todavía no es tan desarrollado en España. Pero sí en Francia: todo el cine de Jean Rouch es una auténtica gozada del cine etnográfico. Pero aquí siempre se ha entendido en término peyorativo. De alguna manera, lo principal era construir lo que era documental de creación o documental creativo y más tarde se puede construir sobre el cine etnográfico. Pero en primer lugar, era construir sobre algo más amplio que era entender el documental cinematográfico. Siempre había estado relegado y solamente se hablaba de documentales marginales o documentales periodísticos. Por lo tanto, aquello fue una iniciativa nueva. Y fundamentalmente, la iniciativa, creo que ha sido Jordi Balló, que supo aunar distintas fuerzas por una parte la colaboración de Canal +, la colaboración económica y por otra la colaboración de una serie de docentes e instituciones que hacían que eso tuviera posibilidad. La mecánica del Máster también es inteligente en el sentido de fomentar la producción, el desarrollo de una industria al mismo tiempo que la formación. Porque no se puede entender una formación si no va de la mano de la creación una determinada industria para que los que estudian puedan tener un trabajo. Entonces, el Máster sirvió para potenciar y dar estabilidad a algo incipiente a lo que era el documental de creación y para crear una serie de profesionales y espectadores.

Entonces, en cierta medida, a Jordi lo veía un poco como el Grierson⁶¹⁵ del documental aquí en Barcelona, ¡ojalá que hubiera tenido los medios del Empire Marketing Board! Hubiéramos producido muchas más películas. Porque realmente son pocas: tres películas cada dos años, son muchas para un centro de formación pero pocas para crear un movimiento. Cuando todo aquello empezó, yo en el primer Máster di unas clases –sobre el documental y la televisión, me acuerdo– y conocí a Joaquín Jordá que acababa de llegar de profesor y también estaba José Luis Guerin. Entonces nos conocimos y en seguida tuvimos muy buena relación, coincidíamos en que teníamos una formación –aunque viniésemos de sitios muy distintos– común, influencias cinematográficas. Podíamos hablar de la pasión por el cine, por el trabajo.

⁶¹⁵ John Grierson est le fondateur du service cinématographique du Commerce Extérieur pour la propagande des produits de l'empire britannique. Il est le producteur de nombreux films sous la direction des services cinématographiques de l'Empire Marketing Board (EMB) puis du General Post Office (GPO) où des cinéastes comme Robert Flaherty, Alberto Cavalcanti, Paul Rotha ou Humphrey Jennings eurent l'occasion de réaliser des films.

¿Cuáles eran esos cineastas?

R.Í.: ¡Hombre! Podíamos hablar de muchos. Podíamos hablar de Ozu, de Grierson, de Pasolini... Con Jordá también hablábamos de literatura. Jordá y yo tuvimos durante unos años una relación intensa. Jordá es uno de las personas de las cuales yo he aprendido muchísimo. A Jordá, solamente tenías que escucharle. Sus opiniones solían ser muy certeras y tenía un bagaje cultural impresionante. Por lo tanto, era escucharle. A mí, me gustaba hablar con él de literatura, se había leído toda la biblioteca de Reus. Yo disfrutaba comentando los libros que estaba leyendo, él me comentaba otros. Me acuerdo que hablábamos también bastante de Gesualdo Bufalino, un autor italiano que había traducido. Fue un disfrute, era un maestro, una inteligencia brillante y con una gran ironía, una mente muy rápida. Y con Guerin coincidía también bastante, aquel mismo año, Jordá, Guerin y Comolli, eran los tres que rodaban las tres primeras películas del Máster. Jordá me pidió colaborar con él, de hacerle un retrato con una cámara más íntima en *Monos como Becky* que estaba escribiendo un guión con Núria Villazán. Era cuando nosotros nos encontrábamos en su casa. Me acuerdo que estaban allí escribiendo Núria Villazán y él el guión. Y fue cómo empecé a colaborar con Jordá en aquella película y la colaboración continuó en la última, que la empezamos juntos, llevaba la cámara, en el viaje que hicimos en *Más allá del espejo*. Con José Luis Guerin colaboré en *En Construcción*, estaba rodando la película y me llamó para llevar una de las cámaras. Las secuencias donde hay dos cámaras, una la lleva José Luis Guerin y otra la llevo yo.

¿Era José Luis Guerin quien llevaba la cámara?

R.Í.: Sí. Alex Gaultier era el director de fotografía, supervisaba toda la fotografía y las dos cámaras, la iluminación, todo. Pero lo que era la mirada, una la llevaba Guerin y otra la llevaba yo. Hablábamos de las imágenes, hablábamos del rodaje.

¿Cómo preparabais las escenas? ¿Él indicaba el encuadre?

R.Í.: Sí, si uno había que permanecer en plano general, el otro en plano medio, lo determinábamos. Pero si había total libertad, también se decía. Me acuerdo que en ambas películas, yo aprendí mucho y al mismo tiempo, quizás en algo pude colaborar de unas aportaciones, de unas secuencias. Disfruté. Hacía tiempo que no trabajaba con directores con los que estuviera tan a gusto y me sintiera tan identificado, aunque fueran dos estilos totalmente diferentes. El amor por el cine, y el disfrute por el trabajo, y la libertad creativa, y el huir de las convenciones eso eran unos denominadores comunes a las dos películas. Entonces, cuando se estaba rodando *En Construcción*, estaba grabando *La punta del Moral*. Al cabo de dos años, Jordi me pidió ser el coordinador en el Máster, lo hice durante una temporada y luego de rodar un largometraje que es *Tierra negra*.

¿Ya desde la segunda temporada?

R.Í.: Yo creo que fue desde la segunda temporada. Pero rodé en la tercera. Es probable que pase este año. Tardo mucho en acabar los proyectos, conseguir la financiación.

¿Lo que retrasa el proyecto es sobre todo la financiación?

R.Í.: En este caso, la investigación. En *Tierra negra*, fue el poder conseguir el dinero. Estuve con un productor, luego estuve con otro y al final con un tercero que me fui bastante mal, especialmente con el último productor de *Tierra negra*, [Pablo Llorca]. Lo pasé muy mal y aún tenemos muchas diferencias y la película no existe ni en DVD porque no la quiere mostrar. Es una película que no se ve, en festivales la han pedido y no ha dejado que se proyecte por ejemplo en Cinéma du Réel, Marie-Pierre Duhamel pidió la película y él no la envió.

¿Y tú no puedes mandarla?

R.Í.: No, porque él tiene los derechos de la película. Fue un error. Estuvo peleando la película y no consiguió ningún euro para la película. El dinero fue parte de la WDR [Westdeutscher Rundfunk] que la conseguí yo porque había rodado con ellos una película anterior. Y el resto era Canal + por estar en el Máster. Luego, Pablo Llorca se dedicó solamente a gestionar la película y luego a torpedearla. Su estreno, creo que fue un 10 de agosto, a las once de la mañana quería hacerlo. Al final conseguimos hacerlo por la tarde y Jordi Balló movió la prensa para que tuviera una acogida. Y luego, efectivamente, tuvo buenas críticas pero sin Jordi Balló que se dedicó a hacer este esfuerzo a mover la prensa, la película hubiera pasado sin pena ni gloria. Ahora sí, yo creo que es una de las películas que menor repercusión ha tenido. Me da la impresión de la gran olvidada del documental español de los últimos años. Es muy desconocida. No existe en DVD y no se menciona en ningún sitio, es la gran desaparecida. Es una pena. Fue un rodaje horrible, no por la dureza de la mina que era muy duro sino por todas las trabas que nos puso el productor. En realidad se ha rodado con cuatro duros. Pero estoy muy contento de la película, estoy muy satisfecho y es importante haberla rodado. La experiencia con el equipo fue muy bonita. Todo el equipo era gente del Máster. Estaba Diego Dussuel, que era una de las primeras películas que hacía y ahora está rodando en Mali con Isaki Lacuesta y está muy activo. Diego Dussuel estaba estudiando en uno de los Másters. También vino Amanda Villavieja que ya había conocido en el rodaje de *En Construcción*. Luego vino Elena Mari que hizo de ayudante de dirección, que también era alumna del Máster, Olga Lucia Gutiérrez, colombiana también que hacía también ayudante de dirección y luego otro equipo que colaboró en el montaje como Elsa Casademont, Saartge Gerts, la gente del Master. Colaboraron de forma muy activa.

Iba a decir que tanto en esa película como quizás ésta, a pesar de las dificultades, los que han insistido en que no abandonara el barco y que acabara la película fueron los alumnos del Máster. Siempre me suele pasar porque las películas tienen tantas vicisitudes, tantas

dificultades, si no tengo a gente que me anime un poco, siempre estoy al punto de tirar la toalla, uno se harta de todos los traspies. Y la última que hice en Camerún, también Carla Jiménez y Laia Manresa impidieron que tirara la toalla. Siempre hay una serie de gente que me anime a continuar porque, a veces, pienso: «bueno, mejor hago otra». Entonces, los alumnos del Máster también en eso son fundamentales. No solamente te ayudan en la investigación sino que en determinados momentos están allí para exigirte que cumplas y es bueno. Es un acicate, es un compromiso. Es gente que colabora y yo los integro de manera muy activa en todo el proceso de gestación de la película. Por ejemplo, para la que estamos preparando ahora, están integrados desde el primer momento. Eso hace que sea muy cansado porque el proceso es mucho más largo, el proceso de gestación de la película puede ser dos años. En esos dos años, los alumnos del Máster tienen que seguir con sus vidas. Al final, algunos vuelven y se meten en la película. No cabe duda de que están inmersos en un proceso tal como se da en la realidad, porque es real. Por lo tanto, son películas que a lo mejor salen en dos años como salen en cuatro. Nunca se sabe el tiempo que tarda.

Sí, es lo que pasó con Memoria negra... ¿Estabas tú en el proceso desde el principio?

R.Í.: No, creo que al principio estaba otro director, Agustí Vila, creo. Me llamaron más tarde. Basilio Martín Patino participó desde Madrid, de cierta manera, sí. Fue otro de los acicates que hizo quizás que ese proyecto se llevara a cabo. Y con Basilio Martín Patino estuvimos hablando del proyecto. Sobre todo, más que yo, Xavier Montanyà, creo que tenía entonces más relación con Patino por la película. Y en la película de Montanyà colaboré como director de fotografía fundamentalmente y también en la elaboración de parte de unas secuencias, especialmente las en el río. El resto, no. El resto es un trabajo que hizo el coguionista de elaboración de todas las entrevistas. Tuvimos entonces una buena colaboración y tuve mucha libertad en cuanto a la dirección de la fotografía.

¿Y en qué va a consistir tu trabajo de coordinador del Máster?

R.Í.: Bueno, el trabajo que hacía entonces en la coordinación del Máster –que solamente estuve una temporada– era muy intenso. Tenía que contactar con todos los profesores y hacer que viniesen, atenderlos y que el programa funcionase.

¿Entonces proponías a la gente que viniese?

R.Í.: La gente la proponía Jordi Balló, y yo proponía algunos, pero la mayor parte estaba definida ya por Jordi Balló. Sí que propuse algunos nombres por ejemplo cuando yo estaba, me acuerdo que vino Werner Dutsch con el cual había trabajado en la WDR, también creo que propuse a Gerardo Gormezano y a Verónica Font para que diera sonido. Me interesaba mucho también que el programa tuviera alguna clase práctica de montaje y alguna

clase práctica de cámara. Y creo que introduje lo que eran las prácticas en el Máster, que se hicieran prácticas. Fue mi pequeña aportación.

Tienes un interés particular por la técnica y por la práctica...

R.Í.: Sí, es muy importante. La teoría tiene luego que ser aplicada a la práctica. Porque es lo que te hace verdaderamente admirar, cuestionar o entender mejor la teoría. Creo que puedes admirar a un cineasta, primero, cuando lo ves y, segundo, cuando intentas filmar. Te das cuenta de las dificultades. Luego, uno tiene que descubrir sus propias virtudes y quizás defectos llevando la cámara o en el montaje.

Me parece también que es algo que vas buscando: los rodajes donde podrás encontrar un reto al nivel técnico: ruedas en el desierto, en la mina...

R.Í.: Sí, el reto técnico me interesa mucho. Los retos me fascinan. Creo que son un motor. Y el primer motor es la curiosidad. El documental nace también de esta curiosidad por conocer mejor quiénes son, quiénes somos y en qué mundo estamos, en qué mundo vivimos. El rodar en el desierto es reto pero también es fascinación: conocer esa vida en el desierto y conocerme a mí. No es solamente eso, sino también en mis películas intento expresar un poco mi visión de las cosas quizás, mis sentimientos, lo que uno anhela, lo que busco también en parte es esto. Conocer, experimentar y expresarme. Creo que tiene una definición un poco parecida el Johan van der Keuken, hablando del documental. Es la tensión entre la curiosidad y el deseo de expresarse. La verdad es que el Máster hasta ahora ha sido muy fructífero porque ha creado una serie de películas que creo que han servido de referente en cuanto que estas películas han demostrado que se puede hacer otro tipo de cine. Y un cine quizás más libre, más subjetivo, donde el director puede tener un mayor control y donde el cine no tiene reglas tan fijas, tan predeterminadas, un cine con una arquitectura no tan estática. Creo que eso también ha infectado el cine de ficción durante unos años en España.

Creo que ha sido muy fructífero. Al mismo tiempo, ha creado toda una serie de profesionales, como Núria Esquerra, Amanda Villavieja, Diego Dussuel, otros muchos que están en conexión con el Máster sin haber hecho el Máster, como Domi Parra que trabajó sobre películas de Isaki, como Sergi Dies que también monta unas películas de Jordá o unas de Isaki. Salen también cineastas como Mercedes Álvarez, Isaki Lacuesta, Lupe Pérez García, Ariadna Pujol y otros muchos, todo eso ha creado una serie de profesionales, de directores y directoras y de técnicos tanto en el sonido como en el montaje, como en la cámara. No solamente esto que son ahora los nombres que más se conocen sino otros muchos que van haciendo trabajos u organizan festivales, por ejemplo, Diana Kuellar que ha estudiado en el Máster de Documental de la Pompeu hace varios años, que se volvió a Colombia a Cali, y ella trabaja también en la Universidad del Valle, ha organizado el diploma en Documental de creación en Cali. He ido a dar clases y quiere ahora formar una Maestría. Ellos también están impulsando una serie de nuevos documentales y documentalistas en Cali, en Colombia, lo

cual va a tener una repercusión. También fui a dar clases a Bucaramanga [en Colombia]. Por lo tanto, esto va afectando otros sitios. Uno de los alumnos del Máster de la Universidad, lo acabo de conocer ahora en Montevideo –que acabo de volver de ahí– y está dirigiendo Docmontevideo que es un festival de documental y de televisiones que se dedican al documental. Lo dirige y ese chico estuvo en el Máster hace un par de años. Por lo tanto, ves cómo distintas personas van yendo a distintos sitios y van impulsando todo esto.

¿Y dentro de todo eso cómo ves tu trabajo de profesor? ¿El hecho de ser profesor es enseñar un punto de vista sobre el documental, una manera de hacerlo?

[A ce moment, Mateo arrive déguisé en fantôme, une grande serviette sur la tête.]

R.Í.: Para mí, empecé a transmitir un saber que quizás ya había adquirido en Alemania porque mi cultura cinematográfica era distinta a la de aquí. Por otra parte, el fomentar el amor por el cine y el conocimiento de ese otro cine. Cuando llegué a Alemania, todo mi conocimiento era el cine de ficción y sobre todo el cine americano. Era el cine que se veía aquí en España. Para mí, llegar ahí fue la apertura hacia todo el espectro del cine. Entonces, quería transmitir eso. Para mí, empecé a enseñar porque me apasiona lo que hago, me apasiona el cine. Si no existe la pasión, sigue absurdo dedicarse a eso porque también tiene muchas satisfacciones pero también tiene muchas insatisfacciones por el camino. Es mucho trabajo, hay bastante frustración y hay mucha tensión, es una gran lucha. Si no hay pasión, creo que nadie aguantaría todo este camino. Y hay mucha belleza en el cine. Siempre pienso que en la vida te pueden pasar muchas cosas y siempre hay altibajos pero el que nunca me ha traicionado es el cine, en la sala de cine. Cuando voy a una sala de cine, por muy solo que esté, ahí sí que estoy acompañado, encuentro un *confort* y encuentro una comunidad en la vida. Esa pasión por el cine la quería transmitir, y la belleza. El disfrutar mostrando la belleza del cine, la belleza de la realización, cómo se filma algo, cómo se acerca uno al alma humana o al gesto o a un determinado rostro o a un determinado instante, lo que dice Kracauer, cómo se mueven las hojas del viento. Eso es lo que quiero transmitir, la pasión por el trabajo.

El conocimiento son los pilares fundamentales para construir el edificio del arte cinematográfica. Creo que es muy difícil realizar a base de ignorancia, puedes tener fortuna, de vez en cuando, pero tienes que conocer cuál es la labor que han hecho los que nos han antecedido. Lo que decía Walter Benjamin: hay que conocer el pasado para no repetirlo y si somos afortunados, reinventarlo. Por lo tanto, hay que ver el pasado, qué luchas se han hecho antes. Si uno lee los diarios de Dziga Vertov, vemos que la lucha de un cineasta de hoy en día no es algo tan distinto a la que tenía Dziga Vertov. Estaba cansado y agotado de montar guiones que le eran continuamente rechazados. Se encontraba absolutamente aislado y quería rodar con absoluta libertad y no que le pidieran que todo fuera escrito y formulado. También habla de que la prensa era su gran enemiga, cómo combatir la prensa. ¡Algo muy común! Por lo menos a mí. Leyendo a Vertov no te sientes tan solo. Sientes una lucha común, una lucha que otros antes han hecho. ¡Fíjate que la traducción aquí de los diarios de Dziga Vertov la hizo Joaquín Jordá! Quizás el único hándicap que tiene la formación es que creo que la educación y la formación no están suficientemente valoradas. Siempre es una pena. Creo que

por eso tengo que dedicarme a la enseñanza de manera muy intensa, doy muchas horas de clase y eso te quita mucho tiempo para dedicarte a la creación. Quizás si estuviera un poco mejor valorado, me podrían dar menos horas, que fueran un poco más intensas y podríamos dedicar más tiempo a la creación. Creo que el hándicap es ése, quizás podría hacer más películas.

[J'arrête ici l'enregistrement et nous poursuivons notre conversation... Quelques minutes plus tard, Ricardo Íscar m'invite à enregistrer à nouveau, parce que, dit-il, ça peut m'intéresser]

R.Í.: El Máster también se basa sobre guiones y proyectos que, como tienen que conseguir una financiación y están destinados a las salas cinematográficas, para ello tienen que contar con los aportes de determinadas televisiones y, probablemente, al nivel europeo y al de las comunidades y del Estado. Por lo tanto, para acceder a ello, necesitas un gran periodo de tiempo y contar con un guión elaborado. Y eso hace que el resultado sean películas que sí que tienen un guión, tienen una elaboración de guión. Pero el cine de lo real no es solamente eso, existen muchas películas que no existirían si uno no reaccionara ante lo inmediato, de manera muy rápida.

Creo que se necesita esta capacidad de reacción: ante un acontecimiento determinado (una manifestación tremenda ante una crisis como la que se está produciendo o ante los cierres de una fábrica o cualquier cosa), el poder reaccionar y poder enviar autores y poder dar otro tipo de testimonios por el medio de la cámara. Creo que al Máster, le falta esta capacidad de reacción ante lo inmediato y que, para eso, creo que sería bueno poder contar con una caja de ahorros, para poder reaccionar ante hechos determinantes. Las tres películas cada dos años me parecen muy bien, pero también dejaría algo para que cada dos o tres años se pueda reaccionar frente a lo que ocurre en lo inmediato. Parte de lo que aporta las televisiones podría ser depositado en esta caja de reacción para no perder el frescor de lo inmediato y también esta desverguenza de lo planificado. De hecho, unas películas que he hecho, *Tierra negra*, *Dansa a los espíritus* o la de ahora son producto de un guión pero *A la orilla del río*, *El cerco* o *Soledad* no tienen ningún guión, es una reacción, son películas todas ellas en un solo día.

A mí, me gustaría, ahora, combinar la realización de proyectos de largometraje con la reacción. Dame una cámara para ir en la obra que tenemos aquí debajo y ya está. La pena es que, quizás, los cineastas no rodamos tanto como deberíamos. De poder rodar de una manera asidua y alcanzar la maestría de nuestro oficio como los pasteles que has traído que están hechos por un maestro pastelero. Seguramente que los hace todos los días. Deberíamos ir a rodar todos los días.

¿No has tenido esta tentación de estar todo el tiempo con la cámara, un poco, como lo hace José Luis Guerin? Grabar lo cotidiano con una cámara mini-DV...

R.Í.: tengo un pequeño diario... Cuando estuve en el DocLisboa estuve haciendo un pequeño diario de cinco minutos, me da un poco de apuro y no suelo mostrarlo. Toda la parte de diario, sí que la llevo grabando desde bastantes años. Y lo continuo haciendo. Pero lo que dedicaba a mi diario, ahora lo dedico más bien al de mi hijo, como cada padre de familia. Uno vuelve al origen del cine que es el cine familiar como Lumière filma a su hijo. Pero, sí, mantendré lo del diario pero es una herramienta que todavía no domino. Es algo que debo cultivar más. Tampoco quiero banalizar las imágenes, uno no lo puede filmar todo, creo que no.

ENTRETIEN AVEC AMANDA VILLAVIEJA

Cet entretien est le fruit d'une conversation, par vidéoconférence, le vendredi 25 juin 2010, avec Amanda Villavieja, l'ingénieure du son d'En Construcción (José Luis Guerin), Tierra negra (de Ricardo Íscar), El Cielo gira (de Mercedes Álvarez), La leyenda del tiempo, Los Condenados (les deux d'Isaki Lacuesta) et Aguaviva (d'Ariadna Pujol). Elle m'explique être venue à Paris quelques jours auparavant, sans savoir qu'Isaki Lacuesta présentait au même moment Los Condenados au Festival Diferente, regrettant de ne pas avoir pu venir à la projection. Avec Isaki Lacuesta, ils ont étudié dans la même université, avant d'intégrer le Master de l'UPF.

Amanda Villavieja: En mi caso estudié la Licenciatura de Comunicación Audiovisual en la Autónoma. Aún así, en la Autónoma, se montó un Máster de Documental que llevaban Josep Maria Català y Román Gubern. En su momento, mirando el temario, una de las proposiciones que me decantó hacia la propuesta del Máster de la Pompeu, de una manera, fue el cambio de profesorado. El Máster que se hacía en la Autónoma coincidía con los profesores que había tenido durante la Licenciatura. Así que me decidí, por curiosidad, también por la propuesta de la realización de las tres películas –en ese momento, una era con José Luis Guerin, una con Joaquín Jordá y otra con Jean-Louis Comolli. Me hacía mucha ilusión participar en la de José Luis Guerin. Fueron los dos factores que me llevaron a apuntarme al de la Pompeu en lugar del de la Autónoma. Y conseguí apuntarme en el proyecto de José Luis Guerin.

¿En la Autónoma, tuviste clases sobre documental?

A.V.: Tuvimos clases sobre documental pero para nada extensas. Fueron más guías a partir de las cuales tampoco había muchas posibilidades de ver películas. Si te perdías una de Guerin en el cine, había que ir a verla en la Filmoteca o buscar en los archivos. No teníamos muchas posibilidades. Otros amigos que conocí en el Master, con los cuales hemos seguido trabajando y colaborando ahora, tuvieron Guerin en clase en la Pompeu. Jordá y Guerin eran profesores de la Pompeu. Cuando llegué los conocí como profesores.

¿Con qué expectativas entras en el Master?

A.V.: Sobre todo con mucha curiosidad por conocer. Con las expectativas de realizar algo que, saliendo de la carrera – o al menos, es mi sensación – igual uno no tiene la impresión de saber demasiado, por lo menos, un poquito de todo. Iba en camino hacia la realización. El mundo del sonido, al entrar en el Master, era algo totalmente a años luz de lo que yo hubiera pensado que acabaría haciendo.

¿No habías hecho alguna práctica en la UAB?

A.V.: Prácticas de sonido en la carrera, no. En la Autónoma, la verdad que los estudios de sonido prácticamente eran inexistentes. No es una carrera técnica. Igual en la Autónoma, hacíamos prácticas de realización, igual también cogías cámara, editabas pero el cargo de sonido no era un punto de estudio, en ese momento. Sí que participé en muchos proyectos a los cuales añadí cosas como guionista, otros ratos como producción, otros como ayudante de dirección, pero yo no dirigí nunca un cortometraje en la carrera. Entraba también en el Máster sin ningún proyecto debajo del brazo, más que el que estaba preparando en este momento.

¿Cuál era?

A.V.: Era un proyecto sobre Man Ray que estuve preparando durante todo este curso, cuando, en agosto creo, antes de las sesiones del *pitching*, decidí dejarlo aparcado y remodelarlo en verano. Empecé a preparar un proyecto sobre fotografía personal, sobre algunos familiares e intenté un pequeño anecdotario de la relación que tenemos con las fotos de uso privado y cercano. Ese proyecto lo presenté en el *pitching* de mi año, con el resto de mis compañeros y una de las productoras, que estaban asesorándonos, se interesó por el mío, y entonces, me llegó una propuesta de realizar una pequeña pieza de tres minutos en torno a una foto: una propuesta nueva que iba relacionada con las ideas que había dentro de mi trabajo. Hice una pieza que les gustó y luego me propusieron realizar dos documentales dentro de un programa de la televisión catalana, que aún se está emitiendo y que se llama *Taller.doc*, y los hice. Uno de ellos se llama *El libro de la memoria*, es una historia de un matrimonio; el señor tiene un Alzheimer y entre él y su mujer, se dedican a reconstruir el álbum de fotos de ellos dos, a ordenar y, de allí, a disparar recuerdos. Era mi proyecto, una manera de emplear ideas que había preparado. El otro es una cosa muy simple que se hizo en poco tiempo, era una salida de estos viajes de gente mayor que hacen en un día, más documental directo, no está tan pensado como el otro.

¿Cómo vas a entrar en el proyecto de En Construcción? ¿Cómo llegas a hacer el sonido de la película?

A.V.: El caso de *En Construcción*, el alumnado estuvimos un tiempo, que suele corresponder a la mayor parte de los proyectos, con lo cual los alumnos casi están trabajando más con el director al nivel de producción, investigación, documentación. Era nuestro encargo durante esa época.

Entonces, empezamos faenas de documentación porque la idea de *En Construcción* era rodarla en cine, en 16 mm. Esa fue la idea al principio. Hasta que no llegó este primer día de rodaje, sacábamos cámaras de la Universidad y, entonces, íbamos a hacer tareas de documentación. Pero claro, estas tareas de documentación se podían convertir en posibles días

de rodaje, porque eran una prueba, tanto al nivel de cómo grabar, encontrar una forma en la que realmente están sucediendo cosas.

Grabamos bastante. La cosa, que les pasó luego a varios proyectos del Máster, es que el cuerpo teórico del Máster es cumplible: tenía unos tiempos, pero las películas tenían el suyo propio, muchos de ellos afectados más por cuestiones de producción o económicas que por el tema en sí.

Cuando se dispara un poco el proceso de salida de *En Construcción*, se configura una estructura más bien clásica. Es decir que se graba en cine. Por lo tanto, José Luis incorpora dentro del equipo, como figuras pilares, a distintos profesionales para cada uno de los departamentos: hay un director de la fotografía profesional, hay un técnico de sonido profesional –que no es del INA, es un técnico que pone la productora de la peli, Ovideo. Los alumnos estábamos en la expectativa de ver si nos podríamos incorporar como ayudantes o, en el mejor de los casos, asistentes, cuando, técnicamente, no has estudiado para ayudante de foto o de sonido. En ese primer día de rodaje, no pudimos entrar. Se grabaron dos días y entonces, a esos dos días, José Luis Guerin decidió que ésa no era la estructura que iba a servir para la película. Ese rodaje en cine le servía para estar un máximo de treinta días de rodaje, con lo cual toda su idea para encontrar la forma que él quería se iba al trasvase. Así que decidió trastocarlo todo, cambiarlo todo, decidió grabarlo en vídeo. Creo que estuvimos en los primeros –aún se estaban empezando– a utilizar el formato digital. Optamos por el Betacam Digital que era lo que más se podía acercar al formato cine y el rodaje de repente se abrió a un margen de un año. ¿Qué quería decir? Era un año pero un año a días sueltos. Esos días de rodaje se iban estipulando a lo largo de lo que íbamos encontrando en esa obra. El tiempo, lo marcaba el acontecer de la obra. Así que en ese formato, en esa tesitura, se incorporaron, en la medida en que pudieron, los alumnos –gran parte de ellos, no todos. Había un grupo que acabamos de salir de la carrera, teníamos todo el tiempo del mundo, ¡era mi caso, por ejemplo!, y nos incorporamos al rodaje en todo lo que pudiéramos, hasta el final. A lo hora de repartir los cargos, hubo amigos dentro del equipo que tenían bastante claro cuál era la dirección que querían seguir: Mercedes Álvarez, Núria Esquerra, Abel García Roure..., también Elena Mari que estaba como ayudante de dirección, de documentación. Nos la encontramos un día, por casualidad, en el barrio, haciendo un proyecto radiofónico sobre un grupo de gente de un casal del Raval, se incorpora al proyecto. Parte del grupo que empezó ese año, tanto fuera en el proyecto de Guerin, como en el de Comolli o el de Jordà, fueron gente que, de repente, empezó a escoger una serie de cargos y el tiempo nos ha llevado a que cada uno ha ido profesionalizándose dentro de su rama y a empezar a ir haciendo películas, algunos nos incorporábamos a ellas.

En el caso del sonido, no había nadie que quisiera apuntarse a hacer el sonido de la película. Si acabé haciendo el sonido no fue porque no me gustaba el montaje –ayudante de dirección, igual no es lo que hubiera escogido pero, por ejemplo, montaje... Era una de las cosas que me tentó y había una plaza vacante para el sonido; yo quería estar en el rodaje, quería estar donde estaban pasando las cosas y aprender de ver al director trabajando. Básicamente era lo que más me interesaba. Así fue como le dije al director (que no sabía nada de sonido) que si me proponía ese cargo, íbamos a ir aprendiendo sobre la marcha. Creo que

la presión nunca fue para nada estresante. Mis andaduras en ese campo empezaron con esa persona que vino en el rodaje de cine, se quedó durante un mes o un mes y medio, en los inicios del rodaje en vídeo. Yo le hacía de ayudante y empecé a aprender mis primeras cosas. Esta persona acabó marchándose por algunas cuestiones de tiempos del rodaje de *En Construcción*, eran aleatorias a menudo y, si te dedicas al mundo profesional y calculas más o menos los proyectos que tienes, cuánto tienes que trabajar al año para poder vivir, acabó marchándose, pero estuvo un tiempo con nosotros.

Mi historia, al nivel de sonido, fue ésa: desde empezar a llevar una percha sin auriculares a, de repente, pedir un mezclador y probar. A medida que iban, pasan cosas en la obra. Cuando empiezan a aparecer los restos de los esqueletos en la obra y nos damos cuenta de que igual deberíamos empezar a trabajar un poco más lejanos, ahí aparecieron los inalámbricos y todo eso fue *in crescendo*. El primer año de ese rodaje fue un rodaje más observacional con menos equipo, en lo cual también fue una manera de ir introduciéndose a todo. Desde la dinámica de rodaje a cómo usar el material, no sólo técnicamente, sino también cómo se graba en documental, cómo se hace invisible o no, todo este proceso de la dinámica..., la rapidez con la que hay que trabajar. Hay que pensar muy rápido y hay que prever muchísimo. Ésa fue la experiencia de un año y en el segundo –porque Guerin grababa y montaba simultáneamente– el segundo año, cambió un poco la estrategia: decidió hacer un segundo año de rodaje pero mucho más acotado, planificado, igual rodaje con dos cámaras. En ese momento entró otra persona dentro del equipo de sonido, que es Marta Andreu, ahora la coordinadora del Máster. Ella había hecho sus prácticas en la peli de Jean-Louis Comolli como ayudante de sonido con Francisco Camino, que es la persona del INA que hizo la mezcla de sonido.

La mezcla de Buenaventura Durruti y de En Construcción, ¿no?

A.V.: Sí, las dos.

¿Estuviste trabajando en las mezclas de En Construcción con Paco Camino después?

A.V.: Sí. La mezcla de *En Construcción* fue igual dos meses y medio en los cuales estuvieron todos los días Núria Esquerra y una parte, Mercedes Álvarez, que eran las dos montadoras. Y yo me subía a la mezcla pero me subí dos semanas. Fuimos pasando distintas personas que estábamos implicadas en el rodaje, en el piso que le habían puesto a la montadora. Hubiera querido pasarme dos meses en París, pero era inviable en ese momento.

Aprendí a hacer las cosas de manera autodidacta con lo cual yo nunca imaginé... El sonido de *En Construcción* es un sonido bastante complicado. Esta fue la idea de subirme a las mezclas y tener un punto de contacto con la persona que después acabó de dar forma a todo aquello.

Al aprender de manera autodidacta, a la hora de dar clases, ¿cómo te vas a plantear, luego, la manera de enseñar el trabajo de sonidista? ¿Qué cuentas a los alumnos?

A.V.: Mi formación no es teórica, no es de escuela, no es física. Lo que sí es importante, es conocer las herramientas. Hay una parte que es complicada, hasta cierto punto, y otra que es intuitiva. Me he dado cuenta de que el sonido, en documental, parte mucho de tener las herramientas claras, pero eso, a mí, me lo ha dado el tiempo.

Es verdad que, cuando empecé *En Construcción*, probé todos los materiales desde lo más rupestre hasta lo más sofisticado –yo creía que era lo más sofisticado– e íbamos probando sobre la marcha. Además, Guerin es un enamorado del sonido directo. Yo creo que, con otro director, igual, a mí no me hubiera pasado lo que me pasó o no hubiera entrado dentro del sonido de la manera en que entré. Era un mundo nuevo y era importante dentro del documental. Y como fuimos pasando toda esta gradación, la práctica a mí me dio las pistas. Uno sabe cómo suena los lugares si los ha escuchado muchas veces, si se ha encontrado en muchas dinámicas y situaciones distintas. Entonces, también se volvió un poco como una obsesión: leerse un manual e identificar cómo funcionaba un mezclador o no, empezar a leer artículos sobre sonido, empezar a investigar qué tipo de material había. Cuando llegó el DAT, el mundo de grabar sonidos, los ambientes, las técnicas de estéreo..., todo el tiempo va apareciendo como si el rodaje te provocara cosas y, de repente, tú empiezas a investigar estas ideas técnicamente. Siendo autodidacta, mi experiencia, en los casos que he dado clases (que son pocos y muy puntuales), es las situaciones, es cómo, de alguna manera, mi trabajo es un porcentaje técnico y el otro es la complicidad con el equipo, meterte en el proyecto, la intuición, la paciencia, la relación con la gente que filmas, con el equipo con el que trabajas... Luego, truquillos... Cuando me metí en eso, no conocía a nadie que se dedicara al sonido. Era un ente extraño porque, además, en ese momento, los técnicos importantes, todos, se dedicaban a la ficción, a la publicidad, el documental era un género muy mal tratado al nivel sonoro. Las productoras, incluso con el tiempo, no es que desprestigiaron el trabajo de sonido pero, cuando alguien te hacía una entrevista, de repente, parecía como si te hicieran un favor por tener un sonidista. Ellos habían trabajado con micrófonos en la cámara, otros realizadores ponían micrófonos de corbata. Pero, no es siempre posible: las estrategias de filmación, al menos en los proyectos en los que empecé, y que el Master de Documental sigue haciendo, proponía estructuras de ficción a la hora de grabar el sonido. De repente, no podía proponerme el trabajo con un solo micrófono, no eran entrevistas, eran personajes que intervenían en el espacio en el cual la planificación está prevista pero era una idea, hacía falta contemplar esta idea, contemplar lo que podía pasar y a partir de ahí, ir punteando y entonces empezaron a aparecer los micrófonos sin alámbricos... La dimensión sonora se ampliaba y para nada era fácil y más cuando eso es muy incontrolable.

Di una clase hace poquito y hacíamos como una introducción técnica de microfonías, instrumental, pero para qué situaciones mejor o no, con ejemplos pero, sobre todo, con situaciones muy prácticas y uno se da cuenta, en el fondo, de una parte de la urgencia. Mucha gente está trabajando así, porque es difícil tener equipos grandes para documental. No hay

presupuestos grandes. El reto es cómo encontrar el equipo óptimo. Si mucha gente trabajaba sola, buscábamos eso: diferentes opciones para distintas coyunturas de cada uno de los proyectos.

El trabajo podría hacerse más largo, podría ser hasta cuatro días. Pasar luego a la historia del sonido. Yo explico los trabajos en los que he trabajado, esa es lo que, creo, puedo aportar en mayor medida y más utilidad pero, igual que uno hace una historia de cine, la historia del sonido, la narrativa del sonido, utilizar todas estas estrategias. Mi experiencia docente es más el traslado de todo lo que he ido aprendiendo pero muy al nivel práctico.

¿Trabajas a veces con material analógico como viejos Nagra, por ejemplo?

A.V.: He trabajado sólo en Digital. Nunca trabajé con Nagra y me acuerdo el día en que en el INA, el asistente de Francisco Camino me dijo: «Amanda, has visto alguna vez un Nagra?» «No, le dije, nunca». Entonces, me subió arriba, a la habitación donde tienen el material. Pero es un mundo, el analógico, que quedó totalmente fuera en las escuelas, ninguna universidad que yo conozca sigue conservando Nagra.

¿Cómo vas eligiendo el material y el formato con el cual vas a trabajar? ¿Depende del director?

A.V.: Depende mucho ya no sé si del director o si de las situaciones. Hay directores que son mucho más cautelosos o respetuosos a la hora de acercarse a alguien. De repente, les aturde mucho el hecho de la visibilidad del equipo. A mí, me está pasando algo curioso porque, de repente, el formato al nivel de cámara se está reduciendo a marchas forzadas. Estoy trabajando en un proyecto en el que el equipo cámara trabaja con una cámara de fotos, con lo cual ya casi pareciera que fueran turistas. Yo, de repente, soy más aparatosa, de alguna manera. Es algo curioso porque, aunque me reduzca al nivel de aparatosidad, es imposible desaparecer. Con Guerin, en el último trabajo, hicimos un viaje para grabar sonidos para completar su película, porque se había ido solo en ese momento y al nivel de sonido habíamos buscado una manera sencilla para que él pudiera ir solo, pero no siempre funcionó. Me dice entonces: «Estoy contento porque de repente consigues que la gente fije su atención en ti y no me miren en la cámara directamente». Esto está muy bien por una parte, siempre pensé que si uno es aparatoso o cuando uno lleva una cámara en la mano, la invisibilidad nunca llega al principio, tiene un tempo y este primer tempo es un poco como cuando uno se mira a los ojos y dice: «Vale, entramos en este juego: te dejo que estés aquí y tú me dejas que yo te esté analizando al principio, hasta que esté cómodo con la historia». Mi aparatosidad es una manera de darle la mano a alguien y decir: «Está bien que estés aquí porque podemos jugar juntos».

¿Y con estas personas, cuál va a ser, entonces, la diferencia entre tu trabajo sobre Los Condenados o La Cicatriz y otras películas más documentales?

A.V.: Yo creo que no hay mucha diferencia. El otro día comentábamos algo en la clase del Máster: Eva Vila me presentaba y decía: «Amanda que empezó con el sonido casi por casualidad y de repente se enamoró de él...» Yo, en un momento, dije a los alumnos que mi metodología –lo cual no era una metodología en su momento pero lo es ahora–, era bastante anárquica, creo que, en el fondo, parte de la gente que estaba en el Máster de Documental. Tuve clases de Comunicación Audiovisual pero no estudié clases técnicas como lo puede ser la gente que sale de ESCAC [Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Caalunya], del cual salían puros técnicos con unas dinámicas de trabajo, nosotros no. Entonces, creo que estuvimos construyendo la metodología sobre la marcha. De repente, mi relación sobre si poner o no un estéreo, muchas veces, fue instinto. Por ejemplo, recuerdo, en *La ciudad de Sylvia*, la otra película de Guerin: muchas secuencias eran coreografiadas, con lo cual era todo bastante contado, bastante explicado, pero de repente decía: «Tengo un micrófono estéreo, ¿qué puedo pensar?» Estaba jugando a los dos términos entre las mesas, las diferentes polifonías de idiomas. Estas secuencias tienen siempre un tranvía por detrás, pues ¿dónde pondría un técnico el estéreo? Lo pondría un poco más adelante, lo colocaría un poco más atrás. E iba probando. Casi siempre he ido probando. A partir de allí, he ido decidiendo lo que, de repente, sabía si era una buena opción o no. Luego, fue continuar, llegar a montaje de imagen, seguir en el montaje de sonido y siempre que pudiera, en las mezclas, preguntando mucho porque, para mí, preguntar era la manera de ir conociendo. Al principio, no conocía nadie de sonido y, poco a poco, estuve conociendo a gente. E igual era gente que era más «documentalera» que de ficción pero también gente de ficción con mucha sensibilidad y, al final, se fueron abriendo como puentes. Hay algunos técnicos en este país que han sido cerrados a la hora de explicar, de contar, de compartir. En mi caso, eso, para nada. Necesito sacar para reconvertirlo en otra cosa. También, se ha hecho un pequeño grupo de gente que, al nivel técnico, era la primera vez que tenía que hacer algo y, en otras ocasiones, las mismas situaciones en el rodaje te hacen tomar decisiones que a veces las tomas solo porque el director tiene muchas más cosas sobre las cuales pensar en este momento y hay veces que crees que sí, e igual nadie sabe, pero estás así porque estás tomando decisiones que afectan a la peli.

¿Antes del rodaje, cómo te preparas el trabajo?

A.V.: Depende. Como he hecho muchas pelis del Máster, eso se ha dado bastantes veces: empezamos en hacer reuniones, lecturas de guión en el caso de que sea documental, más que lecturas de guión, referentes que les gustan al director, ver películas juntos, pensar la película visual, formalmente, e ideas, mezcla de comentar y compartir intereses comunes. Se plantean también los formatos (si la película se va a hacer en estéreo, en 5.1), cómo plantear eso en el rodaje, si vamos a trabajar con lentes cortas o no, si vamos a ser más o menos invisibles, qué tipo de situaciones nos vamos a encontrar, secuencias puntuales en la que se necesita plantear algo concreto. Sí que hay un trabajo previo y es grande... reunirnos con el

equipo que va a hacer el montaje y la mezcla, coordinar maneras, cosas que podemos necesitar y luego se establece también un tiempo de localizaciones, a las cuales siempre voy. Algunas veces se ha habido que batallar por eso, pero se está consiguiendo.

Cuando llegas a algún sitio para la localización, ¿vas ya con distintas herramientas?

A.V.: Sí, normalmente, suele ser como una semana o una semana y media más. Y llego con el equipo entonces, o suelo reservarme un par de días previos para empezar a grabar cosas porque muchos rodajes, luego, no tienen huecos para poder captar atmósferas, el universo sonoro del lugar. En la medida en la que puedo, lo hago. Si hay situaciones difíciles, te vas con el material, se hace unas pruebas. Te decides con qué microfonía es mejor que la otra. Con el tiempo, uno aprende a saber qué micrófono debe usar y cuál no. Hay una parte en la cual hasta que no lo pruebas *in situ*, no sabes exactamente.

¿También ocurre con el contacto con las personas? Por ejemplo, en Aguaviva, cuando llegas, ¿pasas unos días con ellas antes de grabar para conocerlas?

A.V.: En la mayor parte de los proyectos, en cuanto al primer acercamiento a las personas, como los directores suelen haber estado previamente con ellos, hay un tiempo de conocimiento, suelen ser sin cámara. Igual que si te presentaran a alguien. Con *Aguaviva*, si no recuerdo mal, nos fue presentando a los distintos personajes. Fuimos a tomar un café al Quesito. Luego, en el bar, luego nos presentó a las abuelas. El primer día, es como muy impactante para la gente. Con el tiempo, vas creando vínculos. Te vas de los lugares y vas dejando a gente con la que has compartido muchas cosas y se crea complicidades. Es bonito cuando el equipo, a parte del director, también consigue crear complicidad con la gente. Todo eso hace crecer a la película, eso se transmite y se nota.

*¿Ves una diferencia en cuanto a esta relación cuando ruedas *La Leyenda del tiempo* y *Los Condenados*?*

A.V.: No, porque en *La Leyenda del tiempo*, la relación es igual de estrecha que con *Aguaviva* por ejemplo. Y además, más en la *Leyenda*, porque de repente los tres protagonistas, sobre todo Isra et Cheíto, los dos hermanos, y Makiko son gente joven con la cual hay mucha complicidad o sea que, al contrario, sigue habiendo llamadas tiempo más tarde con ellos. Además, crean muchos juegos. Me acuerdo que Isra y Cheíto, cuando le cogían la cámara a Iñaki, le decían qué tipo de planos hacer. Eso, se lo decían al cabo de dos semanas. Y con los sin alámbricos, también. Ya sabían, aprendían super rápido. Te ayudaban, escuchaban cosas. Se entra en una dinámica de juego. En el caso de *Los Condenados*, en el fondo, la relación es la misma. Eso, en la medida en que la gente quiere relacionarse contigo. El equipo de actores de *Los Condenados*, creo que se metió en el rodaje con el equipo a nivel de relación de la misma manera. De hecho, planteo *Los Condenados* –sé que es una ficción y

está mucho más preparado– pero hay unas partes dentro de él que, de alguna manera, se asemeja en algo al documental. Hay una parte de posibilidad abierta que siempre está allí pendiente de un hilo. En un momento dado, puede suceder y uno la contempla como posible, igual que el trabajo con sonidos al nivel de atmósferas. Para mí, es un disfrute y le dediqué mucho tiempo para encontrarle sonidos para situaciones, para sensaciones. Lo que saqué dentro del poco tiempo que hay en un rodaje; eso también es como la parte más frustrante para uno: acabar las cosas y no tener tiempo como para poder hacer más pruebas. Tiene como una mezcla, el ánimo, la manera de relación con la gente o cómo prevés el trabajo. No me parece que cambie demasiado.

¿Cómo se puede preparar a anticipar lo que va a pasar durante el rodaje? ¿Cómo preparar las cosas de manera que surja lo que no has previsto, y que estés en el buen sitio? ¿Cómo se coordina con el resto del equipo?

A.V.: Dentro de la metodología anárquica –al coincidir con la misma gente, amigos en los trabajos con lo cual el tiempo y la conciencia es un punto a favor– hay situaciones en las cuales tanto la parte visual como la parte sonora jugaban un mismo papel, otras situaciones en las que una predominaba más que la otra. En muchas ocasiones se tiende a la visual como prioritaria y otras veces, fue al revés. Al final, uno aprende a sopesar, en cada momento, cuándo tienes que batallar por tus ideas o por intentar encontrar el mejor sonido, porque sabes que tiene que ser así, y hay otras veces que sopesas en la balanza y piensas: «Puedo pensarlo, puedo grabar según qué cosa». Es como un juego de ceder. No hay más remedio.

Se ha renovado, me parece, la estética del documental en parte mediante el recurso al sonido directo y la posibilidad de grabar mucho. Sería como un elemento que aporta cierto realismo. Tu práctica del sonido parece muy aferrada a esta concepción. Pero ¿qué sería un sonido realista?

A.V.: Es como la sensación de cuando alguien llega con una cámara a algún sitio y de repente se fija en detalles, en motivos de la realidad que les sorprende, que tiene la capacidad de verlos por separado y luego formar con ello un todo que, de repente, transmite el paisaje de este lugar. Con el sonido he trabajado o creo que trabajo igual. No creo que tenga la tendencia expresionista que, sí que sé que hay muchos técnicos que tienen esta capacidad. Además son compositores, vienen del mundo de la música, su campo se abre muchísimo. En mi caso, ha sido algo como una atención a pequeños detalles, a sonidos del real que se vuelven en algo expresionista y no sabes por qué desubicados de este contexto o incluso, al escucharlos con auriculares, se convierten en otro mundo. Es un trabajo de ir cogiendo atmósferas, *wild tracks*, que también he descubierto que es de los momentos de los cuales disfruto más, porque puedo contar historias con lo que estoy escuchando. Mi sensibilidad, en ese momento, está como a flor de piel. Es complicado grabar ambientes porque nunca debería ser algo burocrático, un ambiente durar un minuto y, de repente, ya tenemos que ir de este lugar. El digital en eso sí que ha ayudado. Hay ambientes que los esperas, que los puedes estar cinco minutos grabando

algo y de repente ves que hay veinte segundos, dentro de esos cinco, en los cuales podrías estar imaginándote una historia. Son realistas porque surgen del real y forma parte de una escucha atenta. Igual podríamos desarrollar un método que, con algunos directores, lo estuvimos hablando. Hice este viaje con José Luis Guerin que iba a presentar *En la Ciudad de Sylvia* por distintos lugares del mundo. A partir de allí ir contando cosas de distintos lugares. Cuando llegó a Barcelona se escuchó mucho de mis ambientes y me decía: «Me sabe muy mal porque yo en este montaje, los estoy troceando». Pero muchos de estos *tracks* de sonidos que me estás dando son narrativos de por sí. Podríamos imaginar imágenes encima, podríamos funcionar a partir de estos *tracks* de sonido para poder imaginar imágenes para ellos. E igual cuando grabo estos ambientes me los imagino así como historias que tienen un tempo, que luego van a estar desmenuzados y recompuestos y los van a pegar de manera distinta. Igual es el sonido realista, es una manera de trabajar y creo que tiene mucho que ver con la atención, viene también de una manera de documentar. Es estar muy atento, estar fijado en las cosas. Si tú lo haces, en un momento dado puedes ver lo que el director, por millón de cosas más, no puede ver en este momento. Y si se consigue crear amistades entre el equipo, es fantástico.

*¿Cómo se llega a conciliar la necesidad de grabar en el sitio ideal al nivel estético (el mejor punto de escucha según tu apreciación) y las necesidades de los demás colaboradores?
¿Cómo te planteas la elección de tu sitio?*

A.V.: Depende mucho. En el ideal de los casos, me encantaría que mi relación con el director y con el director de fotografía pudiera funcionar a nivel de relación entre poder jugar al unísono los planos sonoros, saber dónde colocar el micrófono a partir de lo que él está haciendo, pero es cierto que es un ideal de principio que hay que conservar a lo largo de todo el rodaje pero que en un documental, muchas veces, hay situaciones en las que eso no puede ser. No hay tiempo, de verdad. El otro día, en la clase, los alumnos preguntaban lo mismo. Les decía que muchas veces, estoy jugando tan rápido que me voy salvando de alguna manera. Entonces, lo que hago es prever y preveo todas estas posibilidades. Preveo una percha que se va a ir colocando en este espacio y que va a jugar, una con que las voces consigan ser entendibles en condiciones de sonido X que pueden ser o muy malas o muy buenas, personajes que se puedan moverse en un espacio grande, con una cámara que, de repente, puede pensar que, contando con un plano muy abierto, es la mejor manera de contar esta situación o a veces juegas hasta muy cerca de los personajes y los sonidos les permiten ser más libres... Ahí se plantea eso: trabajar con inalámbricos, trabajar con una o dos perchas (muchas veces voy sola, así que no tengo otro remedio que trabajar con una percha). Pero algo que sí estoy haciendo, y esto lo empecé a hacer con otro proyecto en el que he trabajado con Mercedes Álvarez, es empezar a grabar en estéreo todas las situaciones. Uno investiga las posibilidades de la técnica y se las acopla o se las lleva a lo que cree que le puede servir. Trabajar con un medio de estéreo, con un M-S que lleva un unidireccional pero que lleva un bidireccional, y todo en una misma suspensión. Se puede mover y de repente te encuentras grabando en distintos espacios los fondos o incluso los personajes. La sensación de estar en los lugares crece potencialmente en mercados, además, jugando con inalámbricos también,

igual sólo sirve para puntear o se usa en un momento determinado o a veces son la base de la secuencia, porque, con la percha, no hay manera de poder estar ahí cerca. Entonces, creo que lo que más hago es prever todo eso, y la práctica y el tiempo te llevan a funcionar así. Después, tener la mayor parte de las probabilidades para poder jugar. Porque la comunicación entre el equipo de dirección y sonido, hay veces que es muy cercana y puede saber exactamente lo que estás haciendo. Hay otras veces en las que no o veces en las que la cámara está mucho más lejos de la situación y el sonido está cerca así. Casi ves más tú la situación real que lo que el cámara está viendo. Entonces intuyes en qué tipo de valor de plano, quién sigue. De repente, igual intuyes muchas veces las cosas.

¿Te planteas también otros trabajos, experimentos, fuera del cine?

A.V.: La verdad que sí, no lo descarto para nada. He ido haciendo proyectos como que han venido muy seguidos y de repente. He hecho proyectos muy bonitos, muy interesantes y siguen saliendo. Hay gente que sigue haciendo cosas que están muy bien. Pero sí he hecho una instalación sonora con un amigo. Fue una cosa para una pintura, una escultura que ya había hecho de un vestido guaraní antiguo y trasladamos el sonido del viaje que hizo cuando se exilió de Argentina a España. Ahora me han hecho una propuesta de hacer el sonido para una obra de teatro, una cosa super pequeña, un amigo. Yo no lo he hecho nunca. En cosas así, nuevas, me voy metiendo.

ENTRETIEN AVEC FANNY GUIARD

Fanny Guiard appartient à la première promotion du Master en Documentaire de création. Elle y développe un premier film qu'elle aura l'occasion de réaliser peu de temps après : Cette mémoire qui se tait (2000). Dans ce film, produit par l'INA, elle filme sa grand-mère, ancienne altiste, atteinte de la maladie d'Alzheimer. Elle réalise ensuite Terra magica (2006), un long-métrage documentaire sur l'univers d'Ingmar Bergman et l'amour du cinéma. Puis, en 2010, Un amour d'ami, où elle explore la part d'amour dans les relations amicales, avec la complicité d'Ariane Ascaride et de Marie Desplechin. Parallèlement, elle a produit plusieurs films au sein de la maison de production Futurikon.

Nous nous étions rencontrés lors d'un colloque sur le documentaire, durant lequel nous avons convenu d'un rendez-vous. Celui-ci a lieu le 15 décembre 2010, dans un café du 4^e arrondissement. Je l'interroge sur les études qu'elle réalise avant d'arriver au MDC.

Fanny Guiard : C'est un concours de circonstances. J'ai d'abord fait des études de lettres, hypokhâgne et khâgne. L'idée étant ensuite de passer la Femis. Femis que j'ai failli avoir : j'étais 7^{ème}, ils en prenaient 6, cela s'est joué à très peu, mais je ne l'ai pas eu... J'étais inscrite en scénario, ce qui à mon avis n'était pas une bonne idée. Je crois que j'aurais mieux fait de passer le concours en réalisation. C'était une sorte de stratégie, parce qu'il y avait moins de monde en scénario. Du coup, cela se sentait : la démarche était moins sincère. J'adore écrire, mais c'était l'idée de faire des films qui me plaisait.

Après, je suis entrée à Paris 8, dans la foulée. J'ai réussi à rentrer en 2^e année à l'ECAV (Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles), j'ai eu une équivalence d'un an. J'ai suivi le cursus... Le DEUG, j'ai adoré : il y avait beaucoup de chargés de cours qui étaient des jeunes gens qui travaillaient dans le cinéma, des supers profs de scénario, de production ; des gens que, par ailleurs, j'ai recroisés par la suite. En licence, j'ai rencontré la personne la plus importante durant toutes ces études, c'est Jean-Louis Comolli. Je me suis inscrite à son atelier de réalisation, en licence, un atelier consacré au documentaire.

J'ai un peu l'impression que c'est un peu le hasard, quand même, le fait que je me sois retrouvé chez Comolli. On m'avait dit beaucoup de bien de cet homme, de ses cours. Je me suis retrouvé là et j'étais fasciné par l'homme, par l'intelligence de sa pensée, de son analyse sur ce que l'on nous présentait. C'était incroyable ! J'ai énormément appris.

A la fin, je ne sais pas comment, on s'est rapprochés tous les deux et je lui ai demandé d'être mon directeur de maîtrise. Il a accepté. Je lui ai fait lire le dossier que j'avais développé pour la Femis que, du coup, je comptais développer en film. Il était emballé et il m'a un peu pris sous son aile à ce moment-là. En même temps qu'il acceptait de devenir mon directeur de

maîtrise, il m'a dit : « Fanny, j'ai une proposition à te faire, on me propose de partir en Espagne pour animer un atelier dans le cadre d'un master, cela dure 6 mois, c'est à Barcelone. Ils m'ont proposé de venir avec des étudiants : je t'invite à venir, est ce que cela te tente ? ». Pour moi, cela tombait pile à un moment de ma vie personnelle où tout était possible. C'était en 1998, j'avais 23 ans, je ne parlais pas espagnol, mais j'aurais suivi Jean-Louis Comolli n'importe où. Très rapidement, j'ai dit oui et je me suis retrouvée là-bas, la seule petite Française et je découvrais que c'était la première édition. J'ai rencontré Jordi Balló et je me suis retrouvée élève de Jean-Louis. Cela s'est décidé en deux mois : je rentrais en maîtrise, il a accepté de me prendre en juin. En septembre, il me faisait la proposition de partir avec lui et en décembre, on partait à Barcelone.

Il s'agissait de partir 6 mois et non de s'engager dans un Master durant 2 ans ?

F.G. : A l'époque, c'était 6 mois, maintenant c'est deux ans ?

Disons que ce sont des sessions de deux ans, parce qu'il y a une partie avec des cours ...

F.G. : D'accord ! Les 6 mois, c'était les cours et après il m'avait dit, en effet, que l'année d'après, il n'y avait plus besoin de vivre à Barcelone. L'été suivant, je suis revenu pour le tournage de *Durruti*. Le plus gros de la formation, cela a été de décembre à juin. On a quand même commencé par Wiseman...

Tu connaissais déjà Wiseman ?

F.G. : Je crois que j'avais déjà vu *Titicut Follies*, je pense, mais je ne connaissais pas tous ses films. La Cinémathèque de Catalogne faisait une rétrospective de tous ses films. On revoyait tous les films de Wiseman, un par jour et après il venait nous en parler. C'était vraiment incroyable ! C'était une chance : ça, c'est un terreau !

J'imagine. Tu voyais une différence de ce que tu pouvais connaître du documentaire par rapport aux étudiants espagnols ? Par rapport à la formation que tu avais reçue ?

F.G. : Le problème, c'est que j'avais la barrière de la langue, au début. Il m'a bien fallu deux ou trois mois pour pouvoir communiquer correctement. Finalement, au bout de deux, trois mois, on était tous au même niveau, on avait tous suivi les mêmes cours. Quand je suis arrivée avec mon savoir, je ne peux pas dire quel était le leur, je ne sais pas. Je sentais que le documentaire français était auréolé d'une certaine réputation. Il y avait beaucoup d'exemples de films français. On sentait que le documentaire français était une école.

Justement, il y avait d'autres Français, mis à part Jean-Louis Comolli qui sont venus durant le cours ?

F.G. : oui, pas mal ! Il y a eu Rigolini qui n'est pas français mais qui vit ici, qui travaille à Arte. Il y a eu Yves Jeanneau, qui a fait une très chouette master class ! Eckart Stein, Rigolini, Wiseman, Jeanneau, Jean-Louis Comolli, évidemment, et après, parmi les Espagnols...

Joaquim Jordà ?

F.G. : Je ne crois pas, non ! Je vois bien qui c'est, mais je ne l'ai pas eu en cours ou j'étais dispensé. Il y avait un petit arrangement quand même, comme je ne parlais pas bien espagnol... Mais peut-être qu'il a donné des cours que je n'ai pas pu suivre.

Et à cette époque, y avait-il des cours d'histoire du documentaire ?

F.G. : Si tu veux, ce n'était pas des cours académiques. Je ne crois pas que l'on ait parlé, par exemple, de grands mouvements. Chacun venait avec sa vidéothèque personnelle et faisait partager ses coups de cœur. Je me rappelle notamment de Rigolini, il nous a fait voir des films géniaux. Il nous a fait découvrir pas mal de films internationaux, pas mal de films français aussi ; je sais que souvent le soir, en rentrant, je me disais « Ouah ! Tous ces réalisateurs que l'on ne connaît pas et qui ont une écriture cinématographique extrêmement originale ! »

Tu te souviens d'avoir découvert des films espagnols ?

F.G. : Guerin, il y avait une rétrospective Guerin. J'ai découvert *Tren de Sombras* et un autre aussi *Innisfree*. Cela m'avait énormément plu et intéressé ! Surtout *Tren de Sombras*, une belle découverte ! Et puis le personnage Guerin, j'ai des souvenirs, totalement anecdotiques, mais des souvenirs géniaux avec l'homme.

Et je l'ai revu en France quand il est monté sur *En Construcción*, pour ARTE à l'INA, et on s'est croisé, pour je ne sais plus quelle raison, j'avais passé un peu de temps là bas.

Tu te rappelles du projet que d'autres étudiants développaient à cette époque ? Certains t'ont marquée ?

F.G. : Je me rappelle des étudiants, mais de leurs projets... Oui, je crois qu'il y en avait une qui avait un beau projet sur l'héritage : c'était dans la maison, les objets de la maison, comment, au travers de la problématique de l'héritage, elle revisitait la maison, les liens de famille, tout ça ! Je n'ai pas lu son projet, mais j'aimais bien l'idée.

Ce film ne s'est pas fait, mais Jordi Balló a écrit, dans La Vanguardia, sur ce film et d'autres films, en évoquant ce film « qui ne se fera pas ». Il expliquait comment les objets étaient vivants aux yeux de la personne encore vivante et qu'une fois répartis dans la famille, cette valeur que prêtait la grand-mère, finalement, disparaissait avec elle et comment les choses perdaient de leur âme...

[Je lui parle de différentes personnes du Master dont elle me demande des nouvelles et lui raconte les films réalisés par Mercedes Álvarez, Abel García Roure, Isaki Lacuesta, le travail de Núria Esquerra et Marta Andreu. Je souligne le rôle central d'En Construcción dans la formation de la plupart d'entre eux]

F.G. : Ils ont eu une opportunité incroyable. Sur *Durruti*, cela n'a pas été du tout le même investissement.

Comment s'est passée la préparation du film et le tournage de Durruti ? Qu'est ce que tu avais fait ?

F.G. : L'implication était moindre que celle des étudiants pour *En Construcción*. L'écriture était intéressante, on participait à la réflexion, on faisait des ateliers où il nous faisait réfléchir ; il me semble que l'on avait dû faire des recherches, on avait dû lire, donner notre avis. On était consulté et du coup on assistait à cette pensée en marche, et c'était très intéressant. Par contre, on n'a pas trop collaboré à l'écriture, cela n'a pas été vraiment un travail de collaboration. Après, au moment du tournage, Jean-Louis Comolli – que j'adore – n'a pas complètement joué le jeu... Peut-être qu'il y avait quelques étudiants qui avaient des rôles un peu plus intéressants, qui pouvaient être perchmans, mais c'était toujours des postes techniques de seconde zone. On n'a pas eu la chance d'avoir des chefs de postes...

En Construcción reste un cas unique sur l'ensemble des films qui ont été faits...

F.G. : Finalement, c'est le cas sur lequel tout le monde devrait se baser. C'est cela, une vraie formation...

Pour moi, cela a été une super formation au niveau théorique. Au niveau pratique, cela m'a énormément apporté dans l'écriture de mon projet de film. C'était mon premier film. J'ai vraiment eu des retours de professionnels sur le texte que j'écrivais, ce qui était passionnant, que ce soit Wiseman, – c'est super, c'est inespéré – ou Rigolini, aussi, qui avait été très important, ou Comolli, tous ces regards là étaient précieux.

La pratique de l'écriture, mais pas la pratique du tournage. On a participé au tournage, c'était intéressant de voir Jean-Louis, comment il travaillait sur la fiction et le documentaire : *Durruti*, c'était vraiment entre les deux.

Comment travaillait-il sur ce film ? Cela a l'air d'être un film très écrit, le scénario fait 200 pages, non ?

F.G. : Oui, je me rappelle, cela nous avait un peu interpellés. En quoi c'est du documentaire ? On ne voyait pas où était le documentaire.

C'est le principe un peu de ce film, aussi, d'interroger : qu'est-ce qu'un acteur, qu'est-ce que c'est qu'une incarnation, comment « mettre en scène » l'histoire ?

F.G. : Oui, mais peut-être ! Même le documentaire était assez mis en scène. La rencontre entre le metteur en scène et ses acteurs était assez mise en scène...

Ce qui est dommage, pour un film qui parle de l'anarchisme... Après l'expérience à la Pompeu Fabra, tu réalises Cette mémoire qui se tait. Certaines personnes rencontrées dans le Master vont jouer un rôle particulier lors de la production du film ? Jean-Louis Comolli, par exemple ?

F.G. : Il a un rôle important : il me présente son producteur, Gérard Collas, qui est coproducteur de mon film. Gérard Collas a été très important dans le montage du film, dans tout d'ailleurs. En tant que producteur, il est venu à deux reprises assister au montage et cela a été des moments très forts, justes. Concernant le montage financier, je ne crois pas que ce soit lui qui ait trouvé les sous, si ce n'est qu'il a amené une participation de l'INA. Il a eu un regard très important.

Jean-Louis a vu le film fini, notamment le jour où j'ai rendu ma maîtrise à Paris 8, parce que c'était aussi mon film de maîtrise. Il l'a vu le jour de la soutenance. Comme le film était déjà passé sur France 5, on savait qu'il n'y avait pas trop de doutes, qu'ils allaient me donner ma maîtrise.

Ce film s'est vraiment fait dans des conditions professionnelles. A partir du moment où je suis repartie de Barcelone, forte de tous ces conseils, de mon expérience, de ces rencontres, j'ai rencontré le producteur avec qui j'ai travaillé pendant dix ans, et les choses se sont mises en place d'une manière très professionnelle, cela a été une formation qui m'a donné confiance en moi, qui m'a donné une sorte de légitimité et d'assurance.

Il n'y avait pas d'équivalent en France ?

F.G. : Non, peut-être la Femis ! Non, un Master universitaire, de cette qualité, avec ces intervenants-là, c'était assez exceptionnel, quand même.

Après, tu as travaillé pendant dix ans à l'INA ?

F.G. : Non, pas à l'INA, l'INA était le coproducteur de mon premier film. Le producteur, c'était Futurikon. Après, pendant dix ans, j'ai travaillé avec Futurikon, avec qui j'ai fait mes autres films, les deux films qui ont suivi et chez qui j'étais productrice aussi, durant quelques années. Actuellement, on est un peu en train de se séparer, mais toute chose a une fin. Dix ans, c'est bien, c'est long, il n'est pas impossible maintenant que je passe à un autre producteur.

Peux-tu me parler de tes autres films ?

F.G. : Le deuxième, c'était *Terra magica*. C'est un film que j'ai fait pour CinéCinéma, qui a été assez long à écrire et à monter financièrement. C'est comme cela que je suis devenue productrice, car c'était tellement compliqué que j'ai mis la main à la pâte et, finalement, j'ai fini par produire ce film avec Philippe mon producteur. On l'a produit à deux et j'ai acquis les compétences de fait. C'est donc un film autour d'Ingmar Bergman, pour lequel je suis partie en Suède. Le défi du film – qui est un défi poétique et insensé –, c'était de prendre l'avion pour la Suède, avec l'espoir d'atterrir dans un film de Bergman. C'est donc tout un travail sur la frontière entre l'imaginaire et la réalité, sur le regard que je porte sur son univers et la recherche de ses personnages, un peu à la façon de Pirandello... Est-ce qu'ils existent ? Est-ce qu'ils sont quelque part ? Quelles traces ils ont laissées ? Est-ce que cela veut dire qu'ils existent ? Bref, les décors de Bergman, les thématiques de Bergman, et puis l'homme que j'ai croisé plein de fois, mais que l'on n'a pas filmé, mais qui est là, comme une sorte de fantôme, tout le temps dans le film. C'était un film qui était ambitieux et qu'on a mis du temps à

monter financièrement. Finalement, on y est arrivé et c'est un film qui me ressemble pas mal, qui est très libre, moins académique que le premier. Le premier, au fond, il faisait plus l'unanimité – quoique... –, mais il y avait quelque chose d'irréprochable formellement, de très maîtrisé... Dans le deuxième, je prends des risques que certains m'ont reprochés et que d'autres ont adorés. C'est un film qui est plus hétéroclite, qui prend plus de risques, qui me ressemble beaucoup, qui est très libre.

Et le troisième, *Un amour d'ami*, c'est pour ARTE, sur l'amitié, la part d'amour dans l'amitié. C'est un essai qui essaie de déterminer quelle est la part d'amour dans l'amitié à travers l'histoire de différents couples d'amis. Donc, on travaille toutes les thématiques amoureuses dans l'amitié. C'est un film un peu plus facile, avec un très bon financement d'ARTE.

Thierry Garrel était encore là ?

F.G. : Non, ce n'était pas l'unité documentaire, c'était le Théma du dimanche. C'était une expérience très intéressante, qui m'a encore fait avancer, apprendre. Les contraintes étaient bien plus fortes qu'avec *Terra magica*.

Un amour d'amis, c'est un film, je crois, qui a une vraie qualité, notamment esthétique : très beau film, très belles images. Je pense qu'il y a de très belles interviews, avec des personnages forts... C'est un bon film de télé. Je pense que cela ne va pas au-delà, ils ont quand même réussi à ce que ce soit un film de télé. Je n'ai pas trop honte de ce film, il me plaît, mais ce n'est pas le film que je voulais faire. Le film que je voulais faire était quand même un tout petit peu plus poétique, un tout petit peu plus contemplatif : là, on est dans un truc plus rythmé.

Comment est ce que tu vois ce que tu peux faire maintenant par rapport à tes études ? Est ce que tu vois une continuité ?

F.G. : Oui, je me vois complètement dans la continuité, je pense que ces études ont été très importantes : la rencontre avec Comolli, mais pas seulement, ça a été déterminant... Tout à l'heure, tu parlais d'éthique, je pense que tout cela, maintenant, est devenu un matériau totalement inconscient, tellement il est intégré, assimilé ; je me le suis approprié, maintenant, tout cela, c'est moi. Je pense que ça m'a formé un point de vue, ça m'a formé un lien à la personne que l'on filme. Moi, je me sens une éthique très forte. Je fais partie des réalisateurs très scrupuleux... De temps en temps, je pense à Yves Jeanneau, à ce qu'il a pu nous dire sur la production... De temps en temps, je pense à des exemples ou simplement à sa personnalité. Cela a nourri mon imaginaire du métier et ça a aidé à le rendre plus concret, et je n'ai pas du tout l'impression d'avoir changé, même dans un film de télé, où j'ai fait justement un peu des compromis : des compromis pas graves, des compromis sur la forme, jamais sur le fond, jamais sur l'éthique, jamais sur les fondamentaux. Je me sens dans un travail formel, intellectuel, assez exigeant. Jamais je ne parle sur un sujet, d'une manière légère. Je passe des mois à écrire mon sujet. Tout cela, ce sont des choses que j'ai apprises en regardant, en écoutant, en voyant faire peut-être Jean-Louis Comolli. Après, cela ne veut rien dire de la qualité de mes films, juste un état d'esprit.

Tu as eu l'occasion d'enseigner ?

F.G. : Pour *Terra Magica*, j'ai enseigné un peu. J'ai fait des ateliers auprès de classes de lycée et j'ai adoré. Normalement, c'était juste un atelier de montage, on voyait le film, ensuite, ils venaient en salle de montage, on reprenait des séquences... C'était tellement fort que les élèves ont demandé à me revoir, parce qu'ils avaient fait tous leurs travaux de fin d'études sur mon film. Ils voulaient que je vois le résultat. Je me suis retrouvée à venir à leur rendu de travaux en fin d'année. Ce n'était pas du tout prévu dans le cursus. Ils ont continué à m'écrire sur Facebook, ça a vraiment été une expérience humaine super forte... C'était une éducation à l'image, j'ai adoré. Après, j'ai proposé ma candidature à d'autres endroits et mon CV retenait beaucoup l'attention. On me l'a proposé à Paris 8, mais c'était compliqué contractuellement. J'aurais bien aimé... Enseigner, je trouve ça magnifique.

ENTRETIEN AVEC MERCEDES ÁLVAREZ

L'entretien avec Mercedes Álvarez a lieu par téléphone, le vendredi 15 octobre 2010, dans la soirée.

¿Cómo te enteras de esta nueva formación del Máster?, y ¿cómo veías la producción del documental en España entonces?

Mercedes Álvarez: Primero, hice un corto de ficción. Luego, me enteré de que iban a hacer un Máster de cine y supe que estarían Jean-Louis Comolli, José Luis Guerin y Joaquín Jordá como tutores. Mi intención era ir al Máster, por los autores que estaban, más que pensar en hacer documental. No es que no lo había pensado pero lo que había hecho era un corto de ficción. Mi experiencia con el corto de ficción había sido bastante decepcionante por la sensación de tener a un grupo grande detrás, de tener todo, de alguna manera, pensado de antemano y organizado; esta rigidez de quemar el trabajo no me gustó. No me gustó esta experiencia del corto de ficción y pensaba que se podía hacer las cosas de otra forma dentro del documental. Al conocer a estos autores que estaban en la primera edición, me apunté al Máster.

¿Ya conocías el cine de Jean-Louis Comolli, por ejemplo?

M.Á.: Conocía muy poco su cine pero sí lo conocía bastante como crítico de *Cahiers* y había leído libros suyos y me interesaban mucho sus discursos sobre el cine de lo real. De José Luis Guerin, conocía una película, *Innisfree* y de Jordá, no conocía nada. Conocía más bien las que había hecho como guionista.

A Comolli, lo tuviste luego como profesor...

M.Á.: Como profesor, sí, pero muy poco. Creo que la gente que estaba en su grupo eran personas como Marta Andreu. Tuve más como profesor a José Luis Guerin. Comolli era el más teórico de los profesores, alguien que, por una parte, tiene una práctica y tenía una filmografía también pero, de todos los que pasaron por el Máster, como Wiseman y otros directores, realmente Jean-Louis Comolli era quien más reflexionaba sobre el cine, quien más había reflexionado desde la crítica. Eso me interesaba muchísimo, toda la parte teórica de Comolli.

El mes pasado, estuve leyendo la crítica que escribiste sobre El Sol del Membrillo en Cahiers du Cinéma. Me parece que tu manera de escribir es heredera de la manera de hacer crítica en los Cahiers.

M.Á.: Antes de empezar a hacer cine y de pensar en hacer cine, siempre me ha gustado mucho leer sobre cine y leía *Cahiers du Cinéma*, libros sobre teoría del cine de Jean-Louis Comolli, Truffaut, Godard, historia del cine, toda la literatura sobre el cine. Va unido a un mundo de cineastas que tiene que ver más con lo real y que trabajan más con esta materia que es la realidad, que tiende a reflexionar sobre eso, mucho más que con los cineastas de ficción. Quizás por eso, me interesaba más la crítica, la literatura sobre el cine que la práctica. Para ir al Máster de documental, la persona que más me llamaba la atención y que estaba allí era Comolli.

La película de *Durruti* se basaba sobre un guión acabado y parecía que a la hora de trabajar era más cerrado que el otro proyecto, *En Construcción*, de José Luis Guerin. Estaba más abierto en el sentido de filmar la construcción de un edificio, que el guión se iría construyendo en el rodaje, en el montaje. Me pareció que podría ser más interesante la práctica. Así que, en el primer año, después de la parte de teórica, comenzamos con el trabajo de *En Construcción*.

¿Lo que hiciste fue participar al montaje pero también estabas en el rodaje?

M.Á.: Sí, éramos un grupo pequeño de cinco o seis personas y también necesitaban apoyo durante el rodaje, de documentación, de personajes, para apoyar en el rodaje, para cualquier cosa, de cosas más técnicas a hablar con los personajes de la película.

¿Y con Núria Esquerra cómo trabajaste? Trabajasteis con AVID por primera vez, ¿no?

M.Á.: Trabajábamos secuencias cada una con Guerin y cuando comenzamos a montar con el AVID ya llevábamos un año y medio de montaje, de lo que recuerdo. Fue mucho tiempo de montaje, un año o un año y medio y cuando comenzamos a trabajar con el AVID, trabajaba con un técnico. No quería tener problemas de técnica.

¿Pero todavía sigues montando?

M.Á.: No, no soy técnica. No conozco muchas cosas del ordenador pero sí monto. Monto con un asistente, un ayudante, un montador pero también monto yo. Lo primero que hice fue montar. Además me gusta mucho en el cine. Mucho más, creo, que el rodaje, es la fase de montaje durante la que realmente disfruto en una película.

En El Cielo gira cuando vas a montar la película, ¿también estabas presente durante toda la fase de montaje?

M.Á.: Sí, en *El Cielo gira* he montado con dos alumnas del Máster, con Lupe Pérez y con Sol López y con Arturo Redin, también, el coguionista, entre los cuatro hacíamos el montaje.

Para mí montar es la tarea más interesante, no dejaría el material de una película, sobre todo de una película más documental, a un montador. Porque muchas veces, en mi caso, no se ha rodado el material con la intención de que se pueda construir una secuencia y que eso sea fácil para un montador, sino que el montaje es el lugar donde buscar la conexión entre los planos, buscar el guión y dejar surgir todo eso realmente.

¿Quieres decir que el material lo piensas más después del rodaje?

M.Á.: En *El Cielo gira* y la que estoy haciendo ahora, durante el rodaje, sí que se persiguen cosas que quieres filmar, ideas de secuencias. Tienes la cabeza en conexión entre las cosas

También hay cosas que filmas porque también tienes la intuición de que quizás eso puede tener un lugar en la película, sobre todo en películas donde persigues el tiempo. Lo importante es ese tiempo que transcurre durante el rodaje, todo eso te hace más abierto a las cosas que puedan ocurrir delante de la cámara o que puedas provocar. Pero realmente el guión, el esquema, las conexiones entre las cosas, el relato acabado, de alguna manera, está en la sala de montaje y no está antes, en una película que no pretende ser una tesis sobre ningún tema sino que intenta investigar con la cámara, intenta documentarse. Es un proceso donde, de alguna manera, cambiamos papeles que suele tener una película convencional: la documentación, la investigación, después el rodaje y después el montaje. Mientras estás rodando está entrando parte de la documentación, de la investigación y mientras estás montando, estás montando el guión, intercambiamos los papeles, las fases que habitualmente se dan en una película convencional. Por eso te decía que el montaje es una parte fundamental de la escritura de la película. Estuvimos montando durante ocho meses.

¿Cómo negociaste con la productora la necesidad de montar durante tanto tiempo?

M.Á.: Claro, con el montaje es más complicado porque entra más gente. Es más caro. Pero el montaje ahora se abarata muchísimo trabajando con Final Cut, con un ordenador que cuesta muy poco dinero. Normalmente, no hay que alquilar una sala de montaje AVID para todo el proceso, solamente es una semana al final. El resto del tiempo, ha sido un proceso en la sala de montaje de tu casa. Y las únicas personas que venían eran las otras montadoras que eran alumnas del Máster. Estaban contratadas para la película. Pero no eran montadores profesionales.

Entre En Construcción y El Cielo gira, ¿cómo se va haciendo el proceso de proponer tu proyecto dentro del Máster?

M.Á.: Fue Jordi Balló quien me preguntó si tenía un proyecto para presentar, que pudiese apoyar el Máster. Tenía un proyecto con el que me había presentado al Máster, era el de *El Cielo gira*. Fue el apoyo del Máster importante porque es difícil, para una película que no tiene guión, presentarla a las subvenciones del ICAA, sobre todo cuando no tienes película anterior. El apoyo del Máster significaba, sobre todo, el acuerdo que tenía el Máster con Canal +, es decir que ya había un dinero para apoyar la película. Así, es más fácil conseguir la ayuda del Instituto de Cinematografía. Me propusieron esto. Trataba de hacer un proyecto donde explicaba por qué se presentaba un proyecto sin guión y se trataba de hablar durante muchas páginas de por qué no había un guión.

Antes de empezar la película, estuviste grabando a la gente de Aldeaseñor durante varios años, ¿no?

M.Á.: Sí, esto desde hace mucho tiempo antes, casi de antes de presentar el proyecto. Era algo que hacía habitualmente cuando iba allí. Ya hacía unos años que había vuelto, hacía fotografías, vídeos, tomaba notas con una pequeña cámara. Era casi como un diario personal sin tener idea de que se convirtiese en un proyecto. Lo hacía por una necesidad de tomar notas, hacer fotos, retratar a la gente del pueblo, los espacios.

Cuando empezaste a preparar el proyecto, ¿no quisiste emplear este material que grabaste?

M.Á.: No sé. No me acuerdo bien. Me podría haber ocurrido el utilizarlo. Lo más importante, a la hora de hacer la película, era el de mostrar el mundo en el que vivían ellos y cómo era en ese momento y relacionarlo a la vez con el destino del pintor Pello Azketa. En ese momento, pensé que lo que tenía que hacer —es lo que recuerdo— era filmar este año de vida que acompañábamos con la cámara.

¿Desde el principio del rodaje, pensaste en quedarte un año?

M.Á.: No era la intención en el principio. No sabía cuánto tiempo iba a ser pero pensábamos con el equipo estar temporadas: una semana en invierno, primavera, verano, otoño y en las primeras semanas en que estuvimos, nos dimos cuenta de que había que quedarse allí. Había que estar y esperar a que las cosas ocurrieran. No solamente provocarlas, sino esperar.

¿Entre cada fase de rodaje montabas las escenas?

M.Á.: No. Era distinto al caso de *En Construcción*, que sí que el montaje acompañaba al rodaje. Parábamos de rodar y se montaba. En este caso, no. Veíamos el material que filmábamos pero no se montó hasta el final de ese año que estuvimos allí. Era otro tipo de experiencia. Los personajes que había en el pueblo eran los que había, los que vivían. Se trataba de hacer la experiencia para ellos de la manera más cómoda posible, que estén tranquilos, a gusto delante de la cámara, que el equipo de rodaje, que la cámara, formen parte de la vida de ellos y del pueblo. En el caso de *En Construcción*, que es otro tipo de experiencia o en el de Flaherty cuando montaba *Man of Aran* era muy distinto. En el caso de *En Construcción* sobre todo, porque se iba investigando al mismo tiempo que se iba filmando, se iba investigando en el montaje cuáles eran los personajes más interesantes, qué tipo de secuencias se podía plantear. Para mí, lo importante era el paradigma de la experiencia, filmarlo y después intentar mostrar aquellas cosas que te parecían más importantes de la experiencia. Montar desde la memoria qué son las imágenes, el tiempo que has vivido. No creía que era necesario hacer montaje.

¿Y en qué consistía vuestro trabajo entre las distintas fases de rodaje?

M.Á.: Después de las primeras semanas, cuando conseguimos convencer al productor de que lo que necesitábamos era estar allí, que no podíamos planificar las cosas con anterioridad, lo que hicimos fue quedarnos en el pueblo con la cámara. Había semanas en las que rodábamos un día y había semanas que no rodábamos ningún día, y semanas que rodábamos cuatro días. Dependía de las cosas que ocurrieran, no se trataba de estar siempre rodando. Se trataba de acompañarles en las cosas cotidianas que hacían, de estar con ellos porque con ellos surgieron muchas ideas de guión, muchas cosas para el rodaje también.

Es lo que comentabas a propósito de la película de Víctor Erice en el artículo. Me parece que estás hablando tanto de su trabajo como del tuyo. ¿En qué momento te vas a plantear la proporción de cuatro a tres?

M.Á.: Creo que esto tuvo que ver con los cuadros del pintor. Pero en el momento, no me parecía tan raro hacerlo en 1,66 en vez de 1,85. El formato, sí que me lo planteé, pero sobre todo era si debía ser más cámara al hombro o plano fijo, fue algo que me planteé bastante. La decisión fue que tenía que ser con trípode y en plano fijo; sobre todo porque era un lugar donde las cosas no se mueven, donde hay tan pocos elementos en el paisaje que están en movimiento. Me parecía que lo que hacía falta era observar el paisaje y que para eso era necesario el plano fijo. El formato fue sobre todo por la pintura, por los cuadros del pintor.

Después de El Cielo gira vas a acompañar la película y seguir dando clases en el Máster, ¿qué tipo de clases vas a dar?

M.Á.: En el Máster, he dado dos años las primeras semanas de historia de cine de no ficción. Me proponían una carta blanca para elegir los autores que quisiera. No era un recorrido exhaustivo, histórico pero, como la gente del Máster viene de formaciones muy distintas –hay gente de antropología, de arquitectura, gente que ha estudiado Comunicación audiovisual o periodismo– se trataba sobre todo, en esas primeras semanas, de intentar que todos hubiesen hecho un recorrido históricamente también, interrogarse a propósito, no sólo de cómo ha evolucionado la mirada del espectador, sino también el lenguaje cinematográfico. Se trataba de hacer un visionado juntos y más que desde el lado teórico, hacerlo desde una parte muy práctica, es decir elegir unas secuencias de algunos autores, intentar situarlos históricamente e intentar entre todos, juntos, descubrir cuáles son las decisiones fundamentales que ha tomado el director, de puesta en escena, de puesta en situación, de plano secuencia, en el montaje; intentar dialogar con los autores más que hacerlo desde una manera teórica, hacerlo poniéndonos en su lugar. También que se situasen en la percepción de cómo muchos autores hacen películas documentales para intentar contestar con otra forma de representar la realidad de este momento. Puede ser la televisión o pueden ser los documentales más que pasen de una institución, de un gobierno, una forma de contestar a otras formas de representar. Y también situarlo históricamente.

¿Esta manera de trabajar con los alumnos, la encontraste siendo alumna también?

M.Á.: Creo que ha ido cambiando bastante el Máster. El primer año, de lo que recuerdo, estábamos cada uno con los tutores. Por ejemplo, los profesores que tuvimos, sobre todo Wiseman, hablaban de su trabajo. Él hablaba de las decisiones que había tomado en el rodaje y en el montaje.

¿Quiénes fueron los tutores que te apoyaron para desarrollar El Cielo gira?

M.Á.: José Luis Guerin... No recuerdo bien, al ser ya doce años... No recuerdo...

¿Eckart Stein ?

M.Á.: Sí, Eckart Stein también. Vino mucho el primer año y estaba como tutor. Era muy interesante.

Ahora, preparas tu nueva película desde el Máster. Según tu parecer, ¿cómo ha evolucionado el Máster desde el punto de vista de la enseñanza y al nivel de su papel incentivo de producción?

M.Á.: Ahora, hay mucha más gente que viene de diferentes países, más que los primeros años, creo. Los primeros años, había más latinoamericanos y estos últimos años vino

mucho más gente de otros países. La gente viene de distintas formaciones, ha realizado más cortos, más documentales o ficción, ha trabajado más y, por otro lado, quiere más formar grupos de trabajo, además que uno apoya a otro. No está sólo el hecho de colaborar en la película que va a ser un largometraje sino la posibilidad de hacer cosas entre ellos, entre un equipo de trabajo. El Máster es fundamental en eso dentro del cine español: la posibilidad de trabajar con técnicos, con otros cineastas que comprenden que hay otra forma de hacer las cosas que no pasa por un esquema de rodaje rígido, el que habitualmente se hace en tantas películas como ficción o como documental, sino entender otra forma de hacer un filme. Creo que los grupos que se están formando en el Máster se apoyan entre ellos y esto es lo más interesante, lo que más puede ayudar a que se sigan haciendo cosas.

Entre la situación del principio y la situación actual, tanto al nivel técnico, de coste de producción de una película, de las posibilidades de difusión y también del hecho de que ahora se ha comentado bastante lo que puede ser un proceso de realización de un documental, ¿no crees que eso ha cambiado y quizás eso no ocurre sólo en el Máster sino en distintas partes de España?

M.Á.: Sí, creo que sí. Ocurre en muchas partes de España, es verdad. El trabajar con cámaras pequeñas, con equipos más baratos hace que haya menos intermediarios entre la cámara y el cineasta. Eso sí que ocurre en toda España, han surgido más películas y cineastas con reconocimientos fuera pero, por otro lado, es más difícil la difusión en las salas de cine. Tienen un recorrido por festivales pero, muchas veces, son muy difíciles de poder ver en las salas de cine. Hay más dificultades estos años para poder ver en cine las películas.

Parece que la difusión es el gran problema, incluso con internet. Es difícil que una película que sólo se estrena en la red consiga llamar mucho la atención y provocar debate en un mismo tiempo: no crea el impacto de una película que sale en sala y que se va a comentar y cambiar en un medio de transmisión, de debate. Me parece necesario para que una obra pueda vivir su propia vida, que haga un debate.

M.Á.: Sí, eso es cada vez más difícil. Al final queda llevar el cine a circuitos de programaciones de museos, de las filmotecas y de festivales. Eso está ocurriendo y hay muy poco apoyo a las distribuciones. Sin embargo, se da un dinero público para que se produzcan las películas y después no hay un apoyo a la distribución. Es el problema.

Para seguir con el Máster como modelo: este modelo se ha definido con el hecho de iniciar unas películas cada dos años que son, al final, largometrajes. Eso se ha definido, en parte, por el contrato que une el Máster con las cadenas de televisión. Así, me pregunto: ahora, este hecho muy positivo en un principio quizás impide que otros tipos de programas de cine de lo real exista. Pensaba en series que surgieron desde Arte como los retratos de Alain Cavalier u otros programas como Contacts sobre fotógrafos. Este tipo de programas que es también

«documental de creación», me parece que no tiene espacio en España para desarrollarse. ¿El Máster, con este modelo de largometrajes de 300 000 o 400 000 euros, no favorece otras iniciativas, no le da este impulso?

M.Á.: Estas películas de Alain Cavalier se podían hacer porque ya había un espacio en la televisión en Arte para estas producciones. Pero el problema es que en España no exista una cadena como Arte. Dudo mucho que Televisión Española u otras televisiones tuviesen interés en dejar abierto un espacio a este tipo de proyectos que, en un principio, no están para consumir. Lo veo difícil pero sí que sería interesante.

Te proponía esta comparación porque me parece que al principio el Máster quizás se ha planteado, por parte de Jordi Balló, como una alternativa a lo que no hacía la televisión y para empujar a la gente de las cadenas de televisión que fuera hacia cierto tipo de cine. También creo que una de las iniciativas de Jordi Balló es la de empujar ahora a la gente de televisión, para intentar hacer otra cosa de lo que puede hacer. Es una pregunta que me planteo. Me parece que quizás por razones económicas y por el esquema mismo del Máster no pueda inventar cosas que se podrían inventar por los estudiantes que están, por los profesores que están y las ganas. Pero por el modelo económico, lo impide.

M.Á.: No lo sé. El Máster surgió con esta idea de hacer un tipo de cine que llegase a las salas de cine, a un tipo de cine más libre en diálogo con lo real, diferente a lo que se estaba haciendo entonces. Había muy pocos ejemplos en España, *El Sol del membrillo* y *El Desencanto*... No existía una tradición. En ese sentido se abrió una ventana para hacer este tipo de cine pensando en las salas de cine con el apoyo de la televisión –porque es fundamental el apoyo de la televisión– pero quizás es el momento de que se planteó otro tipo de cine que no esté sujeto a que sea un largometraje, una película larga que tiene que tener un presupuesto mayor de 300 000 euros. Creo que sería sobre todo un problema de espacios de la televisión, como te decía antes, de un espacio en la televisión que no hay en España, en este momento.

¿Hablando de televisión, has constatado una diferencia entre Canal + y TVE dentro del proceso de producción de tu película?

M.Á.: No, creo que TVE tiene presupuestos mayores con el que apoyan las películas pero no sé la diferencia. Nunca he tenido que hablar con ellos. Ha sido el productor. No he tenido relación directa.

¿Y se emitió por televisión El Cielo gira?

M.Á.: Sí, fue un caso un poco extraño porque entró en la producción Canal + pero el producto, Canal + se lo vendió a TVE. No se emitió por Canal + sino por TVE. No sé cómo fue exactamente el asunto.

Y ahora estás con Tierras bajo un sol invernal favorable.

M.Á.: Es un título provisional. Se llama ahora *Mercado de futuros*. Estamos intentando comenzar el montaje de sonido y la postproducción.

Los productores son Fotoleve e IB Cinema.

M.Á.: Eva [Serrats de Fotoleve] había sido alumna y había trabajado en *Cielo gira* y ella tenía una productora. El otro productor, no lo conocía de nada. Fue una decisión así de última hora cuando tuvimos que presentar el proyecto. Muchas veces, lo que ocurre en general con la producción en España, es difícil que los productores entiendan este tipo de proyectos que se alargan en el tiempo, y en general, suelen ser bastante decepcionantes las experiencias. Te lo digo en general. Creo que esto es fundamental para hacer películas de este tipo. Un día, en una conversación, Yves Jeanneau de *Les films d'ici*, que había dado clases a los alumnos, decía que hacía falta una escuela para producción porque lo que hace falta es que una gente que tiene también una formación teórica fuerte y que pretende presentar las cosas de otra manera pueda tener un diálogo con alguien que tenga también esta formación, que sepa que hay otras formas de hacer las películas, que hay otras formas, que hay muchos circuitos también para mover las películas. Creo que es fundamental porque si no es un muro constante con la producción que intenta poner un esquema más rígido a algo que no lo es.

LETTRE DE PABLO LLORCA

Le 29 juin 2010, j'ai envoyé un premier courriel à la maison de production La Cicatriz, afin de prendre contact avec son directeur, Pablo Llorca. Celui-ci, avec Cámara Oscura Películas (COP), a produit le premier long-métrage espagnol de Ricardo Íscar, Tierra negra. Plusieurs personnes m'avaient fait part des difficultés que le cinéaste avait rencontrées durant la production. A cet égard, Ricardo Íscar, dans l'entretien publié dans Al otro lado de la ficción (Cerdán et Torreiro, 2007), commentait en détail ces problèmes dont Pablo Llorca, à son sens, était le principal responsable ; le cinéaste avait également évoqué ce conflit lors de notre rencontre à Barcelone.

Il me semblait nécessaire de contacter le producteur du film afin de comprendre la logique qui avait mené Tierra negra à sa perte (le film, loué par la critique en Espagne et à l'étranger, n'a été vu que par quelques rares spectateurs). De ces points de vue opposés et, apparemment, irréconciliables, il en ressort une évidence : le producteur et le cinéaste ne peuvent travailler l'un contre l'autre sans travailler contre le film.

Par ailleurs, Pablo Llorca a voulu adapter les méthodes qu'il avait employées pendant le tournage de ses propres films de fiction, mais la production en documentaire semble répondre à des règles bien différentes : les méthodes de production de fiction semblent inadéquates pour ce type de documentaire. Enfin, l'attribution de subventions, lors de la production du film, reposait alors sur un modèle qui exigeait de la part des cinéastes un scénario souvent très détaillé, ce que ne présentait pas le dossier de Ricardo Íscar. L'histoire de cette production aurait peut-être été quelque peu différente deux ans plus tard, quand les commissions modifient leurs critères de sélection et s'engagent davantage dans le documentaire, en appuyant des dossiers comparables à celui de Tierra negra.

Après avoir soumis une première série de questions à Pablo Llorca, celui-ci me recontacte le 19 juillet 2010 en me demandant si je suis toujours intéressé par ses commentaires. J'avais reçu entre-temps, le 7 juillet 2010, une première réponse dans le corps même du mail que je lui avais envoyé. Dans sa réponse du 25 juillet 2010, il m'explique qu'il s'agissait d'un brouillon et m'envoie la réponse suivante, bien plus détaillée.

Je reproduis ici le mail daté du 25 juillet 2010.

Hola Brice,

Paso a responderte sobre *Tierra negra*. El email anterior que te envié era un boceto de lo que pensaba escribir, que envié por error. Lo que ahora envío es la respuesta. Respecto a tus palabras de que para mí no es un asunto agradable, efectivamente fue una experiencia horrible (sin duda la peor de mi vida cinematográfica) pero no por ello dejo de agradecerte que me pidas mi versión. Al revés, te doy las gracias por poder hacerlo. Hasta ahora nadie me ha preguntado mi versión y por eso, insisto, te agradezco que tu lo hagas.

Todo lo que te cuento a continuación está documentado (cartas, contratos, etc.). Si te interesa ampliar información, pongo la documentación a tu disposición.

Las cuestiones que has añadido en otro email te las respondo en otra carta que te escribo a continuación.

Un saludo,

Pablo

SOBRE TIERRA NEGRA

Ricardo Íscar se pone en contacto con Cámara Oscura Películas en verano de 2002. Se ha quedado sin productor (Aureli de Luna, Producciones del Mediterráneo) para un proyecto, el cual tiene apalabrado dinero de Canal + (que lo condiciona a quién es el productor final) y WDR. Pregunta si es posible hacerlo con ese dinero, 24 millones de pesetas. Aporta un escrito en el que explica qué elementos humanos y materiales considera son necesarios, además de otros aspectos, relativos por ejemplo a la duración del rodaje. La propuesta inicial de RI (carta de 13-10-2001) explicita, entre otras cosas, «un equipo reducido y que cobre a tanto alzado, sobre todo si la mayoría es gente del Máster» (a lo que me negué pues me parecía que a trabajo digno correspondía salario digno; el sueldo de la sonidista, por ejemplo, fue de casi 500 euros semanales más dietas). RI proponía, antes de concretar las condiciones, condiciones especialmente sobrias, que de todas maneras no acepté pues no hacía falta tanta austeridad («el cámara y el sonidista sólo me hacen falta durante dos semanas. Luego será alguien del Máster quien haga el sonido y yo llevaré la cámara»). De todas maneras poco después entendí que se trataba tan sólo de una estrategia para convencerme de que aceptara el proyecto y que desde el comienzo él pretendía contar con muchos más medios. Rebajaba sus pretensiones para después elevarlas una vez firmado el acuerdo.

Estudio la propuesta inicial y respondo que pese a la escasez de dinero es posible llevar a cabo el proyecto, si somos conscientes del esfuerzo que supone. Añado dos condiciones: ni él ni yo cobraremos nuestro sueldo respectivo (9000 euros en ambos casos) hasta que no haya más aportación de dinero por parte de un tercero o beneficios, y además la producción se ajustará a esos elementos de austeridad pactados, que por otro lado son los habituales en las películas dirigidas por mí. Le envío un fax donde se refleja el presupuesto de cada partida, haciendo constar que se divide en dos compartimentos estancos: el rodaje y la posproducción. Mi finalidad es evitar que el coste rebase el presupuesto y COP se vea obligada a aportar dinero para la finalización. Esa postura de la productora queda clara desde el principio. COP ha acogido el proyecto, pese a las condiciones duras del trabajo y a no

percibir dinero por el trabajo material, porque la película está pagada (si el coste final es el indicado) y porque el proyecto le resulta atractivo.

Verano de 2003: tras un año estancada (pues Canal +, sobre todo, no daba vía libre al dinero) la película se pone en marcha. Canal + firma el contrato con nosotros. Dan 16 millones de pts. y en el contrato especifican que la duración final de la película no será más larga de 92 minutos.

El rodaje se divide en tres etapas: otoño 2002, invierno 2003 y primavera 2003. Pocas semanas antes de comenzar la etapa primera Ricardo Íscar empieza a presionar, ante mi estupor, para que el presupuesto sea ampliado, una táctica que ahora, al revisar las notas y escritos de la época, veo que era habitual en su proceder ante otras personas y empresas. También quiere que se le adelante algo de dinero de su sueldo (1.330 euros le son entregados, en contra del pacto inicial). Y también otras demandas que no estaban en el acuerdo primero (otra cámara mejor que la pactada, más técnicos, etc.), los cuales consigue en gran parte, sobre todo porque, como se le recuerda de manera pertinente, el presupuesto es cerrado y lo que añade en una partida le será restado en otras. En definitiva, él es el responsable del manejo del presupuesto y de cómo aplicarlo al rodaje. Le parece bien, dice. Sin embargo, la petición frecuente de añadidos presupuestarios y lo que comienzo a percibir como una estrategia suya habitual (de cuña o hechos consumados) me lleva a una situación de tensión respecto a él. No me apetece seguir con el proyecto, como le comunico por carta. No pido nada, sólo que (dado que no la encuentro yo, pese a varios contactos) él encuentre otra productora (o él mismo ejerza como tal) y que ésta me de (pues Canal + y WDR no han pagado) el dinero que he adelantado. Pero al no encontrar un sustituto RI se ve obligado a tranquilizarme, diciendo que las cosas marcharán más suaves con él a partir de ahora. Palabras que tengo que aceptar, entre otras cosas porque Canal + quiere mantener el contrato con COP y no desea el cambio de titular.

Junio 2003: fin de rodaje, ya con tensión fuerte y creciente entre director y productor. El 15 de noviembre de 2003 RI entrega una versión que no respeta el acuerdo entre Canal + y COP (ni el firmado, en consecuencia, entre COP y RI), pues en esa versión *Tierra negra* tiene 116 minutos (según contrato, firmado también por él, no podía tener más de 92 minutos). RI no cede al principio, pero, dado que en su contrato consta la duración máxima que la película ha de tener, cede al final. La versión entregada, en otoño del año siguiente, es de 92 minutos. COP había aceptado, sin embargo y para desbloquear la situación, que a WDR le sea entregada una versión diferente, de 106 minutos.

En España, en cine y en Canal +, se difunde la versión de 92 minutos, mientras que en Alemania la de 106 minutos. La existencia de ambas versiones (una legal y la otra no, aunque respetada pues su existencia nos da igual) sale a la superficie cuando COP se entera de la proyección de *TN* en un cine-club de Santiago de Compostela. Enterados por internet de la proyección, sin que el cine haya solicitado derechos de proyección ni pagado un euro, les solicitamos el pago de 250 euros. La película se proyecta, sin embargo, y la consecuencia es una demanda judicial que pierden. Ellos se amparaban en que lo que habían proyectado era la versión del director de *TN* y por eso no tenían que solicitar permiso ni pagar a la productora-distribuidora. Como es lógico, el juez dictamina que la única propietaria de los derechos de la película es COP. Queda claro que a COP da igual que se proyecte una versión de 92 o de 106 minutos. No se trata de una cuestión artística sino de reivindicar que los titulares legales de la película somos nosotros, lo que queda confirmado. La sentencia obliga al cine a pagar 250 euros, que como comprenderás no da para amortizar los gastos de avión ni de desplazamiento

a Coruña, ni tampoco el abogado. Pero el juicio era para nosotros una cuestión de dignidad y de decir ya está bien de tomaduras de pelo.

Esa es, a grandes rasgos, la historia de producción de *Tierra negra*. COP no puso dinero suyo y tampoco ganó (los 9000 euros de mi sueldo, la única excepción). Sí fue enviada a festivales. La aceptaron Nyon, DocLisboa, Bafici, Las Palmas y Documenta Madrid, entre otros. La rechazaron, también entre otros, Rotterdam y Amsterdam Documentary FF. Tal vez la Pompeu Fabra la haya proyectado en eventos por su cuenta, ya que tiene derecho a hacerlo si tienen relación con su actividad.

Fue también ofrecida a TVE pero rechazada. Y también fue denegada la ayuda solicitada al ICAA y a la Junta de Castilla y León (dos veces).

No se encontró distribución para ella en salas (se contactó con Wanda y Alta), así que COP la asumió, ofreciéndola sala a sala. Ese, por otro lado, es un procedimiento habitual en el caso de nuestras películas. De los siete largometrajes producidos por COP sólo uno ha tenido una distribuidora. El resto han sido distribuidas por ella misma. Y lo mismo respecto a la distribución en dvd. Como, una vez más, nadie se puso en contacto con nosotros, no ha salido. De todas maneras, por si hay que aclararlo, yo no tengo espíritu de productor. Soy un director que necesita producir sus propias películas para hacerlas. Si RI se puso en contacto conmigo fue porque era una de sus últimas opciones para levantar un proyecto del que habían huido otros productores. Y si yo lo acogí fue porque, como he dicho, veía la oportunidad de involucrarme en un proyecto que ya estaba pagado y que me atraía. Y también la oportunidad de ejercer por vez primera de productor en una película no dirigida por mí, asunto que no volveré a hacer por muchísimo tiempo, seguro.

Espero que haya aportado algo a las cosas. Si de todas maneras necesitas cualquier otra aclaración o dato no dudes en ponerte en contacto conmigo.

Un saludo,

Pablo Llorca

CORRESPONDANCE AVEC DIANA KUELLAR

Etudiante lors de la seconde session du Master en Documentaire de création de la Pompeu Fabra (2000-2001), elle participe à la préparation de Cravan vs. Cravan et en réalise le making of, Isaki vs. Lacuesta. Elle poursuit son travail d'assistante de production au côté de Paco Poch (Mallerich Films) entre 2003 et 2004 puis réalise plusieurs documentaires : Amor de lejos (2005), Tejedoras de paz (2007) et Mamá Choco (2010). En Colombie, dont elle est originaire, elle élabore un cours, le Diplomado Internacional de Documental de creación (DIDC) inspiré du MDC. Diana Kuellar a répondu amicalement aux questions que je lui ai envoyées par mail le 10 septembre 2010.

*¿Qué tipo de formación sobre el documental existía en Colombia antes del DIDC? ¿y ahora?
¿Cuándo y cómo surgió la iniciativa del DIDC?*

Diana Kuellar: En Colombia la vanguardia en formación de documental la lleva la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. En los 90's surgió un programa de documental que se llamaba Rostros y Rastros (más de 200 documentales) y el espacio en el que los estudiantes de la escuela hacían sus prácticas documentales. Cabe aclarar que la carrera es Comunicación Social-Periodismo y que siempre ha existido un énfasis en realización audiovisual. Esto fue liderado por cineastas como Luis Ospina, Carlos Mayolo, Óscar Campo y Toño Dorado.

Por otro lado, la universidad de Antioquia y la Nacional también tienen un trabajo importante en el área.

Todo esto a nivel de pre-grado. De los cursos de especialización sólo el Diplomado Internacional... ha trascendido, sobre todo por la calidad del contenido y los ponentes.

La iniciativa de crear este diplomado surgió ante la necesidad de implementar algo en mi país de lo que había aprendido en Europa. Además estaba decidiendo regresar y pensé que si iba a vivir en Cali, sería haciendo y trabajando por lo que más me gusta, que es el documental y mejor si seguía en contacto con mis amigos del ámbito. Fue así como los primeros invitados fueron Guerin, Íscar e Isaki, entre otros. Personas que conocí en Barcelona y mantenemos una amistad.

¿Qué tipo de formación previa se exige para integrar la formación?

D.K.: No exige nada específico, sólo que se tenga un conocimiento básico sobre documental y preferiblemente un pregrado o experiencia en relación al tema. Para otorgar las becas sí se exigen estudios y experiencia... todo esto está explicado en la web documentaldecreacion.com.

En cuanto a la organización de la formación ¿en qué sentido el modelo de la Pompeu Fabra ha podido tener cierta influencia sobre el diseño de los cursos? ¿Otras formaciones han influenciado el DIDC?

D.K.: El máster influyó completamente, me parecía que la metodología y el contenido de éste eran muy pertinentes para el objetivo que tenía con el Diplomado. Luego lo contextualicé dentro de nuestra realidad latinoamericana.

¿Surgieron algunas piezas destacadas dentro de la formación? ¿Se pueden ver en internet?

D.K.: Como apenas vamos por el tercero, apenas ahora se ven las realizaciones de los proyectos del diplomado. De entrada nuestros trabajos fueron recopilados por Isaki Lacuesta en su proyecto *Goggle*. También está *Inés, recuerdos de una vida* que está en etapa de post [producción] y del cual soy productora, están en rodaje *¿Indio Quién?... Indio yo*, de Erika Flor... *Tinigua*, que nació este año. Por otro lado tenemos una serie de entrevistas con nuestros invitados que se llama *Miradas Documentales* y esperamos estrenarla a finales de este año.

No recuerdo ahora mismo el estado en el que están los proyectos, dentro del diplomado, sólo dura dos meses, sólo se hacen ejercicios pequeños, no hay una producción grande. Pero todos terminan con sus proyectos listos para ser rodados.

¿Cuáles son las dificultades que encuentra el documental de creación en Colombia?

D.K.: Básicamente \$\$\$\$.

¿Existen productores colombianos interesados por el documental? ¿y cadenas de televisión?

D.K.: mmmmh mmmmh. Productores pocos, televisión nada... hay un canal público que apoya el documental pero con unos parámetros que no permiten mucho la libertad de opinión y expresión. Los privados de vez en cuando tienen una franja documental y casi nunca precompran.

¿Cuáles son las demás iniciativas en Colombia que intentan acoger este tipo de cine? El Festival Internacional de cine de Cali trabaja para la promoción del documental, ¿no?

D.K.: Sí, el festival está enfocado en el cine de no ficción, pues casi todos los que participamos ahí venimos de la escuela Univalle y nos hemos complementado la formación en España, Francia y/o Estados Unidos, por lo que el énfasis documental se mantiene...

Además en Bogotá está la Muestra Internacional de Documental que tiene una parte de formación y otra de exhibición.

¿En qué ocasión Isaki Lacuesta vino a grabar la película que incorporó la exposición Goggle earth? ¿Cómo surgió la colaboración con estudiantes? ¿Fue en el marco del DIDC?

D.K.: Sí, esto se hizo en el primer diplomado en 2008, en realidad fue un ejercicio que se propuso en el curso y lo enfocamos para que pudiera ser parte del proyecto de Isaki, que a propósito vendrá este año, junto con Guerín, al Festival de Cine de Cali.

También te quería contar que una parte de la película de Guerín *GUEST* que se estrena ahora fue filmada en Cali durante el diplomado, también del 2008, aunque José Luis luego regresó para complementarla en el 2009.

Bibliographie

1- FILMOGRAPHIE PRINCIPALE

ÁLVAREZ, Mercedes, 2006, *El Cielo gira*, 1 DVD, Madrid, Sherlock Home Video.

COMOLLI, Jean-Louis, 2005, *Buenaventura Durruti, anarquista* (1999), 1 DVD, Paco Poch.

GUERIN, José Luis, 2002, *En Construcción*, 1 DVD, Planeta D.

ÍSCAR, Ricardo, s.d., *Tierra negra*, 1 DVD, s.l., en consultation à la bibliothèque de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone). Il s'agit de la version distribuée en Espagne (92 minutes).

JORDÁ, Joaquín, 2006, *Monos como Becky*, 1 DVD, Santilla.

JORDÁ, Joaquín, 2006, *Veinte años no es nada*, 1 DVD, Barcelone, Notro Films.

JORDÁ, Joaquín, 2009, *De nens*, 1 DVD, Barcelone, Filmax.

LACUESTA, Isaki, 2003, *Cravan vs. Cravan*, 1 DVD, Planeta D et SAV.

LACUESTA, Isaki, 2007, *La leyenda del tiempo*, 2 DVD, Barcelone, Intermedio.

MONTANYÀ, Xavier, s.d., *Memoria negra*, 1 DVD, s.l., en consultation à la bibliothèque de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone).

PÉREZ GARCÍA, Lupe, s.d., *Diario argentino*, 1 DVD, s.l., en consultation à la bibliothèque de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone).

PUJOL, Ariadna, 2006, *Aguaviva*, 1 DVD, Barcelone, Cameo.

RECHA, Marc, 2007, *Días de agosto*, 1 DVD, Barcelone, Lauren Films.

2- BIBLIOGRAPHIE PAR RÉALISATEUR

MERCEDES ÁLVAREZ

Revue

« Alrededor de *El Cielo gira* », *Cultura/s* n°153, *La Vanguardia*, 25/05/2005.

Articles

ERICE, Víctor, 2005a, « A propósito de *El Cielo gira* », *El País*, 13/05/2005.

ERICE, Víctor, 2005b, « Cómo muere un olmo », *Cultura/s*, *La Vanguardia*, 25/05/2005, p.3.

GARSON, Charlotte, « Le réel à l'usure », *Cahiers du cinéma*, n°601, mai 2005, p.64-65.

JOLIVET, Anne-Marie, 2007, « Présence / absence de la ville dans l'espace cinématographique de *El Cielo Gira* de Mercedes Álvarez » in TERRASA, Jacques (ed.), 2007, *La ville dans le cinéma documentaire espagnol*, *Cahiers d'études romanes*, nouvelle série n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille 1), p.151-163.

MARÍAS, Miguel, 2005, « *El Cielo gira* », *Rouge*, <http://www.rouge.com.au/6/cielo.html> (dernière consultation: 01/04/2011).

MAYER, Myriam, 2008, « Une stratégie du mouvement relatif : Mercedes Álvarez, *EL cielo gira*, 2004 » in LIOULT, Jean-Luc (ed.), 2008, *Des mouvants indices du monde*, Aix-en-Provence, PUP, « Hors champ ».

MERINO, Imma, 2007, « Volver al origen » in CERDÁN, Josetxo et TORREIRO, Casimiro (eds.), 2007, *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, p.15-26.

MORÁN, Gregorio, 2005, « Otra razón para ir al cine », *La Vanguardia*, 21/05/2005, p.24.

PINOTEAU, Quentin, 2005, « *El Cielo gira (Le Ciel tourne)* » in *Images de la justice, Images documentaires*, n°54, 2^e trimestre 2005, Paris, Association Images documentaires.

Articles de la réalisatrice et entretiens

ÁLVAREZ, Mercedes, 2005, « El turista y el viajero », *ABC Cultural*, 11/06/2005, p.50-51.

ÁLVAREZ, Mercedes, 2007, « El muntatge. L'organització de la memòria. L'aparició del relat » in ANDREU, Marta, BALLÓ, Jordi et VILA, Eva (coord.), 2007, *Cinema documental i creació contemporània*, *Transversal* n°30, Llérida, Departament de Cultura de l'Ajuntament de Lleida.

ÁLVAREZ, Mercedes, 2007a, « La realidad. Nuevos observadores », *Docs* n°1, 2007.

ÁLVAREZ, Mercedes, 2007b, « Fragmentos de entrevistas » in TERRASA, Jacques (ed.), 2007, *La ville dans le cinéma documentaire espagnol, Cahiers d'études romanes*, nouvelle série n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille 1), p.175-183.

ÁLVAREZ, Mercedes, 2007c, « Entrevista » (entretien avec Imma Merino) in CERDÁN, Josetxo et TORREIRO, Casimiro (eds.), 2007, *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, p.27-43.

ÁLVAREZ, Mercedes, 2008, « Olmi llegaba muy lejos » in *Cahiers du cinéma España*, n°15, septembre 2008, p.6-7.

ÁLVAREZ, Mercedes, 2010, « Beauté + pitié » in *Cahiers du cinéma*, n°659, p.64.

ÁLVAREZ, Mercedes et ERICE, Víctor, 2009, « Encuentro con Mercedes Álvarez y Víctor Erice: a propósito de *El Cielo gira y Alumbramiento* », in POYATO, Pedro (ed.), 2008, *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Dos Torres, Diputación de Córdoba.

ÁLVAREZ, Mercedes et LOSILLA, Carlos, 2005, « Tras la niebla de la infancia » in *Cultura/s, La Vanguardia*, 25/05/2005, p.5.

JEAN-LOUIS COMOLLI

Jean-Louis Comolli a publié de nombreux articles. On pourra se référer au recueil *Voir et pouvoir* (2004), cité plus loin, et à la revue *Images Documentaires* pour des publications récentes.

Filmographie complémentaire

Parmi les nombreux films de Jean-Louis Comolli, citons ces trois films, les deux premiers traitent de l'anarchisme et le troisième a été décisif dans l'apprentissage de plusieurs membres du MDC :

COMOLLI, Jean-Louis, 2008, *La Cécilia* (1975), 1 DVD, Paris, Doriane Films.

COMOLLI, Jean-Louis, 2005, *L'ombre rouge* (1981), 1 DVD, Paris, Traversière.

COMOLLI, Jean-Louis, 2009, *Le Concerto de Mozart* (1997), 1 DVD, Paris, INA, La Sept-Arte.

Dossiers de *Buenaventura Durruti, anarchiste*

COMOLLI, Jean-Louis, 1999a, *Vies et morts de Buenaventura Durruti, anarchiste*, scénario sans éd., consultable à la Bibliothèque de l'Université Pompeu Fabra (Poblenou).

COMOLLI, Jean-Louis, 1999b, *Buenaventura Durruti, anarquista : dossier*, sans éd., consultable à la Bibliothèque de l'Université Pompeu Fabra (Poblenou).

Articles sur le cinéma de Jean-Louis Comolli et *Buenaventura Durruti, anarchiste*

COMOLLI, Jean-Louis, 2001, « rencontre avec Jean-Louis Comolli », (entretien avec Jean-Michel Mariou), disponible sur le site des éditions Verdier à l'adresse suivante : http://www.editions-verdier.fr/banquet/rencontre_avec_jeanlouis_comolli.htm (dernière consultation : 01/04/2011).

LECLÈRE, Céline, 2004, « Jean-Louis Comolli : la politique à l'usage du temps », *La pensée de midi*, n°12, p.136-140.

MAILLARD, Anne-Laure, 2007, « Mises en scènes du passé : réflexion autour de *Buenaventura Durruti, anarchiste*, un film de Jean-Louis Comolli et Els Joglars » in CHAPUT, Marie-Claude (ed.), 2007, *De l'anarchisme aux courants alternatifs XIX^e – XXI^e siècles, Regards/9*, Nanterre, Université Paris X, p.371-379.

Autres

BELMONTE, Florence, 2011, « L'esprit de dissidence. Chicho Sánchez Ferlosio (1940-2003), auteur compositeur libertaire » in ORSINI-SAILLET, Catherine (ed.), 2011, *Transmission / transgression, Hispanística XX*, n°27, Dijon, EUD.

ENZENSBERGER, Hans Magnus, 2010, *Le bref été de l'anarchie : la vie et la mort de Buenaventura Durruti*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire » (traduit de l'allemand *Der Kurze sommer der anarchie* [1972]).

PAZ, Abel, 1996, *Durruti en la Revolución española*, Madrid, Fundación de estudios libertarios Anselmo Lorenzo.

JOSÉ LUIS GUERIN

Pour de plus amples informations bibliographiques sur le cinéma de José Luis Guerin, on se réfèrera à la thèse que Myriam Mayer (2010) a consacrée au cinéaste. Nous proposons ici une sélection concernant plus précisément l'œuvre du cinéaste dans son ensemble ou les documents sur *En Construcción*.

Scénario

GUERIN, José Luis, 2001, *En Construcción*, scénario, Barcelone, Ovideo TV, sans éd., consultable à la Bibliothèque Nationale d'Espagne.

Ouvrage, thèse, revue

GARCÍA FERRER, J.M. et ROM, Martí (eds.), 1984, *Surcando en el jardín dorado, un viatge pels films de J.L. Guerin i les fotografies de E. Momeñe*, Barcelone, Cine-Club Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

MAYER, Myriam, 2010, *Le temps des fantômes : approche de l'œuvre cinématographique de José Luis Guerin*, thèse de doctorat sous la direction de Domènec Font et Jacques Terrasa, s.l., s.n.

Letras de Cine, n°6, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Articles

ERICE, Víctor, 2002, « Los muertos », *Letras de cine* n° 6, 2002, p. 51.

FRODON, Jean-Michel, « sous un autre jour », *Cahiers du cinéma*, n°637, septembre 2008, p.24.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, 2007, « El documental en construcción y la cámara urbana » in TERRASA, Jacques (ed.), 2007, *La ville dans le cinéma documentaire espagnol, Cahiers d'études romanes*, nouvelle série n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille 1), p.129-150.

HEITZ, Françoise, 2005, « *En construcción* de José Luis Guerin : la ville en chantier » in BARILLET, Julie ; HEITZ, Françoise ; LOUGUET, Patrick et VIENNE, Patrick, 2005, *La ville au cinéma*, Arras, Artois Presses université, « Lettres et civilisations étrangères », p.85-95.

MAYER, Myriam, 2007, « La ville, espace d'une rencontre. Le marin et la putain dans *En construcción*, de José Luis Guerin » in TERRASA, Jacques (ed.), 2007, *La ville dans le cinéma documentaire espagnol, Cahiers d'études romanes*, nouvelle série n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille 1), p.115-127.

MAYER, Myriam, 2008, « La condition urbaine : *En construcción*, un film de José Luis Guerin » in DE LOPE, Monique (ed.), 2008, *Rites et rythmes urbains / 2, Cahiers d'études romanes*, nouvelle série, n°19, Aix-en-Provence, CAER, Aix-Marseille Université, p.167-179.

MONTERDE, José Enrique, 2007, « José Luis Guerin: ¿Documental ? ¿Ficción? Cine » in CERDÁN, Jostxo et TORREIRO, Casimiro (eds.), 2007, *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, p.113-119.

TERRASA, Jacques, 2005, « Les vanités enfouies. Signes et sédiments dans le film *En Construcción* de José Luis Guerin » in DE LOPE, Monique (ed.), *La Ville, lieux et limites 2*, Cahiers d'études romanes, nouvelle série n°12, Aix-en-Provence, Équipe d'Accueil Études Romanes, Université de Provence (Aix-Marseille 1), p. 131-160.

TERRASA, Jacques, 2007, « La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film *En Construcción* » in TERRASA, Jacques (ed.), 2007, *La ville dans le cinéma documentaire espagnol, Cahiers d'études romanes*, nouvelle série n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille 1), p.101-114.

TORRES, Sara, 1992, « Los motivos de Guerin » in *Nosferatu* n°9, juin 1992, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, p.38-47.

Entretiens

GUERIN, José Luis, 2002, « Conversación con José Luis Guerin » (avec Álvaro Arroba) in *Letras de Cine*, n°6, Valladolid, Universidad de Valladolid, p.68-73.

GUERIN, José Luis, 2007, « Entrevista » (avec José Enrique MONTERDE) in CERDÁN, Josetxo et TORREIRO, Casimiro (eds.), 2007, *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, p.120-140.

Autre

Note personnelle prise lors du séminaire « A la rencontre du cinéaste José Luis Guerin », organisé par le Séminaire Images dans le Monde Ibérique et Ibéro-Américain (SIMIA), sous la direction de Nancy Berthier, les 8 et 9 novembre 2007, au Colegio de España (Paris). Une table ronde a eu lieu, le 9 avec José Luis Guerin, Nancy Berthier, Domènec Font et Myriam Mayer.

RICARDO ÍSCAR

On pourra consulter à la bibliothèque de l'Université Pompeu Fabra différents films de Ricardo Íscar : *A la orilla del río* (1989), *El diario de Manuel* (1992), *Badu, stories from the Negev desert* (1993-1994), *El Cerco* (2001-2006), *La punta del moral* (2001), *Dansa als esperits* (2010).

Sur internet, on pourra consulter *Juego limpio* (2009) disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=FybexVFhChc&feature=related> (dernière consultation : 01/04/2011)

Article sur le cinéma de Ricardo Íscar et critique de *Tierra negra*

PENA, Jaime, 2007 « Ricardo Íscar y el cine de lo real » in CERDÁN Josetxo et TORREIRO, Casimiro (eds.), 2007, *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, p.145-159.

QUINTANA, Ángel, 2005c, « Viaje al epicentro del miedo », *Cultura/s, La Vanguardia*, 17/08/2005, p.19.

Dossier, articles du réalisateur

ÍSCAR, Ricardo, s.d., *Tierra negra, proyecto de un largometraje documental*, s.l., sans éd., consultable à la Bibliothèque de l'Université Pompeu Fabra.

ÍSCAR, Ricardo, 2007b, « Notas durante la preparación de *Tierra negra* » in *Docs*, n°1, p.33-43.

ÍSCAR, Ricardo, 2008, « Una relación accidental » *in Docs*, n°2, p. 30-33.

Entretiens

ÍSCAR, Ricardo, 2006, « Entrevista amb Ricardo Íscar » entretien filmé avec M. Martí Freixas *in reservoirdocs.blogspot.com* (<http://www.youtube.com/user/reservoirdocs>) (dernière consultation: 01/04/2011).

ÍSCAR, Ricardo, 2007a, « Entrevista » entretien avec Jaime Pena *in* CERDÁN Josexo et TORREIRO, Casimiro (eds.), 2007, *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, p.160-171.

ÍSCAR, Ricardo, 2010, « Entrevista », entretien filmé avec M. Martí Freixas, *in Blogs&docs* (<http://www.blogsandocs.com/?p=523>) (dernière consultation : 01/04/2011).

Autre

VERNE, Jules, 1877, *Les Indes noires*, Paris, Hetzel (réédition Le livre de Poche, 1976, avec les illustrations de la première édition).

JOAQUÍN JORDÁ

Pour de plus amples informations bibliographiques sur le cinéma de Joaquín Jordá, nous renvoyons aux différentes monographies qui lui ont été consacrées (Manresa, 2006 et Vidal, 2006), ainsi qu'au numéro 52 de la revue *Nosferatu*. On pourra voir également les articles qu'Isaki Lacuesta et Lupe Pérez lui ont consacrés.

Monographies et revues

Garay, Guerin, Jordá y Portabella, *Nosferatu*, n°9, 1992, Saint-Sébastien, Patronato Municipal de Cultura.

GARCÍA FERRER, J. M. et ROM, Martí, 2001, *Joaquín Jordá*, Barcelone, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

Joaquín Jordá, Nosferatu, n°52, 2006, Saint-Sébastien, Donostia Kultura.

MANRESA, Laia, 2006, *Joaquín Jordá, la mirada lliure*, Barcelone, Pòrtic, Filmoteca de Catalunya, « Cineastes ».

VIDAL, Núria, 2006, *Joaquín Jordá*, Turin, Museo Nazionale del cinema.

« *Carpeta Joaquim Jordà* » *in Shangri-la*, n°2, janvier-avril 2007, p.21-54.

« Los motivos de Jordá », *Cultura/s*, n°214, *La Vanguardia*, 26/07/2006.

Artículos de Joaquín Jordá

JORDÁ, Joaquín, 1992a, « Numax presenta... y otras cosas » in *Garay, Guerin, Jordá y Portabella, Nosferatu*, n°9, Saint-Sébastien, Patronato Municipal de Cultura, p.56-59.

JORDÁ, Joaquín, 1992b, « *Dante no es únicamente severo* », in *Garay, Guerin, Jordá y Portabella, Nosferatu*, n°9, Saint-Sébastien, Patronato Municipal de Cultura, p.97-99.

JORDÁ, Joaquín, 1992c, « *El encargo del cazador* », in *Garay, Guerin, Jordá y Portabella, Nosferatu*, n°9, Saint-Sébastien, Patronato Municipal de Cultura, p.100-102.

JORDÁ, Joaquín, 2006, « Ocho consejos para filmar al otro », *Cultura/s, La Vanguardia*, 04/01/2006, p.3-4.

Alexiadas de Joaquín Jordá (artículos parus chaque semaine dans *Cultura/s*, entre le 30 avril et le 30 juillet 2003).

JORDÁ, Joaquín, 2003a, « Alexia », *Cultura/s*, n°45, *La Vanguardia*, 30/04/2003, p.23.

JORDÁ, Joaquín, 2003b, « Agnosia », *Cultura/s*, n°46, *La Vanguardia*, 7/05/2003, p.23.

JORDÁ, Joaquín, 2003c, « In memoriam », *Cultura/s*, n°47, *La Vanguardia*, 14/05/2003, p.23.

JORDÁ, Joaquín, 2003d, « Acromatopsia », *Cultura/s*, n°48, *La Vanguardia*, 21/05/2003, p.23.

JORDÁ, Joaquín, 2003e, « Hemianopsia », *Cultura/s*, n°49, *La Vanguardia*, 28/05/2003, p.20.

JORDÁ, Joaquín, 2003f, « Epilepsia », *Cultura/s*, n°50, *La Vanguardia*, 4/06/2003, p.23.

JORDÁ, Joaquín, 2003g, « Hipoacusia », *Cultura/s*, n°51, *La Vanguardia*, 11/06/2003, p.23.

JORDÁ, Joaquín, 2003h, « Tabaquismo », *Cultura/s*, n°52, *La Vanguardia*, 18/06/2003, p.21.

JORDÁ, Joaquín, 2003i, « Obesidad », *Cultura/s*, n°53, *La Vanguardia*, 25/06/2003, p.23.

JORDÁ, Joaquín, 2003j, « Hipertensión », *Cultura/s*, n°54, *La Vanguardia*, 2/07/2003, p.19.

JORDÁ, Joaquín, 2003k, « Coma », *Cultura/s*, n°55, *La Vanguardia*, 9/07/2003, p.17.

JORDÁ, Joaquín, 2003l, « Pickwick », *Cultura/s*, n°56, *La Vanguardia*, 16/07/2003, p.17.

JORDÁ, Joaquín, 2003m, « Apnea del sueño », *Cultura/s*, n°57, *La Vanguardia*, 23/07/2003, p.17.

JORDÁ, Joaquín, 2003n, « Sedentarismo », *Cultura/s*, n°58, *La Vanguardia*, 30/07/2003, p.17.

Artículos sur le cinéma de Joaquín Jordá

ANDREU, Marta, 2009, « Cuando la producción se inscribe en la realidad filmada » in SÁNCHEZ, Inmaculada et DÍAZ, Marta (coord.), 2009, *Doc 21, panorama del reciente cine documental en España*, Gérone, Luces de Gálibo, p.143-155.

ANGULO, Jesús, 2006, « la mirada poliédrica de Joaquín Jordá » in *Joaquín Jordá, Nosferatu* n°52, Saint-Sébastien, Donostia Kultura p.11-30.

AUBERT, Jean-Paul, 2007, « Paroles ouvrières (*Numax presenta et Veinte años no es nada* de Joaquim Jordà) » in TERRASA, Jacques (ed.), 2007, *La ville dans le cinéma documentaire espagnol, Cahiers d'études romanes*, nouvelle série n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille 1), p.55-74.

AUBERT, Jean-Paul, 2009, « *Dante n'est pas uniquement sévère (Dante no es únicamente severo)* ou comment ne pas raconter une histoire » in *Cahiers de narratologie*, n°16, disponible sur <http://narratologie.revues.org/1056> (dernière consultation : 01/04/2011).

BENAVENTE, Fran et SALVADÓ, Glòria, 2009, « Filmar al otro en el cine de Joaquim Jordà », *Formats, revista de comunicació audiovisual*, n°5, disponible sur http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/art_crea1_esp.htm (dernière consultation : 01/04/2011).

BOU, Núria et PÉREZ, Xavier, 2009, « La libre confesión. La construcción fílmica del testimonio en *El encargo del cazador* », *Formats, revista de comunicació audiovisual*, n°5, disponible sur http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/art_crea2_esp.htm (dernière consultation : 01/04/2011).

ERASO, Santiago, 2004, « De niños perdidos en las calles », *Cultura/s, La Vanguardia*, 24/03/2004, p.25.

GUERRA, Carles, 2006, « un cine de situación » in *Joaquín Jordá, Nosferatu* n°52, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p.4-10.

LLOPART, Salvador, 2005, « Veinte años son nada, en el tango al menos », *Cultura/s, La Vanguardia*, 16/11/2005, p.28.

MERINO, Imma, « Volver a Numax », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/11/2005, p.27.

MONEGAL, Antonio, 2004, « Matando ruiseñores », *Cultura/s, La Vanguardia*, 24/03/2004, p.26.

PÉREZ, Xavier, 2006, « “Cippiuti” Jordá », *Cultura/s, La Vanguardia*, 06/12/2006, p.25.

QUINTANA, Ángel, 2004a, « La víctima es siempre la verdad », *Cultura/s, La Vanguardia*, 24/03/2004, p.24-25.

QUINTANA, Ángel, 2005a, « Tras la revolución », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/11/2005, p.26.

SAINZ PEZONAGA, Aurelio, 2007, « Singularidades. El marxismo desajustado de Joaquín Jordá » in *Youkali*, n°4, p.31-53, disponible sur <http://www.youkali.net/> (dernière consultation 01/04/2011).

SAINZ PEZONAGA, Aurelio, 2009, « Acontecimientos impuros. En torno a la «lógico alternativa» de *Más allá del espejo de Joaquim Jordá* » in *Youkali*, n°8, p.115-126, disponible sur <http://www.youkali.net/> (dernière consultation 01/04/2011).

SALVADÓ CORRETGER, Glòria, 2006, « Espectros y películas. Los proyectos truncados de Joaquín Jordá » in *Joaquín Jordá, Nosferatu* n°52, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p.31.

ZUNZUNEGUI, Santos, 2001, « Corregir y dirigir. *Monos como Becky* » in CATALÀ, Josep Maria, CERDÁN, Josetxo et TORREIRO, Casimiro (coord.), 2001, *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España*, Málaga, IV Festival de Cine Español et Ocho y medio, p.313-318.

ZUNZUNEGUI, Santos, 2007, « El encargo del traductor », in CERDÁN, Josetxo et TORREIRO, Casimiro (eds.), 2007, *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, p.177-193.

Entretiens

« Entrevista : Garay, Guerin, Jordá, Portabella », 1992, entretien avec Jesús Angulo, Quim Casas et Sara Torres, in *Garay, Guerin, Jordá y Portabella, Nosferatu*, n°9, Saint-Sébastien, Patronato Municipal de Cultura, p.68-87

JORDÁ, Joaquín, 2002, « Entrevista a Joaquín Jordá. Intentar reconstruir la verdad es un error », entretien avec Carles Guerra, *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/10/2002, p.3.

JORDÁ, Joaquín, 2003, « Una mirada diferente entre la razón y la percepción », entretien avec Ruth Pombo, in HEREDERO, Carlos F. et MONTERDE, José Enrique (ed.), 2003, *Los "nuevos cines" en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valence, IVAC, « Especial textos », p.287-301.

JORDÁ, Joaquín, 2004, « Murmurar es una desaprobación para sí mismo » entretien avec Anouschka Seifert et Adriana Castillo, in *Lateral*, N°114, juin 2004.

JORDÁ, Joaquín, 2006, « « A mí la normalidad no me gusta ». Un largo encuentro con Joaquín Jordá » entretien avec Esteve Rimbau, Glòria Salvadó Corretger, et Mirito Torreiro, in *Joaquín Jordá, Nosferatu* n°52, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p.40-79.

VIDAL, Nuria, 1992, « Joaquín Jordá. El círculo del perverso » in *Garay, Guerin, Jordá y Portabella, Nosferatu*, n°9, Saint-Sébastien, Patronato Municipal de Cultura, p.48-55.

Autres

ERICE, Víctor, 2006, « Joaquim Jordà, como siempre », *La Vanguardia*, 26/06/2006, p.34.

GUILLAMÓN, Julià, 2006, « Jordà », *La Vanguardia*, 29/06/2006, p.49.

ROSEIRA COSTA, André, 2008, *Un retrat d'en Joaquim*, court-métrage documentaire sur le cinéaste disponible sur <http://vimeo.com/2942147> (dernière consultation : 01/04/2011).

ISAKI LACUESTA

Filmographie complémentaire

On pourra consulter certains courts-métrages comme *Nummulits* (2002-2004), *Ressonàncies magnètiques* (2003), *Teoria dels cossos* (2004) et *Esbozo* (2004) sur <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=93> (dernière consultation : 01/04/2011). D'autres films du réalisateur ont été édités en DVD.

LACUESTA, Isaki, 2010, *Los Condenados* (2009), 1 DVD, Barcelone, Cameo.

LACUESTA, Isaki, *El rito* (2010), 1 DVD inclus avec *Barceló, Matador N*, 2010, La Fábrica.

LACUESTA, Isaki, *2012* (2010), vidéo en ligne disponible à l'adresse suivante : <http://www.notodofilmfest.com/ediciones/09/index.php?corto=24765> (dernière consultation : 01/04/2011).

LACUESTA, Isaki, *Las variaciones Marker* (2007) inclus dans *Chris Marker*, 4 DVD, Barcelone, Intermedio.

DIES, Sergi et LACUESTA, Isaki, *Rouch, un noir* (2004) inclus dans *Jean Rouch*, 2008, 5 DVD, Barcelone, Intermedio.

LACUESTA, Isaki, *Alpha and again* (2008), inclus dans *Jean Rouch*, 2008, 5 DVD, Barcelone, Intermedio.

LACUESTA, Isaki et VILA, Pere, *Saber nedar* (2003-2006), inclus dans BONET, María del Mar, *La veu a la mà*, 1 DVD, Caldes d'Estrac (Barcelone), Fundació Palau-Centre d'Art.

LACUESTA, Isaki, *Mar-Palau* (2006), inclus dans BONET, María del Mar, *La veu a la mà*, 1 DVD, Caldes d'Estrac (Barcelone), Fundació Palau-Centre d'Art.

LACUESTA, Isaki et VILA, Pere, *Soldados anónimos* (2008) inclus dans LACUESTA, Isaki, 2010, *Los Condenados* (2009), 1 DVD, Barcelone, Cameo.

LACUESTA, Isaki, 2007, *Dos cuentos que caben en la palma de la mano* (2007) inclus dans LACUESTA, Isaki, 2007, *La leyenda del tiempo*, 2 DVD, Barcelone, Intermedio.

LACUESTA, Isaki, 2008, *Microscopías* (2003) 1 DVD inclus dans RODRÍGUEZ, Hilario J. (ed.), 2008, *Elegías íntimas, instantáneas de cineastas*, Madrid, Ocho y medio, Ayuntamiento de Madrid.

Scénario et dossier

LACUESTA, Isaki, 2000, *Cravan vs. Cravan*, scénario et dossier sans éd., consultable à la Bibliothèque de l'Université Pompeu Fabra (Poblenou).

Revue

« Isaki Lacuesta, un cineasta del siglo XXI », *Cahiers du cinéma España*, n°28, novembre 2009, p.6-23.

Articles d'Isaki Lacuesta

CAMPO, Isa et LACUESTA, Isaki, 2002, « Aproximación a la intimidad », *Cultura/s, La Vanguardia*, 18/12/2002, p.27.

CAMPO, Isa et LACUESTA, Isaki, 2005, « El arte de saber mirar y escuchar a la vez », *Cultura/s, La Vanguardia*, 30/11/2005, p.24.

CAMPO, Isa et LACUESTA, Isaki, 2007, « El precio de una foto », *Cultura/s, La Vanguardia*, 17/01/2007, p.18.

CAMPO, Isa et LACUESTA, Isaki, 2009, *Acte 14 : Isaki Lacuesta & Isa Campo. Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.0)*, publication distribuée lors de l'exposition, Barcelone, Fundació Suñol.

LACUESTA, Isaki, 2001 « Una apuesta contra Joaquín Jordá » in GARCÍA FERRER, J. M. et ROM, Martí, 2001, *Joaquín Jordá*, Barcelone, Associació Enginyers industrials de Catalunya.

LACUESTA, Isaki, 2002, « ¡Artur Cravan está vivo! », *Cultural, ABC*, 30/11/2002, p.43.

LACUESTA, Isaki, 2003, « La otra lluvia », *Cultura/s, La Vanguardia*, 15/10/2003, p.16-17.

LACUESTA, Isaki, 2004 « El día que filmé a Jean Rouch », *Cultura/s, La Vanguardia*, 10/03/2004, p.27.

LACUESTA, Isaki, 2005a, « Buenos consejos », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/11/2005, p.27.

LACUESTA, Isaki, 2006, « Il maestro del caso », in VIDAL, Nuria (ed.), *Joaquín Jordá*, Turin, Museo Nazionale del Cinema.

LACUESTA, Isaki, 2007 « Las variaciones Marker » in *Heterodocsias, pistas para una historia secreta del documental en España*, 2007, Pampelune, Festival de cine de Navarra Punto de Vista et Institución Príncipe de Viana.

LACUESTA, Isaki, 2007a, « Tres películas » in RODRÍGUEZ, Hilario J. (ed.), 2007, *Voces en el tiempo, conversaciones con el último cine español*, Alcalá de Henares, Festival de cine de Alcalá de Henares, p.209-213.

LACUESTA, Isaki, 2007b, « El rei dels fracassats », *El País*, *Quadern Catalunya*, 05/07/2007.

LACUESTA, Isaki, 2008, « Las voces visibles » in RODRÍGUEZ, Hilario J. (ed.), 2008, *Elegías íntimas, instantáneas de cineastas*, Madrid, Ocho y medio, Ayuntamiento de Madrid.

LACUESTA, Isaki, 2009, « En medio de los días (notas sobre algunas formas del cine contemporáneo) » in SÁNCHEZ ALARCÓN, María Inmaculada et DÍAZ ESTÉVEZ, Marta (coord.), 2009, *Doc 21, panorama del reciente documental en España*, Gérone, Luces de Gálibo, p.35-42.

LACUESTA, Isaki, 2009a, « La cuenta de la vieja », *Cahiers du cinéma España*, n°26, septembre 2009, p.63.

LACUESTA, Isaki, 2009b, « Las huellas del zorro », *Cahiers du cinéma España*, n°28, novembre 2009, p.22-23.

LACUESTA, Isaki, 2010, « Huellas de futuro », *Cultura/s, La Vanguardia*, 31/03/2010, p.5.

Articles sur le cinéma d'Isaki Lacuesta

BASSA, Joan et FREIXAS, Ramón, 2006, « *Cravan vs. Cravan* (2002) de Isaki Lacuesta » in RODRÍGUEZ, Hilario J., 2006, *Miradas para un nuevo milenio, fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Alcalá de Henares – Comunidad de Madrid, p.353-354.

BENAVENTE Fran, 2007, « Entre imágenes: Tres nuevos trabajos de Isaki Lacuesta », *Cahiers du cinéma España*, n°6, novembre 2007, p.80.

BENAVENTE, Fran, 2009, « Historia de un rostro: Isaki Lacuesta trabaja en una película documental sobre Ava Gardner », *Cahiers du cinéma España*, n°28, novembre 2009, p.16.

CERDÁN, Josetxo, 2007, « Una nube es una nube » in CERDÁN Josetxo et TORREIRO, Casimiro (eds.), 2007, *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, p.211-239.

CERDÁN, Josetxo, 2007a, « Las variaciones Marker », *Blogs & Docs*, décembre 2007, (<http://www.blogsandocs.com/?p=148>, dernière consultation : 4 mars 2011).

DE LUCAS, Gonzalo et LACUESTA, Isaki, 2007, « Diálogo en torno a *La Leyenda del tiempo* » in livret accompagnant le DVD *La Leyenda del Tiempo* (Intermedio, 2007).

DE LUCAS Gonzalo et LACUESTA Isaki, 2007a, « Ver/rever/prever », *Cahiers du cinéma España*, n°6, novembre 2007, p.81.

GANDUL GALIANO, Maxi, 2008, « Conocerse en imágenes: Isaki Lacuesta y Naomi Kawase », *Blogs and Docs*, octobre 2008 (<http://www.blogsandocs.com/?p=273>, dernière consultation : 4 mars 2011).

HEREDERO, Carlos, 2009, « Plano y Contraplano », *Cahiers du cinéma España*, n°28, novembre 2009, p.10.

KOVASCIS, Violeta, 2009, « La realidad invisible », *Cahiers du cinéma España*, n°28, novembre 2009, p.17.

LOSILLA, Carlos, 2008, « El misterio del diálogo imposible », *Cahiers du cinéma España*, n°17, novembre 2008, p.53.

LOSILLA, Carlos, 2009, « Ver el mundo y regresar », *Cahiers du cinéma España*, n°28, novembre 2009, p.18.

MERINO, Imma, 2002, « Escuridizo fantasma », *Cultura/s, La Vanguardia*, 30/10/2002, p.25.

OTER, Jorge, 2009, « Lugares que no existen (Goggle earth 1.0) », *Blogs & Docs*, novembre 2009 (<http://www.blogsandocs.com/?p=458>, dernière consultation : 4 mars 2011).

PENA, Jaime, 2009, « Imprimir (o no) la leyenda », *Cahiers du cinéma España*, n°28, novembre 2009, p.9-11.

PETRUS, Anna, 2009, « Les variacions Lacuesta. Retrat d'un cineasta », *Serra d'Or*, n°594, p.63-65.

QUINTANA, Ángel, 2006b, « Contra el guión », *Cultura/s, La Vanguardia*, 07/06/2006, p.26-27.

QUINTANA, Ángel, 2009a, « Un cineasta del siglo XXI », *Cahiers du cinéma España*, n°28, novembre 2009, p.6-8.

WEINRICHTER, Antonio, 2010, « La noche que no acaba », *Blogs & Docs*, octobre 2010, (<http://www.blogsandocs.com/?p=607>, dernière consultation : 4 mars 2011).

YÁÑEZ, Jara, 2009, « Cosmogonía audiovisual », *Cahiers du cinéma España*, n°28, novembre 2009, p.20-21.

Entretiens

LACUESTA, Isaki, 2005, « Em sorprèn que la gent encara es pregunta... » entretien avec Guillem Miralles et Esther Andorrà, in *Paper de vidre*, n°34, p.5-11 (http://www.paperdevidre.net/pdf_pdv/n34.pdf).

LACUESTA, Isaki, 2006a, « Les dues vides del mite », entretien avec Xavi Serra, *Benzina*, n°3, mai 2006, Barcelone, p.26-27.

LACUESTA, Isaki, 2007, « 5 O'clock tea interview » entretien avec Josexo Cerdán, in CERDÁN Josexo et TORREIRO, Casimiro (eds.), 2007, *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, p.240-251.

LACUESTA, Isaki, 2007a, « Isaki Lacuesta » in RODRÍGUEZ, Hilario J. (ed.), 2007, *Voces en el tiempo, conversaciones con el último cine español*, Alcalá de Henares, Festival de cine de Alcalá de Henares, p.214-230.

LACUESTA, Isaki, 2009c, « De retratos y ausencias », entretien avec Eulàlia Iglesias et Carlos Losilla, *Cahiers du cinéma España*, n°28, novembre 2009, p.12-14.

LACUESTA, Isaki, 2010, « La vida y los amores de Ava Gardner se reflejan en su rostro », entretien avec Ángel Quintana, *Cahiers du cinéma España*, n°37, septembre 2010, p.20-21.

LACUESTA, Isaki et REBOLLO, Javier, 2009, « Dialogar, filmar, vivir... » *Cahiers du cinéma España*, n°27, octobre 2009, p.10-13.

Autres

BORRÁS, Maria Lluïsa, 1996, *Arthur Cravan : une stratégie du scandale*, Paris, Jean-Michel Place.

CARTANO, Tony, 1989, *Le Bel Arturo*, Paris, Flammarion.

FORMENTOR, Mingus B., 2007, « Así que pasen (casi) treinta años » in MARÍ, Antoni ; RISQUES, Manel ; VINYES, Ricard (dir.), 2007, *En Transición* (catalogue de l'exposition éponyme), Barcelone, CCCB et Diputació de Barcelona, p.141-142.

XAVIER MONTANYÀ

On pourra consulter à la Bibliothèque Nationale d'Espagne *Granados y Delgado, un crime légal* (1996), *Nfumu Ngui, el goril.la blanc* (2002) et *Espías de Franco* (2009). Des versions françaises de ces films sont également consultables à l'INA.

Ouvrages de Xavier Montanyà

MONTANYÀ, Xavier, 2004, *Pirates de la llibertat*, Barcelona : Empúries.

MONTANYÀ, Xavier, 2006, *La gran evasió : l'heroica fugida dels últims exiliats de Pinochet*, Badalona, Ara Llibres.

Articles sur l'œuvre de Xavier Montanyà

AMELA, Víctor M., 1985, « El colectivo Carlota Tolosa presentó su libro sobre Puig Antich », *La Vanguardia*, 01/03/1985, p.34.

GARCÍA, Fernando, 1999, « El error del caso Granados y Delgado », *La Vanguardia*, 21/03/1999, p.20.

BALLÓ, Jordi, 2004, « Granados y Delgado », in *La Vanguardia*, 3/09/2004, p.30.

PÀMIES, Sergi, 2008, « Guineanos todos », in *La Vanguardia*, 26/09/2008, p.31.

PIÑOL, Rosa María, 2004, « Piratas antifascistas », *La Vanguardia*, 30/12/2004, p.41.

Sélection d'articles du journaliste concernant le continent africain

On pourra lire la série « Bongoville » publiée sur le site de Vilaweb, à l'adresse suivante : <http://www.vilaweb.cat/bongoville1> (dernière consultation : 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2002, « Maestros africanos », *Cultura/s, La Vanguardia*, 30/10/2002, p.20.

MONTANYÀ, Xavier, 2004a, « El malestar africano », *Cultura/s, La Vanguardia*, 07/07/2004, p.2.

MONTANYÀ, Xavier, 2007a, « Nfumu Ngui », série « La Inòpia », *Vilaweb*, 2007, <http://www.vilaweb.cat/webs/inopia/7.html> (dernière consultation : 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2007b, « Urko, l'altre », « La Inòpia », *Vilaweb*, 2007, <http://www.vilaweb.cat/webs/inopia/8.html> (dernière consultation : 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2008a, « Guinea, matèria reservada? », *Vilaweb*, 21/01/2008, <http://www.vilaweb.cat/mailobert/2698641/article.html> (dernière consultation: 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2008b, « Obiang, el gran dictador », *Vilaweb*, 20/05/2008, <http://www.vilaweb.cat/mailobert/cerca/pg/3/2862064/obiang-gran-dictador.html> (dernière consultation : 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2009a, « Obiang, el rei negre », *Vilaweb*, 08/10/2009, <http://www.vilaweb.cat/mailobert/cerca/pg/2/3640874/obiang-rei-negre.html> (dernière consultation : 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2010a, « El Delta del Níger como paradigma », *Cultura/s, La Vanguardia*, 10/02/2010, p.2-3.

MONTANYÀ, Xavier, 2010b, « Nigeria : petróleo y política », *Cultura/s, La Vanguardia*, 07/04/2010, p.2-5.

MONTANYÀ, Xavier, 2010c, « Perill al delta del Níger », *Vilaweb*, 17/11/2010, <http://www.vilaweb.cat/mailobert/cerca/pg/2/3811836/perill-delta-niger.html> (dernière consultation : 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2011a, « Democràcia », *Vilaweb*, 09/02/2011, <http://www.vilaweb.cat/mailobert/cerca/3845740/democracia.html> (dernière consultation : 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2011b, « La corrupció és el sistema », *Vilaweb*, 04/03/2011 <http://www.vilaweb.cat/mailobert/cerca/3856436/corrupcio-sistema.html> (dernière consultation : 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2011c, « Una sentència històrica », *Vilaweb*, 24/02/2011, <http://www.vilaweb.cat/mailobert/cerca/3852760/sentencia-historica.html> (dernière consultation : 28/03/2011).

- **Série « Lusaka Colonial Club »**

MONTANYÀ, Xavier, 2007aa, « Un eufemisme còmode », *Cultura/s, La Vanguardia*, 07/11/2007, p.23.

MONTANYÀ, Xavier, 2007ab, « Jesús és amor, al-leluia! », *Cultura/s, La Vanguardia*, 14/11/2007, p.23.

MONTANYÀ, Xavier, 2007ac, « Colonialisme transversal », *Cultura/s, La Vanguardia*, 21/11/2007, p.23.

MONTANYÀ, Xavier, 2007ad, « La massacre de Mueda », *Cultura/s, La Vanguardia*, 28/11/2007, p.23.

MONTANYÀ, Xavier, 2007ae, « La policia i el poble », *Cultura/s, La Vanguardia*, 05/12/2007, p.23.

MONTANYÀ, Xavier, 2007af, « L'escultura makonde », *Cultura/s, La Vanguardia*, 12/12/2007, p.23.

MONTANYÀ, Xavier, 2007ag, « Esplendor de Portugal », *Cultura/s, La Vanguardia*, 19/12/2007, p.23.

MONTANYÀ, Xavier, 2007ah, « Cada home és una raça », *Cultura/s, La Vanguardia*, 27/12/2007, p.17.

MONTANYÀ, Xavier, 2008aa, « El paradís dels bojós », *Cultura/s, La Vanguardia*, 02/01/2008, p.17.

MONTANYÀ, Xavier, 2008ab, « Banda, l'escocès negre », *Cultura/s, La Vanguardia*, 09/01/2008, p.17.

MONTANYÀ, Xavier, 2008ac, « Colonialisme, entre l'odi i la imitació », *Cultura/s, La Vanguardia*, 16/01/2008, p.23.

MONTANYÀ, Xavier, 2008ad, « Avions Invisibles », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/01/2008, p.23.

MONTANYÀ, Xavier, 2008ae, « Sida i malària, la mort », *Cultura/s, La Vanguardia*, 30/01/2008, p.23.

MONTANYÀ, Xavier, 2008af, « Hugh Masekela per Darfur », *Cultura/s, La Vanguardia*, 06/02/2008, p.23.

Sélection d'articles concernant la récupération de la mémoire historique et le travail du journaliste

Dans les séries « La Inòpia » et « La Inòpia 2008 », plusieurs articles traitent de cette question. On pourra les consulter aux adresses suivantes : <http://www.vilaweb.cat/webs/inopia/1.html> et <http://www.vilaweb.cat/webs/inopia08/1.html> (dernière consultation 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2002ba, « Belchite las huellas de la memoria », *Cultura/s, La Vanguardia*, 09/10/2002, p.2-3.

MONTANYÀ, Xavier, 2002bb, « La carbonera », *Cultura/s, La Vanguardia*, 9/10/2002, p.4.

MONTANYÀ, Xavier, 2004ba, « El garrote, el método más humanitario », *Cultura/s, La Vanguardia*, 25/02/2004, p.24.

MONTANYÀ, Xavier, 2004bb, « Queridísimos verdugos », *Cultura/s, La Vanguardia*, 25/02/2004, p.24-25.

MONTANYÀ, Xavier, 2005ba, « ¿Fin de la modélica transición? », *Cultura/s, La Vanguardia*, 01/06/2005, p.4.

MONTANYÀ, Xavier, 2006ba, « Entre paraísos », *Cultura/s, La Vanguardia*, 27/12/2006, p.19.

MONTANYÀ, Xavier, 2006bb, « Una historia por descolonizar », *Cultura/s, La Vanguardia*, 13/12/2006, p.2-3.

MONTANYÀ, Xavier, 2007ba, « Justicia pendiente », *Cultura/s, La Vanguardia*, 28/02/2007, p.3-5.

MONTANYÀ, Xavier, 2007bb, « Intelectual en la última trinchera », *Cultura/s, La Vanguardia*, 15/08/2007, p.4-5.

MONTANYÀ, Xavier, 2011ba, « Periodisme d'investigació. És que n'hi ha d'altre? », *Vilaweb*, 14/03/2011, <http://www.vilaweb.cat/noticia/3860223/20110314/periodisme-dinvestigacio-nhi-daltre.html> (dernière consultation : 28/03/2011).

Entretiens filmés

MONTANYÀ, Xavier, 2007, « Un documental explica com el franquisme va arribar a l'Àfrica », *Vilaweb*, 18/09/2007, <http://www.vilaweb.tv/?video=4954> (dernière consultation : 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2008, « Memòria Negra, de Xavier Montanyà, s'ha projectat avui al Palau Robert », *Vilaweb*, 27/02/2008, <http://www.vilaweb.cat/noticia/2757038/20080227/noticia.html> (dernière consultation : 28/03/2011).

MONTANYÀ, Xavier, 2009, « Aixequem un tema silenciàt per la voluntat política », *Sense ficció*, 01/05/2009, <http://www.tv3.cat/videos/1195719> (dernière consultation : 28/03/2011).

LUPE PÉREZ

Certains courts-métrages de la réalisatrice sont disponibles sur son compte Vimeo à l'adresse suivante : <http://vimeo.com/lupeperezgarcia> (dernière consultation, le 24/03/2011). On trouvera notamment, *El accidente* (2003), *Pastiche/I* (2001), *Fotografías* (2000), *Charito* (1999) et *Febrero 345* (1996).

Articles sur *Diario argentino*

MARTÍ i FREIXAS, Miquel, 2010, « Diario argentino », in TORREIRO, Casimiro (ed.), 2010, *Realidad y creación en el cine de no-ficción*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, « Signo e imagen », p.154-157.

OROZ, Elena, 2007, « Diario Argentino », in *Blogs & Docs*, 02/02/2007 (<http://www.blogsandocs.com/?p=53>, dernière consultation le 24/03/2011)

QUINTANA, Ángel, 2007a, « Ser argentina y poder contarlo » *Cultura/s, La Vanguardia*, 02/05/2007, p.27.

Articles de Lupe Pérez

PÉREZ GARCÍA, Lupe, 2006, « No es rojo » *Cultura/s, La Vanguardia*, 25/10/2006.

PÉREZ GARCÍA, Lupe, 2007, « Elegía a Joaquín », in *DOCS, observación de lo real*, n°1.

Entretiens

PÉREZ GARCÍA, Lupe, 2007a, « Entrevista a Lupe Pérez García », (avec M. Martí Freixas et Elena Ortega), *Blogs & Docs*, 02/02/2007 (<http://www.blogsandocs.com/?p=45>, dernière consultation le 24/03/2011).

ARIADNA PUJOL

On pourra consulter *Tiurana* (1999), réalisé avec Marta Albornà, à la bibliothèque de l'Université Pompeu Fabra et *Bruno* (2006) à la bibliothèque du CCCB.

Article et critiques

OROZ, Elena, 2010, « Aguaviva » in TORREIRO, Casimiro (ed.), 2010, *Realidad y creación en el cine de no-ficción*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, « Signo e imagen », p.143-148.

BAGET HERMS, Josep M., 2001, « Un taller de creación audiovisual », *Vivir, La Vanguardia*, 23/05/2001, p.10.

CENDRÓS, Teresa, 2006, « Ariadna Pujol retrata el efecto de la inmigración en un pueblo de Teruel », *El País*, 21/07/2006.

LOSILLA, Carlos, 2006, « Verano en sombras », *Cultura/s* n° 215, *La Vanguardia*, 2/08/2006, p.18-19.

Dossier et article de la réalisatrice

PUJOL, Ariadna, 2005, *Aguaviva*, Barcelone, Alea, sans éd. scénario disponible à la Bibliothèque Nationale d'Espagne.

PUJOL, Ariadna, 2007, « Persona, personatge » in ANDREU, Marta, BALLÓ, Jordi et VILA, Eva (coord.), 2007, *Cinema documental i creació contemporània, Transversal* n°30, Lérida, Departament de Cultura de l'Ajuntament de Lleida p.18-23.

MARC RECHA

Pour de plus amples informations bibliographiques sur le cinéma de Marc Recha, on se réfèrera à la bibliographie disponible dans le numéro 46 de la revue *Nosferatu*.

Filmographie complémentaire

RECHA, Marc, 2010, *Pack Marc Recha*, 6 DVD (*El cielo sube* [1991], *El arbol de las cerezas* [1998], *Pau y su hermano* [2001], *La manos vacías* [2003], *Días de Agosto* [2006], *Petit Indi* [2009] et les courts-métrages, *El darrer Instant* [1988], *El Zelador* [1989], *La por d'abocarse* [1990], *La Maglana* [1991], *L'escampavies* [1997], *Cosas vistas*, *Sobre el pas de dues persones uns cuants anys més tard* [2001]), Barcelone, Cameo.

Revues consacrées à Marc Recha

Marc Recha al desnudo, 2004, *Nosferatu* n°46, Saint-Sébastien, Donostia Kultura.

« Cine de extrarradio », 2009, *Cultura/s*, n°384, *La Vanguardia*, 28/10/2009.

Articles

ANGULO, Jesús, 2004, « El cielo sube » in *Marc Recha al desnudo*, 2004, *Nosferatu* n°46, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p. 32-39.

BARRANCO, Justo, 2006, « Marc Recha crea una “Road Movie” con Ramon Barnils como fondo », *La Vanguardia*, 21/07/2006, p.51.

BATLLE CAMINAL, Jordi, 2004, « Pau i el seu germà » in *Marc Recha al desnudo*, 2004, *Nosferatu* n°46, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p. 46-50.

BENET, Vicente, 1994, « Cenestesia del tiempo », *Banda aparte*, n°1, novembre 1994, Valence, La Mirada, p.3-11.

CASAS, Quim, 2004, « L'arbre de les cireres: el peso y el paso del tiempo » in *Marc Recha al desnudo*, 2004, *Nosferatu* n°46, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p. 40-45.

HEREDERO, Carlos F., 1999, « Marc Recha » in HEREDERO, Carlos F., 1999, *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza, « Cine y comunicación », p295-309.

JORDÁ, Joaquín, « Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha » in *Marc Recha al desnudo*, 2004, *Nosferatu* n°46, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p. 4-6.

LOSILLA, Carlos, 2004, « Carta abierta a Marc Recha a partir de algunos textos sobre sus películas: (a modo de comentario bibliográfico) » in *Marc Recha al desnudo*, 2004, *Nosferatu* n°46, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p. 57-59.

NOGUÉ, Joan, 2006, « Paisajes », in *Culturas* n°236, *La Vanguardia*, 27/12/2006, p.18.

PLAZA, Carlos J., 2004, « Unos años más tarde: los cortometrajes de Marc Recha » in *Marc Recha al desnudo*, 2004, *Nosferatu* n°46, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p. 27-31.

QUINTANA, Ángel, 2004, « Fronteras y residuos de un presente esquizofrénico: *Les mans buides* de Marc Recha » in *Marc Recha al desnudo*, 2004, *Nosferatu* n°46, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p. 51-56.

THIBAudeau, Pascale, 2008, « Cine, realidad y realismo(s), el mundo rural en las películas de Marc Recha » in POYATO, Pedro (ed.), 2008, *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Dos Torres, Diputación de Córdoba, p.86-109.

VILLAMEDIANA, Daniel, 2006, « Superficies » in *Culturas* n°236, *La Vanguardia*, 27/12/2006, p.19.

VILLOTA TOYOS, Gabriel, 2008, « Marc Recha en el monte: un par de notas », in OTER, Jorge et RODRÍGUEZ, Germán (ed.), *Documental español, Pausa* n°6, <http://revistapausa.blogspot.es/> (dernière consultation : 01/04/2011).

Entretiens

JORDÀ, Joaquim et RECHA, Marc, 2003, « Entre Méliès y Lumière : conversación entre los realizadores Joaquim Jordà y Marc Recha » in *El compromís amb la realitat*, 2003, *Quaderns del CAC*, n°16, mai-août 2003, Barcelone, Consell de l'Audiovisual de Catalunya.

RECHA, Marc, 2004, « Entrevista » avec Núria VIDAL in *Marc Recha al desnudo*, 2004, *Nosferatu* n°46, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, p. 7-26.

RECHA, Marc, 2006a, « L'observador del paisatge » entretien avec Alex GUTIÉRREZ, in *Benzina*, n°8, octobre 2006, p.10-12.

RECHA, Marc, 2006b, « El cine me dio desde niño la opción de poder imaginar otra realidad », entretien avec Jordi PICATOSTE, *La Vanguardia*, 20/11/2006, p.34.

RECHA, Marc, 2007, « Marc Recha », in RODRÍGUEZ, Hilario J. (ed.), 2007, *Voces en el tiempo, conversaciones con el último cine español*, Alcalá de Henares, Festival de cine de Alcalá de Henares, p.277-295.

RECHA, Marc, 2009, « Quiero volver al cine original » entretien avec Eulàlia IGLESIAS, in *Cahiers du Cinéma España* n°27, octobre 2009, p.15.

Articles de Marc Recha (sélection)

RECHA, Marc, 1994, « Reinventar la mirada », *Banda aparte*, n°1, novembre 1994, Valence, La Mirada, p.13-22.

RECHA, Marc, 1997, « Cuatro cosas que sé de Robert Bresson », *Banda Aparte*, n° 6, février 1997, p.3-4.

RECHA, Marc, 1999, « El cine, sobre todo, es una posición ética, un mirar las cosas », *Banda aparte*, n°14-15, mai 1999, Valence, La Mirada, p.24-34.

RECHA, Marc, 2003, « Rocco y sus hermanos », *El Cultural, El Mundo*, 23/11/2003.

RECHA, Marc, 2006, « Franc tirador », *Vilaweb*, 28/06/2006, disponible sur <http://www.vilaweb.cat/mailobert/> (dernière consultation, le 28/03/2011).

Autre

PLA, Xavier, 1997, *Josep Pla, ficció autobiogràfic i veritat literaria*, Barcelone, Quaderns crema.

3- SELECTION D'ARTICLES ISSUS DE CULTURA/S

Par le biais de cette sélection, nous nous proposons de rendre compte de la place qu'occupent le documentaire ainsi que la critique des représentations hégémoniques dans le supplément culturel de *La Vanguardia*.

De LUCAS, Gonzalo, 2002, « Imagen de Chantal Akerman » *Cultura/s, La Vanguardia*, 12/06/2002, p.23.

ALCALDE, José Ángel, 2002, « Guerin / Akerman encuentro cómplice », *Cultura/s, La Vanguardia*, 12/06/2002, p.24.

RIGOLINI, Luciano, 2002, « La ciudad sin nombre », », *Cultura/s, La Vanguardia*, 31/07/2002, p.12-13.

ANTICH, Xavier, 2002, « Innisfree 2002 », » *Cultura/s, La Vanguardia*, 7/08/2002, p.18.

BALLÓ, Jordi, 2002aa, « Pacto de Estado sobre la ficción » *Cultura/s, La Vanguardia*, 25/09/2002, p.2.

BALLÓ, Jordi, 2002ab, « El deseo de lo real », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/10/2002, p.2-3.

HISPANO, Andrés, 2002, « Las mil caras del realismo », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/10/2002, p.5.

AIDELMAN, Núria, 2002a, « ARTE documental: hecho en televisión », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/10/2002, p.25.

MANRESA, Laia, 2003a, « El cine según Rouch », *Cultura/s, La Vanguardia*, 5/02/2003, p.24-25.

BALLÓ, Jordi, 2003aa, « Suspense al gusto del espectador », *Cultura/s, La Vanguardia*, 5/02/2003, p.25.

BALLÓ, Jordi, 2003ab, « Al otro lado del paseo y entre los huelguistas », *Cultura/s, La Vanguardia*, 12/02/2003, p.25.

BALLÓ, Jordi, 2003ac, « Ficciones en la frontera de lo real », *Cultura/s, La Vanguardia*, 7/05/2003, p.24.

QUINTANA, Ángel, 2003a, « reivindicación del maestro de escuela », *Cultura/s, La Vanguardia*, 4/06/2003, p.24.

ANDREU, Marta, 2003a, « A vueltas con el tiempo de ficción », *Cultura/s, La Vanguardia*, 4/06/2003, p.25.

MERINO, Imma, 2003a, « Normalidad del asesino », *Cultura/s, La Vanguardia*, 11/06/2003, p.25.

- QUINTANA, Ángel, 2003b, « Una cocinera y dos amantes », *Cultura/s, La Vanguardia*, 16/07/2003, p.20.
- BALLÓ, Jordi, 2003ad, « Off TV, una necesidad », *Cultura/s, La Vanguardia*, 30/07/2003, p.2-3.
- HISPANO, Andrés, 2003a, « Resistencias (que no cuestan tanto) », *Cultura/s, La Vanguardia*, 30/07/2003, p.4.
- MANRESA, Laia, 2003b, « Donde la vergüenza », *Cultura/s, La Vanguardia*, 27/08/2003, p.12-13.
- ANDREU, Marta, 2003b; « Liebeslied (Cançó d'amor) », *Cultura/s, La Vanguardia*, 3/09/2003, p.12-13.
- QUINTANA, Ángel, 2003c, « Grandeza en tierra de nadie », *Cultura/s, La Vanguardia*, 3/09/2003, p.20.
- ANDREU, Marta, 2003c, « Mirar la vida con los ojos abiertos », *Cultura/s, La Vanguardia*, 24/09/2003, p.29.
- BALLÓ, Jordi, 2003ae, « ¿Dónde están los grandes documentales? », *Cultura/s, La Vanguardia*, 24/09/2003, p.29.
- BALLÓ, Jordi, 2003af, « Los placeres y los días », *Cultura/s, La Vanguardia*, 01/10/2003, p.26-27.
- DÍAZ, Rosa, 2003a, « Homosexuales, indígenas, internautas, asiáticos... », *Cultura/s, La Vanguardia*, 08/10/2003, p.26-27.
- QUINTANA, Ángel, 2003d, « Leni y Terra “baixa” », *Cultura/s, La Vanguardia*, 08/10/2003, p.27.
- GUERRA, Carles, 2003a, « El peso del documental », *Cultura/s, La Vanguardia*, 15/10/2003, p.20.
- DE LUCAS, Gonzalo, 2003a, « Infinita imagen », *Cultura/s, La Vanguardia*, 12/11/2003, p.27.
- BALLÓ, Jordi, 2003ag, « Encuentro con Víctor Erice », *Cultura/s, La Vanguardia*, 19/11/2003, p.2-4
- QUINTANA, Ángel, 2003e, « “Alumbramiento” que viene », *Cultura/s, La Vanguardia*, 19/11/2003, p.4
- ZUNZUNEGUI, Santos, 2003a, « El árbol, el pintor y el cineasta », *Cultura/s, La Vanguardia*, 19/11/2003, p.5.
- BALLÓ, Jordi, 2003ah, « De cómo filmar al espigador », *Cultura/s, La Vanguardia*, 10/12/2003, p.7.

BALLÓ, Jordi, 2004aa, « La imaginación en marcha », *Cultura/s, La Vanguardia*, 14/01/2004, p.4.

QUINTANA, Ángel, 2004b, « Crepúsculo de la clase obrera », *Cultura/s, La Vanguardia*, 14/01/2004, p.18.

BALLÓ, Jordi, 2004ab, « Salir de la fosa común », *Cultura/s, La Vanguardia*, 28/01/2004, p.26.

BALLÓ, Jordi, 2004ac, « Anatomía de una entrevista », *Cultura/s, La Vanguardia*, 11/02/2004, p.25.

PRADES, Marc, 2004a, « El cine catalán “andergraun” también existe », *Cultura/s, La Vanguardia*, 11/02/2004, p.26.

BERGALA, Alain, 2004a, « Sólo por el deseo se aprende », *Cultura/s, La Vanguardia*, 18/02/2004, p.3.

BALLÓ, Jordi, 2004ad, « En esa extraña, indeseada compañía », *Cultura/s, La Vanguardia*, 17/03/2004, p.24-25.

BALLÓ, Jordi, 2004ae, « Ravalizar la ciudad », *Cultura/s, La Vanguardia*, 31/03/2004, p.5.

BALLÓ, Jordi, 2004af, « Retratos de otra soledad », *Cultura/s, La Vanguardia*, 21/04/2004, p.2.

BALLÓ, Jordi, 2004ag, « El Fòrum y sus exigencias », *Cultura/s, La Vanguardia*, 05/05/2004, p.2.

BALLÓ, Jordi, 2004ah, « Un decálogo (posible) », *Cultura/s, La Vanguardia*, 26/05/2004, p.3-4.

SALVADÓ, Glòria, 2004a, « Imágenes, palabra y utopía », *Cultura/s, La Vanguardia*, 26/05/2004, p.5.

ANDREU, Marta et VILA, Eva, 2004a, « Filmar la espera en San Petersburgo », *Cultura/s, La Vanguardia*, 26/05/2004, p.24.

ANDREU, Marta et VILA, Eva, 2004b, « Momentos felices », *Cultura/s, La Vanguardia*, 26/05/2004, p.25.

ANDREU, Marta et VILA, Eva, 2004c, « Encuentro entre dos realidades », *Cultura/s, La Vanguardia*, 26/05/2004, p.25.

BALLÓ, Jordi, 2004ai, « Ascensión por amor », *Cultura/s, La Vanguardia*, 02/06/2004, p.25.

BALLÓ, Jordi, 2004aj, « Muerte ante la cámara », *Cultura/s, La Vanguardia*, 09/06/2004, p.24-25.

BALLÓ, Jordi, 2004ak, « Un día de junio, en la playa », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/06/2004, p.6.

- MERINO, Imma, 2004a, « En un barco ocupado », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/06/2004, p.24.
- LLOPART, Salvador, 2004a, « Tras la estela del faquir », *Cultura/s, La Vanguardia*, 14/07/2004, p.20.
- BALLÓ, Jordi, 2004al, « Lo que queda de Leni », *Cultura/s, La Vanguardia*, 25/08/2004, p.19.
- GUERRA, Carles, 2004a, « La revolución amateur », *Cultura/s, La Vanguardia*, 01/09/2004, p.2-3.
- ANTICH, Xavier, 2004a, « El enigma encontrado en unas bobinas », *Cultura/s, La Vanguardia*, 01/09/2004, p.2-3.
- MOULIER BOUTANG, Yann, 2004a, « Elogio del aficionado », *Cultura/s, La Vanguardia*, 01/09/2004, p.5.
- BALLÓ, Jordi, 2004am, « El homenaje casual de Cortázar », *Cultura/s, La Vanguardia*, 06/10/2004, p.5.
- BALLÓ, Jordi, 2004an, « Ni Canal ni Kanal », *Cultura/s, La Vanguardia*, 06/10/2004, p.5.
- BALLÓ, Jordi, 2005aa, « El recurso a la infancia », *Cultura/s, La Vanguardia*, 05/01/2005, p. 2-3.
- BALLÓ, Jordi, 2005ab, « El dolor accidental », *Cultura/s, La Vanguardia*, 12/01/2005, p. 24-25.
- FRODON, Jean-Michel, 2005a, « El travelling en cuestión », *Cultura/s, La Vanguardia*, 26/01/2005, p.4-5.
- BALLÓ, Jordi, 2005ac, « Lo que no queremos ver », *Cultura/s, La Vanguardia*, 26/01/2005, p.4-5.
- COMOLLI, Jean-Louis, 2005a, « En tiempo real », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/02/2005, p.2-3.
- BALLÓ, Jordi, 2005ad, « Los clásicos de la interrupción », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/02/2005, p.4-5.
- MERINO, Imma, 2005a, « Duda y desafío del espectador », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/03/2005, p.24-25
- BALLÓ, Jordi, 2005ae, « No hay ensayo sin películas », *Cultura/s, La Vanguardia*, 13/04/2005, p.5.
- KUELLAR, Diana, 2005a, « Palenque, ecos de libertad », *Cultura/s, La Vanguardia*, 04/04/2005, p. 16-17.
- LLOPART, Salvador, 2005a, « Víctor Erice vuelve a rodar », *Cultura/s, La Vanguardia*, 15/06/2005, p.27.

- BALLÓ, Jordi, 2005af, « isla aeroportuaria », *Cultura/s, La Vanguardia*, 02/07/2005, p.2
- BALLÓ, Jordi, 2005ag, « isla militar », *Cultura/s, La Vanguardia*, 27/07/2005, p.5.
- BALLÓ, Jordi, 2005ah, « isla paraíso (fiscal) », *Cultura/s, La Vanguardia*, 27/07/2005, p.5.
- BALLÓ, Jordi, 2005ai, « ¡Dejadme solo! », *Cultura/s, La Vanguardia*, 03/08/2005, p.19.
- BALLÓ, Jordi, 2005aj, « El discurso del método », *Cultura/s La Vanguardia*, n°, 12/10/2005, p.27.
- PLA, Xavier, 2005a, « Experiencia y pobreza », *Cultura/s La Vanguardia*, 09/11/2005, p.20-21.
- PLA, Xavier, 2005b, « Rastros de la memoria colectiva », *Cultura/s, La Vanguardia*, 09/11/2005, p.21.
- VILA, Eva, 2005a, « Entre el dictador y yo », *Cultura/s, La Vanguardia*, 16/11/2005, p.35.
- BALLÓ, Jordi, 2005ak, « El poder del contracampo », *Cultura/s, La Vanguardia*, 16/11/2005, p.27.
- BALLÓ, Jordi, 2006aa, « A través de la entrevista », *Cultura/s, La Vanguardia*, 04/01/2006, p.2-3.
- BALLÓ, Jordi, 2006ab, « El argumento del “Viaje a Italia” », *Cultura/s, La Vanguardia*, 25/01/2006, p.5.
- BALLÓ, Jordi, 2006ac, « Arrepentido, pero menos », *Cultura/s, La Vanguardia*, n°, 25/01/2006, p.28.
- BALLÓ, Jordi, 2006ad, « Dos programas míticos », *Cultura/s, La Vanguardia*, 22/02/2006, p.27.
- FILLOL, Santiago, 2006a, « Ejercicios de contemplación », *Cultura/s, La Vanguardia*, 22/02/2006, p.28.
- MARTA, Andreu, 2006a, « Retrato de abuela con nieta al fondo », *Cultura/s, La Vanguardia*, 12/04/2006, p.25.
- BALLÓ, Jordi, 2006ae, « Las anotaciones de José Luis Guerin », *Cultura/s, La Vanguardia*, 19/04/2006, p.2-3-4-5-6-7.
- LOSILLA, Carlos, 2006a, « El mar encerrado en un museo », *Cultura/s, La Vanguardia*, 26/04/2006, p.5-6.
- COLLAS, Gerald, 2006a, « Investigar y filmar », *Cultura/s, La Vanguardia*, 03/05/2006, p.6.
- BALLÓ, Jordi, 2006af, « Wiseman, comedia humana », *Cultura/s, La Vanguardia*, 05/07/2006, p.2-3.
- MARTA, Andreu, 2006b, « De unos y otros », *Cultura/s, La Vanguardia*, 05/07/2006, p.3.

- GUERRA, Carles, 2006a, « Tiempo muerto », *Cultura/s, La Vanguardia*, 05/07/2006, p.4.
- PÉREZ, Xavier, 2006a, « Rutinas policiales », *Cultura/s, La Vanguardia*, 05/07/2006, p.4.
- BALLÓ, Jordi, 2006ag, « Pulso de la ficción televisiva », *Cultura/s, La Vanguardia*, 20/09/2006, p.2-3.
- BALLÓ, Jordi, 2006ah, « Crear centralidad », *Cultura/s, La Vanguardia*, 18/10/2006, p.5.
- BALLÓ, Jordi, 2006ai, « Sobre la inclusión », *Cultura/s, La Vanguardia*, 18/10/2006, p.7-8.
- VILA, Eva, 2006a, « Bagué, la voz del luthier del siglo XXI », *Cultura/s, La Vanguardia*, 01/11/2006, p.5.
- BALLÓ, Jordi, 2006aj, « Con ironía dramática », *Cultura/s, La Vanguardia*, 22/11/2006, p.24-25.
- DE LUCAS, Gonzalo, 2007a, « A la salida de la fábrica », *Cultura/s, La Vanguardia*, 31/01/2007, p.27.
- BALLÓ, Jordi et PÉREZ, Xavier, 2007a, « La mutación, un argumento del siglo XXI », *Cultura/s, La Vanguardia*, 28/03/2007, p.3-4.
- BALLÓ, Jordi et PÉREZ, Xavier, 2007a, « Realidad y suspense », *Cultura/s, La Vanguardia*, 03/10/2007, p.5.
- MARTÍ FREIXAS, M., 2007a, « Agridulces documentales », *Cultura/s, La Vanguardia*, 10/10/2007, p.25.
- BALLÓ, Jordi, 2007aa, « El cadáver », *Cultura/s, La Vanguardia*, 27/12/2007, p.5.
- BALLÓ, Jordi, 2008aa, « Cómo ocupar el espacio del arte », *Cultura/s, La Vanguardia*, 09/01/2008, p.2.
- BALLÓ, Jordi et HISPANO, Andrés, 2008a, « Pantalla abierta », *Cultura/s, La Vanguardia*, 30/01/2008, p.2-3.
- BALLÓ, Jordi, 2008aa, « La intuición del disparo », *Cultura/s, La Vanguardia*, 30/01/2008, p.27.
- BALLÓ, Jordi, 2008ab, « Yo pregunto y aprovecho », *Cultura/s, La Vanguardia*, 27/02/2008, p.25.
- BALLÓ, Jordi, 2008ac, « Entre tiendas y hoteles », *Cultura/s, La Vanguardia*, 19/03/2008, p.4-5.
- BALLÓ, Jordi, 2008ad, « La dieta televisiva », *Cultura/s, La Vanguardia*, 16/04/2008, p.5.
- BALLÓ, Jordi, 2008ae, « La mutación de la modelo », *Cultura/s, La Vanguardia*, 21/05/2008, p.28.

BALLÓ, Jordi, 2008af, « La película del rescate », *Cultura/s, La Vanguardia*, 23/07/2008, p.19.

BALLÓ, Jordi, 2011aa, « Adiós presidente », *Cultura/s, La Vanguardia*, 05/01/2011, p.18-19.

RODRÍGUEZ, Hilario J., 2011a, « Evidencias de lo real », *Cultura/s, La Vanguardia*, 19/01/2011, p.24.

ANDREU, Marta et VILLAVIEJA, Amanda, 2011a, « Dirigir desde el sonido », *Cultura/s, La Vanguardia*, 19/01/2011, p.25.

4- BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

CINEMA ESPAGNOL ET CINEMA CATALAN

Ouvrages et revues

ANDREU, Marta, BALLÓ, Jordi et VILA, Eva (coord.), 2007, *Cinema documental i creació contemporània*, *Transversal* n°30, Lérida, Departament de Cultura de l'Ajuntament de Lleida.

AROCENA, Carmen, 1996, *Víctor Erice*, Madrid, Cátedra, « Signo e Imagen / Cineastas ».

AUBERT, Jean-Paul, 2009, *L'Ecole de Barcelone, un cinéma d'avant-garde en Espagne sous le franquisme*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels ».

BALLÓ, Jordi, ESPELT, Ramón et LORENTE, Joan, 1990, *Cinema català (1975-1986)*, Barcelone, Columna.

BERTHIER, Nancy et SEGUIN, Jean-Claude (dir.), 2007, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez.

BERZOSA CAMACHO, Alberto, 2009, *Cámara en mano contra el franquismo. Desde Cataluña a Europa, 1968-1982*. Buenos Aires, Al Margen.

BORAU, José Luis (dir.), 1998, *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, SGAE, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

BPI, 2005, *Cinéma du Réel 2005, 27^e Festival international de films documentaires*, Paris, Centre Georges Pompidou /BPI.

CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio et ZUNZUNEGUI, Santos *et alt.*, 2005, *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*, Perillo-Oleiros (La Corogne), Vía Láctea.

CATALÀ, Josep Maria, CERDÁN, Josexo et TORREIRO, Casimiro (coord.), 2001, *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España*, Málaga, IV Festival de Cine Español et Ocho y medio.

CERDÁN, Josexo et TORREIRO, Casimiro (eds.), 2007, *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga.

CERDÁN, Josexo et WEINRICHTER, Antonio, 2008, *D-Generación, experiencias subterráneas en la no-ficción española*, Madrid, Instituto Cervantes, Festival Internacional de las Palmas.

CDA, 2006, *Resumen de la Jornada sobre el documental en Cataluña, España y Europa*, Barcelone, ICIC.

Cine español de los noventa, 2001, *Archivos de la Filmoteca*, n°39, octubre 2001, Valence, IVAC.

El compromís amb la realitat, 2003, *Quaderns del CAC*, n°16, mai-août 2003, Barcelone, Consell de l'Audiovisual de Catalunya.

CRESPO, Alfonso, 2006, *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español*, Madrid, Edición GPS.

DURAN FROIX, Jean-Stéphane, 2009, *La télévision espagnole, un contre-modèle ?*, Paris, Ophrys, « Imágenes ».

ELENA, Alberto, 2010, *La llamada de África, estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Bellaterra.

ESPAÑOL, Piti, 2008, *Josep Antoni Pérez Giner, la veritable historia de l'Innombrable*, Barcelone, Pòrtic - Filmoteca de Catalunya.

EXPÓSITO, Marcelo (coord.), 2001, *Historias sin argumento, el cine de Pere Portabella*, Barcelone, Ediciones de la Mirada, MACBA.

FANÉS, Fèlix, 2008, *Pere Portabella, avantguarda, cinema, política*, Barcelone, Pòrtic – Filmoteca de Catalunya, « Cineastes ».

FEENSTRA, Pietsie et HERMANS, Hub. (dir.), 2008, *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, *Foro hispánico*, n°32, Amsterdam / New York, Rodopi.

FEENSTRA, Pietsie (dir.), 2009, *Mémoire du cinéma espagnol (1975-2007)*, *CinémAction* n°130, Condé-sur-Noireau, Corlet.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, 1967, *30 años de documental de arte en España*, Madrid, EOC.

GARCÍA, Luis Alonso (coord.), 2003, *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, Madrid, Ocho y medio et AEHC, « Fahrenheit 451 ».

GUBERN, Román, 2004, *Val del Omar, cinemista*, Grenade, Diputación de Granada, Los Libros de la Estrella.

GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve et TORREIRO, Casimiro, 2009, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, « Signo e imagen » (édition augmentée).

HEREDERO, Carlos F., 1997, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares.

HEREDERO, Carlos F., 1999, *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza, « Cine y comunicación ».

HEREDERO, Carlos F. et SANTAMARINA, Antonio, 2002, *Semillas de futuro, cine español 1990-2001*, Madrid, Nuevo Milenio.

HEREDERO, Carlos F. et MONTERDE, José Enrique (ed.), 2003, *Los “nuevos cines” en España, ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valence, IVAC, « Especial textos ».

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier et PÉREZ RUBIO, Pablo, 2004, *Voces en la niebla, el cine durante la Transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paídos, « Sesión continua ».

Heterodocsias, pistas para una historia secreta del documental en España, 2007, Pampelune, Festival de cine de Navarra Punto de Vista et Institución Príncipe de Viana.

HISPANO, Andrés et PINET, Antoni, 2009, *Del éxtasis al arrebató, un recorrido por el cine experimental español*, 1 DVD et un catalogue, Barcelone, Cameo, CCCB, SEACEX, Ministerio de Asuntos exteriores, ICIC et Filmoteca de Catalunya.

IBARZ, Mercé, 1999, *Buñuel documental : Tierra sin pan y su tiempo*, Saragosse, PUZ.

LÓPEZ CLEMENTE, José, 1960, *Cine documental español*, Madrid, Rialp.

NIETO FERRANDO, Jorge et COMPANY RAMÓN, Juan Miguel (coord.), 2006, *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las “Conversaciones de Salamanca”*, Valence, IVAC, « Documentos ».

ORTEGA, María Luisa (coord.), 2005, *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid, Ocho y medio, « Textos documenta ».

OTER, Jorge et RODRÍGUEZ, Germán (ed.), *Documental español, Pausa* n°6, <http://revistapausa.blogspot.es/> (dernière consultation : 01/04/2011).

PALACIO, Manuel, 2001, *Historia de la televisión en España*, Barcelone, Gedisa, « Estudios de televisión ».

PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), 1997, *Antología Crítica del Cine Español. 1906-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española.

POYATO, Pedro (ed.), 2004, *El documental, carcoma de la ficción, XXº congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine*, Cordoue, Filmoteca de Andalucía et AEHC.

POYATO, Pedro (ed.), 2005, *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Cordoue, Plurabelle.

POYATO, Pedro (ed.), 2009, *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Dos Torres, Diputación de Córdoba.

RIAMBAU, Esteve et TORREIRO, Casimiro, 1999, *La Escuela de Barcelona : el cine de la “gauche divine”*, Barcelone, Anagrama, « crónicas ».

RODRÍGUEZ, Hilario J. (ed.), 2006, *Miradas para un nuevo milenio, fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Alcalá de Henares – Comunidad de Madrid.

RODRÍGUEZ, Hilario J. (ed.), 2007, *Voces en el tiempo, conversaciones con el último cine español*, Alcalá de Henares, Festival de cine de Alcalá de Henares.

ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim, 1988, *Historia del cine documental de largometraje en el Estado español*, Bilbao, Certamen de Cine Documental y Cortometrajes.

ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquim et SOLER DE LOS MÁRTIRES, Llorenç, 2006, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*, Barcelone, Laertes.

SALVADOR MARAÑÓN, Alicia, 2006, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! A Viridiana, Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*, Madrid, Egeda.

SÁNCHEZ, Inmaculada et DÍAZ, Marta (coord.), 2009, *Doc 21, panorama del reciente cine documental en España*, Gérone, Luces de Gálibo.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente et TRANCHE, Rafael, 2006, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra et Fimoteca Española, « Serie mayor », 8^e édition (1^{ère} édition : 2001).

SEGUIN, Jean-Claude, 1994, *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan Université.

TERRASA, Jacques (ed.), 2007, *La ville dans le cinéma documentaire espagnol, Cahiers d'études romanes*, nouvelle série n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille 1).

TORREIRO, Casimiro (ed.), 2010, *Realidad y creación en el cine de no-ficción*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, « Signo e imagen »

El último cine español en perspectiva, 2005, *Archivos de la Fimoteca*, n°49, Valence, IVAC.

ZUNZUNEGUI, Santos, 2005, *Los felices sesenta, aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelone, Paídos, « Sesión continua ».

Articles

ÁLVAREZ, Marta, 2009, « Disfraz de realidad: el falso documental en el cortometraje español actual » in GRIMH (Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique), 2009, *Image et manipulation*, Lyon, Les Cahiers du Grimh, p.263-269.

BAENA, Juan Julio, « El cine documental español », in NIETO FERRANDO, Jorge et COMPANY RAMÓN, Juan Miguel(coord.), 2006, *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las «Conversaciones de Salamanca»*, Valence, IVAC, « Documentos », p.324-328.

BALLÓ, Jordi, 1988, « le Festival de Cinéma de Barcelone », *Catalònia cultura* n°8, Barcelone, Centre UNESCO de Catalunya, p.6-9.

BALLÓ, Jordi, 2010, « Cronología de una transmisión (el Máster de Documental de la UPF) » in TORREIRO, Casimiro (ed.), 2010, *Realidad y creación en el cine de no-ficción*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, « Signo e imagen », p.105-121.

BERTHIER, Nancy, 2003, « La réponse espagnole à *Mourir à Madrid*, une histoire de mémoire » in DELPORTE, Christian et DUPRAT, Annie, 2003, *L'événement : images, représentation, mémoire*, Paris, Créaphis, p.249-266

CASTRO de PAZ, José Luis et CERDÁN, Josetxo, 2003, « La crisis como flujo » in GARCÍA, Luis Alonso (coord.), 2003, *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, Madrid, Ocho y medio et AEHC, « Fahrenheit 451 », p.23-39.

CERDÁN, Josetxo, 2003, « Quatre punts cardinals i un centre de gravetat per al documental contemporani a l'Estat espanyol » in *El compromís amb la realitat*, 2003, *Quaderns del CAC*, n°16, mai-août 2003, Barcelona, Consell de l'Audiovisual de Catalunya, p.15-21.

CERDÁN, Josetxo, 2005, « Vindicación de la periferia. Revisión crítica de los márgenes del documental español contemporáneo » in *El último cine español en perspectiva*, 2005, *Archivos de la Filmoteca*, n°49, Valence, IVAC, p.147-169.

CERDÁN, Josetxo, 2005, « Documental y experimentalidad en España : crónica urgente de los últimos veinte años », in TORREIRO, Casimiro et CERDÁN, Josetxo, 2005, *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra, p.349-390.

CERDÁN, Josetxo, 2008, « El documental en la España del tardocapitalismo: muerte y resurrección » in OTER, Jorge et RODRÍGUEZ, Germán (ed.), *Documental español*, *Pausa* n°8, <http://revistapausa.blogspot.es/> (dernière consultation : 01/04/2011).

CERDÁN, Josetxo et TORREIRO, Casimiro, 2001, « Entre la esperanza y el desaliento. Situación del documental en España » in CATALÀ, Josep Maria, CERDÁN, Josetxo et TORREIRO, Casimiro (coord.), 2001, *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España*, Málaga, IV Festival de Cine Español et Ocho y medio, p.139-151.

CUEVAS, Efrén, 2007, « Del espacio periurbano al espacio rural » in TERRASA, Jacques (ed.), 2007, *La ville dans le cinéma documentaire espagnol*, *Cahiers d'études romanes*, nouvelle série n°16, Aix-en-Provence, Université de Provence (Aix-Marseille 1), p.165-174.

DI TELLA, Andrés ; MONEGAL, Antonio ; PIGLIA, Ricardo et WOLF, Sergio, 2007, « Conversa a Princeton » in ANDREU, Marta ; BALLÓ, Jordi et VILA, Eva (coord.), 2007, *Cinema documental i creació contemporània*, *Transversal* n°30, Lérida, Departament de Cultura de l'Ajuntament de Lleida.

EHRlich, Linda C., 2008, « Three Contemporary Spanish Films: Landscape, Recollection, Voice » in *Senses of cinema*, n°46, disponible à l'adresse suivante : <http://www.sensesofcinema.com/2008/46/contemporary-spanish-films/> (dernière consultation : 01/04/2011).

FERNÁNDEZ, Miguel Anxo, 2001, « Carlos Velo, documentalista » in CATALÀ, Josep Maria, CERDÁN, Josetxo et TORREIRO, Casimiro (coord.), 2001, *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España*, Málaga, IV Festival de Cine Español et Ocho y medio, p.167-178.

FERNÁNDEZ COLORADO, Luis, 2001, « El retablo de la Transición. Después de... (1981) » in CERDÁN, Josetxo et DÍAZ LÓPEZ, Marina (ed.), 2001, *Cecilia Bartolomé, el encanto de la lógica*, Barcelone, L'alternativa, « Los olvidados », p.63-71.

GALEOTE, Géraldine, 2008, « La pelota vasca, la piel contra la piedra : análisis de una polémica » in RODRIGUEZ, Marie-Soledad (éd.), 2007, *Le cinéma de Julio Medem*, Paris, PSN, p.147-166.

GARCÍA FERRER, J.M. et MARTÍ ROM, J. M., 2001, « Entrevista con Pere Portabella » in EXPÓSITO, Marcelo (coord.), 2001, *Historias sin argumento, el cine de Pere Portabella*, Barcelone, Ediciones de la Mirada, MACBA, p.151-191 (première édition, 1975, Cine Club Ingenieros).

GÓMEZ VAQUERO, Laura, 2009, « Hacer visible el trauma: la invocación de la memoria en la producción documental desde los años setenta en España » in *Secuencias*, n°30, Madrid, Entimema / UAM, p.94-117.

GUBERN, Román, 2001, « El documental entre las balas : la Guerra Civil (1936-1939) » in CATALÀ, Josep Maria, CERDÁN, Josetxo et TORREIRO, Casimiro (coord.), 2001, *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España*, Málaga, IV Festival de Cine Español et Ocho y medio, p.89-98.

GUBERN, Román, 2005, « « La censura bajo el franquismo » in POYATO, Pedro (Ed.), 2005, *Historia(s), motivos y formas del cine español*, Cordoue, Plurabelle, p.51-63.

GUBERN, Román, 2008, « ¡Hay motivo! (2004) : un macrotexto de cine militante » in FEENSTRA, Pietsie et HERMANS, Hub. (dir.), 2008, *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, *Foro hispánico*, n°32, Amsterdam / New York, Rodopi.

HEITZ, Françoise, 2007, « La mémoire occultée ou quand les espagnols émigraient : *El Tren de la memoria* (Marta Arribas et Ana Pérez, 2005) et *Un franco, catorce pesetas* (Carlos Iglesias, 2006) » in *Mémoire(s), représentations et transmission dans le monde hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, *Hispanística XX* n°25, Dijon, Université de Bourgogne, p.429-439.

HEREDERO, Carlos, 1998, « La historia como representación y el espejo apócrifo (A propósito de *Andalucía, un siglo de fascinación* de Basilio Martín Patino » in WEINRICHTER, Antonio (coord.), 1998, « Found Footage: simulacro, reciclaje, collage, falsificación », *Archivos de la Filmoteca*, n°30, octubre 1998, Valence, Filmoteca Generalitat valenciana, p.157-169.

JOLIVET, Anne-Marie, 2007, « El « otro » y su representación fílmica. Hacia nuevos planteamientos nacionales » in BERTHIER, Nancy et SEGUIN, Jean-Claude (dir.), 2007, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, p.137-148.

LARRAZ, Emmanuel, 2005, « Barcelone ville d'accueil dans le cinéma de Llorenç Soler » in BARILLET, Julie ; HEITZ, Françoise ; LOUGUET, Patrick et VIENNE, Patrick (ed.), 2005, *La ville au cinéma*, Arras, Artois Presses Université, « Lettres et civilisations étrangères », p.97-109.

LOSILLA, Carlos, 1997, « Adónde va el cine español » in *Dirigido por...*, n°257, mai 1997, Madrid, p.34-42.

MAIXENCHS, Josep, 2006, « aproximación a la formación cinematográfica en Cataluña » in *Televisión e inmigración*, 2006, *Quaderns del CAC*, n°23-24, septembre 2005 - avril 2006, Barcelone Consell de l'Audiovisual de Catalunya, p.229-232.

MARTÍ SALDES, Montserrat, 2007, « a creación de vínculos entre a universidade e a empresa o caso da upf », in LÓPEZ, Xosé, QUINTAS, Mamen et PEGO, Susana (coord.), 2007, *Actas do II Congreso galego audiovisual*, Saint-Jacques de Compostelle et La Corogne, Consello da Cultura Galega, Academia Galega do Audiovisual, p.51-62.

MARTÍN MORÁN, Ana, 2005, « La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino » in ORTEGA, María Luisa (coord.), 2005, *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, Madrid, Ocho y medio, « Textos documenta », p.47-82.

MATUD JURISTO, Álvaro, 2008, « La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO » in *Historia y comunicación social*, n°13, Madrid, Universidad Complutense, p.105-118.

MATUD JURISTO, Álvaro, 2009, « La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia » in *Comunicación y sociedad*, vol. 22, n°1, Pamplune, Universidad de Navarra, p.33-58.

MONTERDE, José Enrique, 2002, « Panorama desde el siglo XXI, la industria cinematográfica de los años noventa » in HEREDERO, Carlos F. et SANTAMARINA, Antonio, 2002, *Semillas de futuro, cine español 1990-2001*, Madrid, Nuevo Milenio, p.87-127.

MOREAU, Marie-Christine, 2007, « La mémoire en question. La Transition espagnole et la Guerre Civile : amnistie ou amnésie ? » in *Mémoire(s), représentations et transmission dans le monde hispanique (XX^e-XXI^e siècles)*, *Hispanística XX* n°25, Dijon, Université de Bourgogne, p.41-53.

PALACIO, Manuel, 2001a, « El documental de vanguardia » in CATALÀ, Josep Maria, CERDÁN, Jostexo et TORREIRO, Casimiro (coord.), 2001, *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España*, Málaga, IV Festival de Cine Español et Ocho y medio, p.75-88.

PASTOR MARTÍN Ernesto J., 2005, « El nudo gordiano de *Canciones para después de una guerra* » in *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, *Cuadernos de la Academia*, 2005, n°13-14, IX Congreso de la AEHC, p.285-304.

PENA, Jaime, 2003, « Cine español de los noventa : hoja de reclamaciones » in *Secuencias*, n°16, juin 2003, p.38-54.

PETRUS, Anna, 2010, « Ovideo, 25 años de producción audiovisual en Catalunya » in *Observatori de la producció audiovisual*, http://www.upf.edu/depeca/opa/exp_2_esp.htm (dernière consultation : 01/04/2011).

QUINTANA, Ángel, 1986, « Arsenal, la dinamita de TV3 » in *Punt Diari*, 11 mai 1986, entretien disponible sur le site officiel de Manuel Huerga, à l'adresse suivante : <http://www.manuelhuerga.com/arsenal/pdf/arsenal-quintana.pdf> (dernière consultation : 01/04/2011)

QUINTANA, Ángel, 2001, « El cine como realidad y el mundo como representación », in *Cine español de los noventa*, 2001, *Archivos de la Filmoteca*, n°39, octubre 2001, Valence, IVAC, p.9-25.

QUINTANA, Ángel, 2005, « Modelos realistas en un tiempo de emergencia de lo político » in VV. AA. « El último cine español en perspectiva », *Archivos de la Filmoteca*, n°49, février 2005, Valence, IVAC, p.11-31.

QUINTANA, Ángel, 2005b, « [Deux parrains du jeune cinéma espagnol](#) », *Cahiers du cinéma* n° 603, juillet-août 2005.

QUINTANA, Ángel, 2006a, « Después de la posmodernidad » in CRESPO, Alfonso, 2006, *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales en el cine español*, Madrid, Edición GPS, p.17-28.

QUINTANA, Ángel, 2006b, « Madrid versus Barcelona o el realismo tímido frente las hibridaciones de la ficción », RODRÍGUEZ, Hilario J., 2006, *Miradas para un nuevo milenio, fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Alcalá de Henares – Comunidad de Madrid, p.279-284.

QUINTANA, Ángel, 2007, « Madrid – Barcelona. Dos modelos estéticos contrapuestos » in BERTHIER, Nancy et SEGUIN, Jean-Claude (dir.), 2007, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, p.137-144.

QUINTANA, Ángel, 2008, « Más allá del campo : el cine español de la posmodernidad al realismo tímido » in POYATO, Pedro (ed.), 2009, *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Dos Torres, Diputación de Córdoba, p.111-125.

RIAMBAU, Esteve, 1997, « El periodo « socialista » (1982-1995) », in GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve et TORREIRO, Casimiro, 1997, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, « Signo e imagen », p.399-454.

RIAMBAU, Esteve, 2001, « Vivir el presente, recuperar el pasado : el cine documental durante la Transición (1973-1978) » in CATALÀ, Josep Maria, CERDÁN, Jostexo et TORREIRO, Casimiro (coord.), 2001, *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España*, Málaga, IV Festival de Cine Español et Ocho y medio, p.125-138.

RIAMBAU, Esteve et TORREIRO, Casimiro, 2009, « El mandato del Partido Popular (1996-2004) » in GUBERN, Román, MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve et TORREIRO, Casimiro, 2009, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, « Signo e imagen » (édition augmentée), p.455-495.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente et TRANCHE, Rafael, 1998, « L'image documentaire au temps du franquisme » in ODIN, Roger (dir.), *L'âge d'or du documentaire, Europe : années cinquante* tome 1, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels » p.127-148.

SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi, 2006, « La inteligencia de una máquina depredadora. Tecnologías y estéticas de la visión, el pensamiento y la realidad virtual en *Arrebato* » in CUETO, Roberto (ed.), 2006, *Arrebato, ... 25 años después*, Valence, IVAC, « Textos Minor ».

SEGUIN, Jean-Claude, 2007, « El documental español del tercer milenio: las formas de la transgresión » in POHL, Burkhard et TÜRSCHMANN, Jörg (ed.), 2007, *Miradas locales, cine español en el cambio de milenio*, Francfort, Vervuert / Iberoamericana, p.55-69.

THIBAudeau, Pascale, 2007, « ¿Hacia un nuevo realismo social en el cine español? » in BERTHIER, Nancy et SEGUIN, Jean-Claude (dir.), 2007, *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, p.233-245.

TRANCHE, Rafael, 2001, « NO-DO: la memoria documental del franquismo », in CATALÀ, Josep Maria, CERDÁN, Josetxo et TORREIRO, Casimiro (coord.), 2001, *Imagen, memoria y fascinación, notas sobre el documental en España*, Málaga, IV Festival de Cine Español et Ocho y medio, p.99-114.

TRANCHE, Rafael R., 2006, « Avatares del cine documental español durante los años 50 » in Nieto Ferrando, Jorge et Company Ramón, Juan Miguel (coord.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*, Valence, IVAC, Documentos, p.91-98.

VIVEROS Carmen et CATALÀ, Josep Maria, 2010, « La nueva ecología del documental (El Máster de Documental Creativo de la UAB) » in TORREIRO, Casimiro (ed.), 2010, *Realidad y creación en el cine de no-ficción*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, « Signo e imagen », p.123-141.

ZUNZUNEGUI, Santos, 2001, « Portabella, extraterritorial », in EXPÓSITO, Marcelo (coord.), 2001, *Historias sin argumento, el cine de Pere Portabella*, Barcelone, Ediciones de la Mirada, MACBA, p.29-41.

Entretiens

CAMÍN, Antoni, 2010, « Estos últimos 25 años hemos sido muy camaleónicos, y pensamos que continuaremos siéndolo » entretien avec Anna Petrus, *Observatori de la Producció Audiovisual*, janvier 2010, disponible sur http://www.upf.edu/depeca/opa/entrevistes/entrevistes_esp/entrevista_19_esp.htm

DIES, Sergi et MANRESA, Laia, 2007, « relevo generacional : heroína, transición, desencanto » (entretien avec Walter Tjepelmann et David Batlle), *Docs*, n°1, 2007.

GONZÁLEZ, Joan, 2009, « El documental no es una moda: está aquí y aquí va a quedarse » entretien avec María Leach, *Observatori de la producció audiovisual*, février 2009 disponible sur http://www.upf.edu/depeca/opa/entrevistes/entrevistes_esp/entrevista_3_esp.htm (consultation : 01/04/2011).

POCH, Paco, 2007, « entrevista con Paco Poch. No se puede vivir únicamente y exclusivamente del documental », *Docs, observaciones de lo real n°1*, Barcelone, Tercer cine, p.24-27.

HISTOIRES, THEORIES ET PRATIQUES DU DOCUMENTAIRE (GENERALITES)

Ouvrages et revues

ADDOC, 2002, *Cinéma documentaire, manières de faire, formes de pensée*, Paris, Yellow now – Côté cinéma.

BARISONE, Luciano et Les Films d'ici, 2004, *Les films d'ici: histoire de produire*, Cantalupa, Effatà.

BARNOUW, Erik, 1993, *Documentary, a History of the Non-fiction Film*, Oxford, Oxford University Press (seconde édition).

BRESCHAND, Jean, 2002, *Le documentaire, l'autre face du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma / SCÉRÉN-CNDP.

CATALÀ, Josep Maria et CERDÁN, Josetxo (ed.), 2007, « Después de lo real », *Archivos de la Filmoteca*, n°57-58, IVAC,

Le Cinéma documentaire à l'Université, 2001, *Images documentaires* n°40/41, 1^{er} et 2^e trimestre 2001, Paris, Association Images Documentaires.

Cinéma et école, 2000, *Images documentaires* n°39, 3^e et 4^e trimestres 2000, Paris, Association Images Documentaires.

COMOLLI, Jean-Louis, 2002, *Filmar para ver*, Buenos Aires, Simurg (présentation d'Eduardo A. Russo).

COMOLLI, Jean-Louis, 2004, *Voir et pouvoir*, Paris, Verdier.

Filmer le réel, ressources sur le cinéma documentaire, 2001, Paris, BiFi.

GAUTHIER, Guy, 2005, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin Cinéma, (première édition : Nathan, 1995).

GAUTHIER, Guy ; HELLER, Thomas ; LAYERLE, Sébastien et MARTINEAU, Monique (dir.), 2004, *Le cinéma militant reprend le travail*, *CinémAction*, n°110, Paris, Condé sur Noireau, Corlet-Télérama.

GUYNN, William, 2001, *Un cinéma de Non-Fiction, le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, Aix-en-Provence, PUP.

NINEY, François, 2002, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck.

NINEY, François, 2009, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck.

ODIN, Roger (dir.), 1998, *L'âge d'or du documentaire, Europe : années cinquante tome 1*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels ».

Quatre documentaristes russes, 2004, *Images documentaires*, n°50-51, 1^{er} et 2^e trimestre 2004, Paris, Association Images Documentaires.

Questions d'éthique, 2011, *Images documentaires*, n°69-70, janvier 2011, Paris, Association Images Documentaires.

TORREIRO, Casimiro et CERDÁN, Josetxo, 2005, *Documental y vanguardia*, Madrid, Cátedra.

WEINRICHTER, Antonio (coord.), 1998, « Found Footage: simulacro, reciclaje, collage, falsificación », *Archivos de la Filmoteca*, n°30, octobre 1998, Valence, Filmoteca Generalitat valenciana.

WEINRICHTER, Antonio, 2004, *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores.

Articles cités

COMOLLI, Jean-Louis, 2011, « Humiliés et offensés. Ethique et maquis » in *Questions d'éthique*, 2011, *Images documentaires*, n°69-70, janvier 2011, Paris, Association Images Documentaires.

LABARTHE, André S., 1998, « Des images nous regardent » (entretien réalisé par Jean-Louis Comolli) in *La place du spectateur*, *Images documentaires* n°31, 2^e trimestre 1998, Paris, Association Images Documentaires, p.9-23.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, 2009, « ¿La ficción documenta?: discursos híbridos en la frontera de lo real » in GRIMH (Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique), 2009, *Image et manipulation*, Lyon, Les Cahiers du Grimh, p.319-330.

NICHOLS, Bill, 2007, « Cuestiones de ética y cine documental » in CERDÁN, Josetxo et TORREIRO, Casimiro (eds.), 2007, *Al otro lado de la ficción, trece documentalistas españoles contemporáneos*, Madrid, Cátedra / Festival de cine de Málaga, p.29-45.

SAUGUET, Emilie, 2008, « La diffusion des films documentaires », *Arts et politiques sous le regard des sciences sociales, Terrains & travaux*, n°13, 2008, p.31-50.

SAUGUET, Emilie, 2011, « Filmer à tout prix : la création documentaire en dehors des circuits commerciaux » in De VERDALLE, Laure et ROT, Gwenaële, 2011, *Cinéma, La Dispute* (à paraître).

WEINRICHTER, Antonio, 1998a « Subjetividad, impostura, apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre » in WEINRICHTER, Antonio (coord.), 1998, « Found Footage: simulacro, reciclaje, collage, falsificación », *Archivos de la Filmoteca*, n°30, octobre 1998, Valence, Filmoteca Generalitat valenciana.

HISTOIRES, THEORIES ET ESTHETIQUES DU CINEMA

Ouvrages

AGEE, James, 1991, *Sur le cinéma*, Paris, Edition de l'Etoile / Cahiers du cinéma (éd. originale *On Films*, articles 1942-1950).

ANDREW, Dudley, 1983, *André Bazin*, Paris, Edition de l'Etoile / Cahiers du Cinéma / Cinémathèque Française (édition anglaise : 1978, Oxford University Press).

- AUMONT, Jacques, 1992, *Du visage au cinéma*, Paris, Edition de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Essais.
- AUMONT, Jacques, 2007, *Moderne ?*, Paris, Cahiers du cinéma, 21^e Siècle.
- AUMONT, Jacques ; BERGALA, Alain ; MARIE, Michel ; VERNET, Marc, 2001, *Esthétique du film*, Nathan, « Cinéma » (3^e édition revue et augmentée).
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, 2008, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin (2^e édition).
- BALLÓ, Jordi, 2000, *Imágenes del silencio, los motivos visuales en el cine*, Barcelone, Anagrama, Colección Argumentos.
- BALLÓ, Jordi, ESPELT, Ramón et LORENTE, Joan, 1985, *Conèixer el cinema*, Barcelone, Generalitat de Catalunya.
- BALLÓ, Jordi et PÉREZ, Xavier, 1995, *La semilla inmortal, los argumentos universales en el cine*, Barcelone, Anagrama.
- BALLÓ, Jordi et PÉREZ, Xavier, 2005, *Yo ya he estado aquí, ficciones de la repetición*, Barcelone, Anagrama.
- BAZIN, André, 2002, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, « 7^e Art » (13^e édition, 1^{ère} édition en un seul volume : 1975 et en quatre tomes : 1962).
- BELLAN, Monika, 2001, *100 ans de cinéma allemand*, Paris, Ellipses, « Les essentiels de civilisation allemande ».
- BERGALA, Alain, 2006, *L'hypothèse cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma (première édition : 2002, Cahiers du cinéma).
- BIETTE, Jean-Claude, 2000, *Qu'est-ce qu'un cinéaste ?* Paris, P.O.L.
- BOILLAT, Alain, 2007, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Antipodes, « Médias et histoire ».
- BONITZER, Pascal, 1976, *Le regard et la voix*, Paris, UGE, « 10/18 ».
- BONITZER, Pascal, 1999, *Le Champ aveugle, essais sur le réalisme au cinéma*. Paris, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma » (première édition : Cahiers du cinéma / Gallimard, 1982).
- BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, 2002, *El arte cinematográfico*, Barcelone, Paídos (traduction de *Film Art, an Introduction* [1979]).
- CHION, Michel, 1982, *La voix au cinéma*, Paris, Edition de l'Etoile.
- CHION, Michel, 1990, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, « Cinéma ».
- COMOLLI, Jean-Louis, 2009, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier.

COMOLLI, Jean-Louis et RANCIERE, Jacques, 1997, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, « Supplémentaires ».

CUROT, Frank, 2004, *Styles filmiques 2, les réalismes*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, « Etudes cinématographiques ».

DANEY, Serge, 1994, *Persévérance*, Paris, P.O.L.

DANEY, Serge, 2002, *La Rampe, Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du Cinéma – Gallimard, « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma » (première édition : 1983).

De BAECQUE, Antoine, 1991, *Les Cahiers du cinéma, histoire d'une revue*, tome II : Cinéma, tours détours 1959-1981, Cahiers du cinéma, Paris.

FRODON, Jean-Michel, 1998, *La projection nationale*, Paris, Odile Jacob.

FRODON, Jean-Michel, 2006, *Horizon Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « 21e Siècle ».

GODARD, Jean-Luc, 2006, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard-Gaumont.

LEUTRAT, Jean-Louis, 1995, *Vie des fantômes, le fantastique au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, « essais ».

banquet imaginaire/2, Paris, Gallimard, « Réfléchir sur le cinéma ».

LE CLUB DES 13, 2008, *Le milieu n'est plus un pont mais une faille*, Paris, Stock.

L'EXCEPTION, groupe de réflexion sur le cinéma, 2002, *Le banquet imaginaire*, Paris, Gallimard, « Réfléchir sur le cinéma ».

L'EXCEPTION, groupe de réflexion sur le cinéma, 2004, *Le cinéma sans la télévision*, Le MALRAUX, André, 2003, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Nouveau Monde éditions (Première édition in *Verve*, n°8, 1940).

MARIE, Michel, 1997, *La Nouvelle Vague*, Paris, Nathan Université, « 128 Cinéma ».

MORIN, Edgar, 1982, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit (première édition : 1962).

PETRUS PONS, Anna, 2004, *Formes frontereres entre el documental y la ficció cinematogràfiques: la representació de l'absència*, sans éd., consultable à la Bibliothèque de l'Université Pompeu Fabra (Poblenou).

PRÉDAL, René, 2008, *Le cinéma à l'heure des petites caméras*, Paris, Klincksieck, « 50 questions ».

Qu'est-ce que le cinéma ?, *Trafic* n°50, été 2004, Paris, P.O.L.

QUINTANA, Ángel, 1997, *El cine italiano 1942-1961, del neorrealismo a la modernidad*, Barcelone, Paídos.

QUINTANA, Ángel, 2003, *Fábulas de lo visible, el cine como creador de realidades*, Barcelone, El Acantilado.

QUINTANA, Ángel, 2008, *Virtuel ?*, Paris, Cahiers du cinéma, « 21^e siècle ».

RICHIE, Donald, 1980, *Ozu*, Genève, Lettre du blanc (trad. de l'anglais, 1974).

RODRÍGUEZ, Hilario J. (ed.), 2008, *Elegías íntimas, instantáneas de cineastas*, Madrid, Ocho y medio, Ayuntamiento de Madrid.

Articles

BIETTE, Jean-Claude, 2004 « Le cinéma et l'éthique » in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Trafic n°50, été 2004, Paris, P.O.L., p.11-12.

ELSAESSER, Thomas, 2005 [1992], « Television and the Author's Cinema: ZDF's *Das kleine Fernsehspiel* » in *European Cinema face to face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p.212-218.

GUISARD, Claude, 1994, « Input, un lieu d'échange unique » in *Images documentaires*, n°18-19, 3^e et 4^e trimestres 1994, Paris, IB, p.123-127.

AUTRES OUVRAGES CITÉS

AUGÉ, Marc, 2003, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, « lignes fictives ».

BARTHES, Roland, 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel ».

BARTHES, Roland, 1980, *La chambre claire*, Paris, Seuil – Cahiers du Cinéma.

BARTHES, 1982, *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Paris, Seuil, « Points essais »

BAUDRILLARD, Jean, 1991, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée.

BECKER, Howard S., 2010, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, « Champs Arts » (traduction de *Art Worlds* [1982]).

BOURDIEU, Pierre, 1996, *Sur la télévision*, Paris, Raison d'agir.

DEBORD, Guy, 1992, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio » (première édition : Buchet-Chastel, 1967).

DELEUZE, Gilles, 1990, *Pourparlers*, Paris, Minuit.

MARÍ, Antoni ; RISQUES, Manel ; VINYES, Ricard (dir.), 2007, *En Transición* (catalogue de l'exposition éponyme), Barcelone, CCCB et Diputació de Barcelona.

MONGIN, Olivier, 2005, *La condition urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, « points ».

MORIN, Edgar, 2004, *La méthode. 6- Éthique*, Paris, Seuil, « Points Essais ».

MORIN, Edgar, 2005, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, « Points Essais ».

MORIN, Edgar, 2007, *Vers l'abîme ?*, Paris, L'Herne, « Carnets ».

RAMONET, Ignacio, 2001, *La tyrannie de la communication*, Paris, Gallimard, « Folio Actuel » (édition augmentée).

RAMONET, Ignacio, 2004, *Propagandes silencieuses*, Paris, Gallimard, « Folio Actuel » (édition augmentée).

RANCIÈRE, Jacques, 2008, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.

REVUES

Cahiers du cinéma España (2007-), Madrid, Caiman.

Docs, observaciones de lo real (2007-2008), Barcelone, Tercer cine (2 numéros).

Blogs and Docs (2006-) : <http://www.blogsandocs.com/>

Contrapicado (2005-) : <http://contrapicado.net/old/>

Letras de cine (2008-) : <http://letrasdecine.blogspot.com/>

Lumière (2008-) : <http://www.elumiere.net/>

Miradas de cine (2002-) : www.miradas.net

Pausa (2006-2010) : <http://revistapausa.blogspot.es/>

Shangri-la (2006-) : <http://shangri-laedicionesblog.blogspot.com/>

Tren de sombras (2004-2006) : www.trendesombras.com

FILMOGRAPHIE SUR LA PRATIQUE DU DOCUMENTAIRE

BARRIOS LUCENA, Manuel, 2004, *Crònica d'una mirada*, 6 DVD, Barcelone, Mòn Diplomàtic, ICIC et 33.

DELAVAUD, Gilles et BAUDRY, Pierre, *Filmer pour voir, Flaherty et la mise en scène documentaire* (1994), in *Robert Flaherty*, 3 DVD, Paris, Montparnasse.

DESTANQUE, Robert, 1983, *Témoins : Joris Ivens*, in IVENS, Joris, 2009, *Joris Ivens, cinéaste du monde 1946-1988*, Paris, ARTE France.

FAMILI, Mojdeh, 2002, *Abbas Kiarostami, leçon de cinéma*, in KIAROSTAMI, Abbas, *Le vent nous emportera* (1999), 2 DVD, Paris, MK2.

KIAROSTAMI, Abbas, 2004, *Ten on Ten*, 2 DVD, Paris, MK2.

Index

A

Abad, Carlos, 118, 329
Aguirre, Javier, 70
Aguirresarobe, Javier, 76
Ahidjo, Ahmadou, 246
Aidelman, Núria, 125, 126
Akerman, Chantal, 50, 127, 170, 219
Albornà, Marta, 8, 114, 115, 139, 232, 235, 236, 285, 366
Alfonsín, Raúl, 287
Aliaga, Adán, 52, 261
Allen, Woody, 319
Almodóvar, Pedro, 48, 127, 128, 136
Alonso, Lisandro, 97, 105, 126, 127, 187, 290, 313, 393, 394
Álvarez, Mercedes, 2, 4, 12, 15, 25, 29, 32, 52, 53, 107, 113, 130, 139, 174, 175, 182, 216, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 259, 262, 289, 294, 297, 302, 303, 305, 306, 309, 325, 326, 355, 372, 381, 389, 390, 392, 406, 410, 412, 413, 419, 423, 428
Álvarez-Cascos, Francisco, 27
Amat, Frederic, 40, 194
Amenábar, Alejandro, 48, 49
Andreu, Marta, 2, 6, 13, 14, 32, 97, 108, 109, 113, 115, 119, 127, 129, 130, 138, 139, 174, 182, 218, 260, 261, 262, 275, 279, 301, 304, 305, 307, 309, 346, 352, 372, 386, 391, 413, 423, 428
Andrew, Dudley, 50, 51
Annan, Kofi, 30
Aparicio, Didac, 97, 125, 126
Araki, 44
Argelin, Dagmar, 286
Armendáriz, Montxo, 76
Arocena, Carmen, 87, 88
Arroba Martínez, Álvaro, 126
Arteta, Iñaki, 30
Assayas, Olivier, 35
Astiz, Alfredo, 286
Aubert, Jean-Paul, 70, 145, 146, 199
Augé, Marc, 177, 180, 231, 281, 282, 283, 284, 285
Aulenti, Gae, 103, 381
Aumont, Jacques, 10, 56, 61, 271, 308, 310
Azketa, Pello, 221, 224, 226, 228, 229, 231, 431
Aznar, José María, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 49, 51, 385

B

Baena, Juan Julio, 67
Bajo Ulloa, Juanma, 48
Balboa, Armando, 245, 256

Balló, Jordi, 2, 6, 7, 10, 11, 17, 34, 37, 38, 41, 44, 57, 80, 81, 85, 88, 90, 94, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 115, 116, 117, 118, 128, 130, 133, 137, 140, 153, 161, 174, 180, 182, 188, 195, 201, 215, 216, 224, 231, 242, 248, 251, 257, 262, 272, 278, 285, 295, 300, 302, 303, 305, 310, 311, 325, 343, 344, 352, 359, 360, 373, 381, 401, 402, 404, 405, 422, 423, 431, 435
Ballús, Neus, 15, 32, 260, 272
Bandèria, 44
Barbant, Charles, 209
Barceló Morte, Lola, 150, 152
Barceló, Miquel, 40, 43, 194
Bardem, Juan Antonio, 67, 145
Barisone, Luciano, 38, 357, 358
Barnils, Ramon, 41, 247, 278, 279, 280, 281
Barrat, Patrice, 88, 90, 137, 383
Barrero, Juan, 15, 34, 108, 260, 295
Barrios, Manuel, 56, 71, 75, 81
Barroso, Mariano, 48
Barthes, Roland, 172, 228, 282
Bartolomé, Cecilia et Juan José, 3, 5, 11, 32, 78, 112, 258
Batlle, David, 15
Bazin, André, 9, 50, 51, 52, 61, 177, 185, 282
Becker, Howard, 39
Bellmunt, Francesc, 77, 78, 79, 102
Ben Laden, Oussama, 25
Bergala, Alain, 35, 56, 127, 230, 337, 338
Berger, Germán, 15, 260, 305, 306
Berthier, Nancy, 45, 68, 177
Berzosa, Alberto, 69, 71
Betriu, Francesc, 82
Biette, Jean-Claude, 314, 315
Bing, Wang, 105, 216
Boadella, Albert, 155, 156, 157, 161, 163, 164, 166, 346, 347, 348, 351
Bofill, Ricardo, 42
Bohigas, Oriol, 103, 381
Bollaín, Iciar, 25, 31, 49, 53
Bonet, Eugeni, 169, 170
Bonet, María del Mar, 194
Bonitzer, Pascal, 226, 228, 231
Borau, José Luis, 3
Borja-Villel, Manuel, 47
Borràs, María Lluïsa, 191, 202
Bosch, Carles, 33, 218
Botelho, Joao, 106, 107
Bou, Núria, 98, 126, 130
Bourdieu, Pierre, 144, 241
Boyero, Carlos, 127, 128
Buñuel, 3, 11, 13, 58, 68, 69, 114, 137
Burroughs, William, 10, 317
Bush, George W., 25, 26, 49

C

Cabo San Roque, 44
Cadena, Jordi, 77
Call, Jordi, 239, 242, 373
Calopresti, Mimmo, 49
Calparsoro, Daniel, 48
Camarón de la Isla, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 271, 272, 273
Camín, Antoni, 14, 174, 182, 257
Camino, Jaime, 77, 78, 91, 185, 218, 256, 306, 383
Campo, Isa, 2, 130, 193, 194, 198, 202, 273, 305, 307, 308, 314
Camus, Mario, 82, 87, 144
Cantet, Laurent, 49
Carlos "Chacho" Álvarez, 287, 293
Carrasco, Isasías, 30
Carrero Blanco, Luis, 75, 244, 245
Cartier-Bresson, Henri, 58
Casademont, Elsa, 15, 32, 217, 260, 404
Casasses, Enric, 41
Castro de Paz, José Luis, 67
Català, Josep Maria, 3, 13, 77, 97, 112, 189, 251, 306, 410
Caudillo, 55
Cavalier, Alain, 13, 50, 109, 116, 117, 140, 300, 434, 435
Cerdán, Josetxo, 3, 4, 8, 13, 47, 64, 67, 84, 95, 112, 136, 140, 186, 189, 219, 261, 267, 269, 303, 304, 437
Chaplin, Charlie, 173
Chávarri, Jaime, 11, 77, 86, 114, 154, 273
Chávez, Hugo, 287
Chion, Michel, 179, 226, 227, 274
Cirera, Francina, 174, 182
Cisneros, Arturo, 26
Cisquella, Georgina, 23, 35, 261
Clair, René, 192, 199, 201, 202
Cohen, Jem, 5
Collas, Gérald, 107, 162, 165, 182, 425
Colom, Joan, 44, 173, 177, 182
Comelade, Pascal, 44, 198, 202
Comolli, Jean-Louis, 2, 9, 15, 19, 37, 46, 98, 99, 100, 110, 115, 119, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 184, 188, 197, 206, 222, 302, 304, 305, 309, 318, 320, 323, 327, 329, 331, 332, 343, 360, 365, 374, 383, 385, 386, 387, 401, 403, 410, 412, 413, 421, 422, 424, 426, 428, 429
Copans, Richard, 38, 300
Corcuera, Javier, 3, 26, 47, 186
Cordero, Antonio, 13
Coronado, Manuel, 3, 72, 80, 114, 154
Costa, Pedro, 50, 126, 127, 271, 359
Costa, Renate, 15, 32, 119, 259, 306, 391
Coyne, Ignacio, 114
Cravan, Arthur (Fabian Avenarius Lloyd), 190, 191, 192, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202

Cuerda, José Luis, 22
Cuevas, Efrén, 4, 187
Cuevas, Raúl, 15, 34, 216, 224, 231, 260, 305
Curot, Frank, 318

D

d'Ors, Eugenio, 276
Daney, Serge, 9, 100, 130, 223, 226
Dardenne, Jean-Pierre et Luc, 21
de la Iglesia, Álex, 48
de Pedro, Gonzalo, 4
Debord, Guy, 158, 199, 200, 202
del Campo, Iban, 15, 24, 42, 183, 218
del Castillo, Pilar, 52
Deleuze, Gilles, 10, 228, 317
Delgado, Joaquín, 88, 248
Delvecchio, Marina, 15
Denis, Claire, 35, 127
Depardon, Raymond, 154, 232, 336
Deslaw, Eugène, 69
Di Tella, Andrés, 62, 97, 136, 311, 316, 323
Díaz Yanes, Agustín, 48
Díaz, Marta, 4, 23, 103, 123
Dies, Sergi, 15, 97, 116, 119, 147, 152, 193, 219, 285, 297, 299, 309, 341, 362, 390, 406
Domon, Alice, 286
Drove, Antonio, 70
Ducau, Eduardo, 67
Duhamel Muller, Marie-Pierre, 109, 113, 114, 261, 358, 404
Duque, Andrés, 95, 97, 127, 261
Duquet, Léonie, 286
Duran Froix, Jean-Stéphane, 34, 36, 37, 58, 62
Duran, Carles, 77
Durán, Carlos, 42, 144, 145
Duras, Marguerite, 53, 98, 126, 276
Dussuel, Diego, 116, 216, 260, 267, 272, 305, 306, 404, 406
Dvortsevoi, Sergueï, 13, 304, 305, 313, 358

E

Egaña Vial, Pilar, 15
Egas Moniz, Antonio, 142, 143, 144, 147, 148, 151, 152
Elena, Alberto, 66, 112, 252
Erdogan, Recep Tayyip, 30
Erice, Víctor, 5, 8, 11, 35, 44, 87, 88, 91, 92, 104, 106, 112, 115, 126, 127, 128, 129, 130, 140, 169, 185, 217, 223, 228, 232, 237, 262, 302, 309, 314, 325, 326, 327, 330, 337, 345, 364, 392, 393, 432
Espelt, Ramón, 80, 102
Esquerra, Núria, 2, 91, 97, 98, 99, 115, 116, 125, 139, 173, 174, 182, 210, 214, 216, 218, 223, 305, 306, 309, 341, 352, 362, 392, 406, 412, 413, 423, 429

Essmann, Carlos, 290, 295
Esteban, Manel, 73, 74, 75, 77
Esteva, Jacinto, 41, 42, 68, 69, 87, 114, 129, 145, 146,
219, 313
Expósito, Marcelo, 44
Ezeiza, Antton, 76

F

Fabra, Pompeu, 96
Farnarier, Christophe, 28, 52, 187, 232, 299, 313
Farocki, Harun, 44, 205
Férat, Jules, 209
Fernández Colorado, Luis, 78
Fernández de Castro, David, 150, 152
Fernández Santos, Jesús, 87
Fernández-Valdés, Manuel, 15
Fernán-Gómez, Fernando, 75
Ferrerri, Marco, 69
Fillol, Santiago, 15, 305, 306
Flaherty, Robert, 52, 53, 98, 100, 139, 216, 252, 395,
398, 402, 432
Fonseca, Carlos, 248
Font, Domènec, 41, 45, 98, 177
Font, José Luis, 70
Font, Ramón, 77
Ford Coppola, Francis, 127, 128
Ford, John, 86, 170, 171, 197, 211, 216
Forn, Josep Maria, 77
Foucault, Michel, 10, 144, 317
Fraga Iribarne, Manuel, 27, 245, 246, 255, 256, 257
Franco, Francisco, 33, 68, 71, 75, 76, 77, 80, 86, 91, 113,
126, 154, 248, 251, 252, 260, 362
Frodon, Jean-Michel, 9, 20, 35, 127, 281, 315

G

Galtieri, Leopoldo, 287, 292
García del Val, Ángel, 78, 79, 129
García Escudero, José María, 70
García López, Sonia, 4
García Roure, Abel, 15, 52, 97, 116, 154, 169, 174, 175,
182, 202, 218, 224, 231, 267, 272, 273, 297, 305, 309,
388, 412, 423
García Trevijano, Antonio, 245
García, Pablo, 52, 114, 186, 187, 313
García, Víctor, 15
Gardner, Ava, 194
Garrel, Philippe, 98
Garrel, Thierry, 85, 89, 101, 104, 116, 117, 140, 170, 182,
328, 383, 384, 385, 426
Gaultier, Alex, 174, 182, 239, 242, 373, 403
Gauthier, Guy, 59
Gehry, Frank, 103, 381
Gelabert, Fructuoso, 114

Gheerbrant, Denis, 13
Ginzburg, Carlo, 162
Godard, Jean-Luc, 53, 98, 172
Gomà, Lala, 88, 89, 90, 101, 166, 247, 248, 249, 328
Gómez Pereira, Manuel, 26
Gómez Vaquero, Laura, 4
González Morandi, José, 15, 42, 43, 273
González Zaffaroni, Luis, 15, 306
González, Felipe, 21, 36
González, Joan, 108, 124, 140, 188, 218, 237, 364
González, Joan Antoni, 87, 101
González, Silvio, 37
Gran Gilbert, 187
Granados, Francisco, 88, 248
Grau, Jorge, 70, 87
Gubern, Román, 5, 51, 52, 58, 66, 73, 77, 97, 112, 410
Guerin, José Luis, 4, 5, 8, 15, 24, 42, 44, 45, 52, 56, 84,
85, 86, 87, 91, 92, 98, 101, 104, 105, 106, 107, 111,
112, 113, 114, 115, 116, 117, 125, 126, 127, 128, 129,
130, 131, 135, 136, 138, 139, 140, 148, 149, 167, 169,
170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179,
180, 권 181, 182, 185, 186, 193, 194, 202, 217, 219,
223, 238, 240, 259, 262, 297, 301, 302, 305, 306, 307,
308, 309, 311, 313, 317, 321, 325, 326, 328, 329, 330,
332, 333, 336, 337, 338, 339, 340, 344, 352, 360, 365,
366, 373, 377, 383, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392,
393, 402, 403, 408, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 419,
423, 428, 429, 433, 441
Guiard, Fanny, 2, 15, 33, 188, 421
Guillamón, Julià, 251
Guisard, Claude, 89, 90
Gutiérrez, Chus, 24, 49, 144
Guzmán, Patricio, 106, 107, 371
Guzzanti, Sabina, 28

H

Hac Mor, Carles, 41, 85, 191, 192, 198, 202
Hanoun, Marcel, 53, 97, 170, 172, 276, 339, 390
Heitz, Françoise, 177
Herdero, Carlos F., 47, 48, 70, 86, 128, 130, 145
Herman Dolz, Sonia, 187
Hernández Ruiz, Javier, 80
Hernández, Daniel, 119, 238, 242
Hernández, Roberto, 13
Hernández, Sergio, 248
Herralde, Gonzalo, 78, 97
Herzog, Werner, 4
Holland, Merlin, 190, 191, 192, 201, 202
Huerga, Manuel, 84, 85, 87, 91, 92, 101, 104, 114, 169,
170, 194, 202, 328, 382, 383
Hussein, Saddam, 26

I

Ibarz, Mercé, 41, 58, 98, 106, 304, 384, 386
Ibongo, Saturnino, 245
Iriarte, Víctor, 15, 202
Íscar, Ricardo, 2, 4, 8, 12, 15, 22, 27, 52, 96, 99, 107, 111, 112, 114, 115, 116, 120, 127, 129, 134, 139, 140, 174, 182, 187, 188, 189, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 235, 236, 237, 238, 252, 257, 259, 260, 261, 267, 273, 297, 299, 300, 302, 303, 305, 306, 307, 309, 321, 329, 332, 341, 352, 354, 364, 365, 366, 367, 370, 374, 387, 390, 394, 408, 410, 437, 438, 439, 441
Ivens, Joris, 38, 53, 58, 216, 401

J

Jacquot, Benoît, 35
Jarmush, Jim, 103, 273, 285
Johnson, Jack, 191, 197, 199, 202
Jolivet, Anne-Marie, 229
Jordá, Joaquín, 3, 4, 5, 8, 15, 41, 42, 52, 53, 68, 69, 70, 72, 79, 80, 81, 87, 91, 98, 99, 100, 101, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 125, 129, 130, 135, 136, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 184, 187, 188, 189, 193, 195, 217, 218, 219, 220, 259, 279, 290, 302, 305, 309, 312, 313, 314

K

Karel, William, 116
Karmen, Roman, 58
Kawase, Naomi, 5, 105, 109, 140, 194, 393
Khourian, Hernán, 15, 218, 306
Kiarostami, Abbas, 14, 21, 44, 50, 53, 59, 60, 61, 62, 104, 127, 128, 229, 230, 232, 237, 262, 270, 327, 337, 364, 392, 393
Klein, William, 300
Kossakowski, Victor, 13, 15, 108, 262, 304, 305, 313, 355
Kowalski, Lech, 97, 109, 140, 298, 305
Kramer, Robert, 91
Kuellar, Diana, 2, 32, 305, 307, 406, 441

L

L'Exception, 35, 39, 158, 238, 311
La Chunga, 69
Lacuesta, Isaki (Iñaki), 2, 4, 12, 15, 26, 34, 40, 41, 44, 52, 53, 56, 85, 95, 105, 115, 119, 126, 127, 129, 130, 131, 153, 169, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 208, 217, 219, 260, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 297, 299, 300, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 313, 314, 321, 325, 326, 333, 338, 352, 366, 386, 389, 393, 404, 406, 410, 423, 441, 442, 443
Lanchares, Federico, 15

Lanzmann, Claude, 107, 304, 313, 358
Lara, José María, 223, 225, 231
Larraz, Emmanuel, 69
Lavigne, Ginette, 161, 162, 163, 165, 351
Leacock, Richard, 56, 186
Ledo Andión, Margarita, 106, 107
Leigh, Mike, 49
León de Aranoa, Fernando, 23, 25, 49, 53, 186
León Siminiani, El'ias, 95
Les Anciens, 44
Lindeperg, Sylvie, 35
Lisa, Mariano, 74
Llobera, Ignasi, 15
Llorca, Pablo, 2, 209, 210, 216, 306, 404, 437, 440
Loach, Ken, 49, 211
López Clemente, José, 5, 65, 66, 78
López Linares, José Luis, 114, 119, 137, 185, 195
López, Antonio, 87, 88, 185
López, Guillem, 15, 34, 260
López, Sol, 225, 231, 289, 430
Lorente, Joan, 80, 102, 144, 191, 202
Losilla, Carlos, 8, 82, 128, 130, 305, 325, 326
Lozinski, Marcel, 108, 355
Loznitsa, Sergueï, 13, 97, 140
Lucas, Gonzalo de, 114, 125, 126, 128, 130, 305
Lumbreras, Helena, 74

M

Macías, Francisco, 245
Maillé, Emilio, 117
Makhmalbaf, Moshen, 14, 60
Malick, Terrence, 285
Mañas, Archero, 49
Manresa, Laia, 15, 32, 87, 111, 115, 116, 119, 145, 147, 219, 297, 305, 309, 341, 362, 390, 405
Manthoulis, Robert, 117
Manzanos, Eduardo, 68
Maqua, Javier, 128, 151
Maragall, Pascual, 33
Marañón, Salvador, 69
Marí, Elena, 15, 24, 42, 174, 182, 215, 218
Marías, Javier, 261
Marker, Chris, 38, 44, 53, 116, 125, 126, 140, 201, 219, 300, 305, 326, 369
Marmande, Francis, 115
Marsé, Juan, 43
Martí Rom, Josep Miquel, 69, 74, 169
Martí Valls, Joan, 74
Martín Cuenca, Manuel, 127, 186
Martín Gutiérrez, 5
Martín Patino, Basilio, 5, 8, 11, 44, 70, 75, 77, 85, 86, 87, 91, 106, 107, 112, 113, 114, 166, 206, 252, 256, 257, 325, 344, 383, 400, 405
Martín Torres, Augusto, 70

Martín, Antonio, 248
 Martín, Nacho, 8, 188, 206, 207, 267, 273
 Martínez Cabrera, Malena, 15
 Martínez, Aurelio, 223, 224, 231
 Martínez, Sebastián, 15, 306
 Matud Juristo, Álvaro, 65
 Mayer, Myriam, 5, 169, 170, 172, 177, 178
 Maysles, Albert, 186
 McElwee, Ross, 5, 97
 McLaren, Norman, 58
 Medem, Julio, 30, 48, 51, 136, 219
 Mekas, Jonas, 100, 105, 125, 172, 393
 Melville, Herman, 194
 Menem, Carlos, 287, 288, 292
 Mercero, Antonio, 70
 Merino, Imma, 228, 299
 Mil Pesetas, 44
 Miñarro, Lluís, 14, 122, 127, 172, 186, 187, 299, 303, 307, 313
 Mograbi, Avi, 15, 108, 125, 140, 305, 313, 355
 Mondzain, Marie-José, 35, 39, 238, 311
 Monegal, Antonio, 62, 136, 323
 Montagu, Ivor, 58
 Montanyà, Xavier, 15, 27, 33, 34, 88, 89, 101, 130, 134, 166, 220, 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 300, 302, 305, 405
 Monterde, José Enrique, 35, 36, 70, 107, 128, 145, 175
 Montero, Laureano, 48
 Montsell, Pilar, 15
 Monzó, Quim, 41, 180, 181, 276
 Moore, Michael, 51, 122, 218, 390
 Moreno, Víctor, 15
 Moretti, Nanni, 21, 291, 294, 295
 Morin, Edgar, 16, 19, 22, 56, 298, 314, 315, 316, 317, 318, 322
 Moumié, Félix, 245
 Moumié, Marta, 245, 246, 257
 Muguero, Carlos, 47, 112

N

Ndongo, Atanasio, 245, 255, 256
 Ndongo, Donato, 41, 244, 246, 252, 257
 Negri, Toni, 10, 251, 317
 Neumann, Stan, 300
 Neville, Edgar, 44, 114, 129
 Nichols, Bill, 5, 13
 Nicotra, Frank, 190, 191, 192, 195, 196, 198, 199, 202
 Niney, François, 60, 61, 319, 320, 321
 Nubla, Victor, 44
 Nunes, José María, 41, 42, 219

O

Obiang Nguema, Teodoro, 246, 254

Odin, Roger, 66
 Olea, Pedro, 76
 Oroz, Elena, 4
 Ortega, María Luisa, 4, 112, 185, 249
 Otero, Mariana, 13
 Owona, Mba, 207
 Ozu, Yasujiro, 176, 223, 403

P

Padrós, Antoni, 73, 74, 169
 Pagán, Albert, 95
 Palacio, Manuel, 58, 84, 87, 89
 Panh, Rithy, 116, 384
 Paranagua, Paulo, 4
 Parra, Domi, 97, 116, 201, 257, 272, 295, 406
 Partal, Vicent, 251
 Pastor Martín, Ernesto, 77
 Paz, Abel, 155, 161, 165, 345, 346
 Peiró, Joan, 251, 252
 Pena, Jaime, 128, 130, 207, 209, 210
 Perejaume, 40, 43, 194, 199, 202
 Pérez Estremera, Manuel, 118, 195, 329, 330, 331
 Pérez García, Lupe, 2, 15, 26, 32, 40, 44, 46, 52, 78, 79, 87, 115, 116, 130, 149, 225, 231, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 302, 305, 306, 309, 406, 430
 Pérez Giner, Josep Antoni, 68, 77, 149, 150, 153, 218
 Pérez Perucha, Julio, 3, 77
 Pérez Rubio, Pablo, 80
 Perez, Anita, 162, 165
 Pérez, Óscar, 43, 95, 219, 354, 391
 Pérez, Xavier, 41, 98, 104, 130
 Pérez-Dolz, Francesc, 77
 Perillós, Adelaida, 190, 191, 199, 202
 Perón, Juan, 286, 292, 293
 Petrus, Anna, 128, 174, 320
 Philibert, Nicolas, 13, 35, 53, 91, 107, 122, 154, 261, 304, 305, 313, 358
 Piglia, Ricardo, 62, 323
 Pinochet, Augusto, 249
 Pinto, João Maria, 142, 143, 152, 153, 273
 Pinzolas, Pedro, 95
 Piqué Camps, Josep, 22
 Pla, Josep, 276, 280
 Poch, Paco, 14, 85, 101, 118, 119, 129, 137, 165, 170, 194, 196, 201, 272, 304, 328, 337, 348, 384, 441
 Polgovsky, Eugenio, 13
 Pomés, Leopoldo, 69, 103
 Pons, Ventura, 77, 78, 79, 81, 114, 218, 304, 383
 Porcel, Baltasar, 41
 Portabella, Pere, 5, 11, 40, 42, 43, 52, 53, 69, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 112, 114, 129, 130, 148, 219, 250
 Portal, Michel, 115, 162, 165
 Portillo, Lourdes, 97, 307
 Powell, Colin, 26

Poyato, Pedro, 4

Puig Antich, Salvador, 74, 247

Pujol, Ariadna, 2, 8, 12, 15, 25, 32, 33, 52, 64, 114, 115,
119, 139, 175, 188, 220, 232, 233, 235, 236, 237, 238,
239, 240, 241, 242, 261, 285, 299, 302, 309, 317, 322,
333, 364, 378, 406, 410

Q

Querejeta, Elías, 26, 75, 78, 186

Querejeta, Gracia, 49, 186

Quintana, Ángel, 8, 41, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 83, 84,
107, 128, 130, 260, 305, 325, 326, 330

R

Rajoy, Mariano, 27, 28

Ramon, Josep Maria, 69

Ramonet, Ignacio, 28

Rancière, Jacques, 91, 271

Rebollo, Javier, 144

Recha, Marc, 2, 15, 34, 52, 56, 126, 130, 144, 187, 259,
274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 285, 301, 302, 309,
313, 332, 333, 334, 357, 391

Reguera, Nely, 27

Reig, Alberto, 64, 65

Reilhac, Michel, 35

Resnais, Alain, 173

Rhalib, Jawal, 25

Riambau, Esteve, 35, 41, 42, 64, 69, 70, 72, 77, 82, 112,
145, 184, 312

Riba, Pau, 44

Riboulet, Pierre, 162

Richie, Donald, 176

Rigolini, Luciano, 109, 140, 305, 358, 386, 422, 423, 424

Rimbaud, Arthur, 219

Rioyo, Javier, 114, 119, 136, 137, 185, 186, 195

Ripoll Freixes, Enrique, 173

Ripoll-Freixes, Enric, 69

Rivas, Humberto, 41, 198, 202

Rivette, Jacques, 9, 125

Roch, Edmon, 193

Rodríguez Sanz, Carlos, 3, 72, 80, 114, 154

Rodríguez Zapatero, José Luis, 19, 20, 28, 29, 30, 33

Rodríguez, Alberto, 224

Rodríguez, Hilario J., 4

Rodríguez, Pol, 279, 285

Romaguera, Joaquim, 5, 56, 71, 72, 75, 79

Rosales, Jaime, 30, 52, 56, 105, 126, 313, 319, 393

Rossif, Frédéric, 68

Rouch, Jean, 38, 53, 56, 125, 193, 219, 305, 369, 402

Rovira, Mònica, 15, 34, 260

Ruesga, Sandra, 15, 34, 260

S

Sáenz de Heredia, José Luis, 68, 112

Sagastizábal, Javier, 70

Salvador, Julio, 173

Sánchez Ferlosio, Chicho, 155, 163, 165, 351

Sánchez Vidal, Agustín, 137

Sánchez, Alejandra, 13

Sánchez, Inmaculada, 4, 137, 163

Sánchez, José Antonio, 27

Sánchez, Maite, 174, 182

Sánchez-Biosca, 76

Sánchez-Biosca, Vicente, 56, 64, 65, 66, 67, 76

Sanmartí, Anna, 15, 32, 119

Santos, Carles, 40, 73, 251

Sastre, Alfonso, 75

Sauguet, Emilie, 2, 12, 13, 38, 39

Saura, Carlos, 5, 11, 13, 25, 69, 70, 83, 91, 112, 137, 145,
174, 223, 272

Seguin, Jean-Claude, 5, 45, 191

Sekula, Allan, 44

Serra, Albert, 43, 52, 53, 56, 105, 126, 127, 129, 131,
187, 313, 319, 338, 341, 393

Serrat, Carles, 247, 248, 252, 257

Serrats, Eva, 116, 224, 231, 289, 295

Simon, Claire, 13, 53, 107, 305, 358

Smith, Geoffrey, 13

Snow, Michael, 44, 169

Sokourov, Alexandre, 13, 44, 140

Sol, Jo, 52, 56, 319, 341

Solé Tura, Jordi, 33

Solé, Albert, 33

Soler, Llorenç, 25, 56, 69, 71, 74, 77, 79, 81, 106, 107,
183, 243

Sonic Youth, 199

Stein, Eckart, 90, 103, 104, 108, 109, 140, 195, 238, 331,
358, 373, 386, 422, 433

Stonys, 108, 305

Stroessner, Alfredo, 32

Suárez, Gonzalo, 42

Subirana, Carla, 15, 32, 33, 52, 111, 216, 297, 305, 309

Subirós, Pau, 260, 272

Summers, Manuel, 68, 114, 187

T

Tàpies, Antoni, 40, 41, 43, 44, 194

Tealdi, Stefano, 90, 108, 357, 358

Terrasa, Jacques, 5, 173, 177

Thibaudeau, Pascale, 21, 55

Toledo, Paco, 15, 42, 43, 273

Tolosa, Carlota, 247

Torreiro, Casimiro, 3, 4, 5, 6, 34, 35, 41, 42, 58, 69, 70,
77, 97, 140, 145, 189, 299, 300, 302, 312, 437

Torres, Francesc, 43, 251

Tranche, Rafael, 4, 56, 64, 65, 66, 67, 70, 76, 87
Trauner, Alexandre, 103
Trueba, Fernando, 166, 186
Tunero, Kid, 247
Tur, Jorge, 95, 97

U

Úbeda, Joan, 90, 153
Ungría, Alfonso, 70
Uribe, Imanol, 25, 76
Urquiza, Elia, 15, 34, 260
Urteaga, Jesús, 68

V

Val del Omar, José, 5, 11, 13, 44, 47, 66, 69, 112, 114
Vallès, Josep Maria, 77
van der Keuken, Johan, 107, 138, 188, 304, 406
Varda, Agnès, 13, 53, 116, 326
Vázquez Montalbán, Manuel, 41, 192, 194, 195, 199, 250
Vega, Belkis, 106, 107
Velo, Carlos, 8, 11, 58, 68, 112, 114, 207, 394
Velo, Pepe, 250
Ventura, Pere Joan, 23, 27, 35, 73, 74, 81, 218, 258, 261
Vermal, Lucas, 15, 305, 306
Verne, Jules, 208, 209, 333
Vidal, Núria, 148
Vigo, Jean, 98
Vila, Agustí, 252, 354, 405
Vila, Eva, 2, 6, 15, 31, 44, 52, 107, 108, 109, 130, 251,
252, 262, 297, 305, 306, 352, 386, 416
Vilà, Pere, 193
Vila-Matas, Enrique, 199

Villamediana, Daniel, 52, 129
Villamediana, Daniel V., 127, 128, 130
Villanueva, Manuel, 118, 329
Villas, Roc, 73
Villavieja, Amanda, 2, 41, 97, 116, 138, 169, 174, 182,
188, 216, 218, 224, 231, 239, 242, 257, 260, 272, 305,
341, 352, 362, 373, 404, 406, 410
Villazán, Nuria, 153
Villazán, Núria, 150, 218, 403

W

Weerasethakul, Apichatpong, 50
Weinrichter, Antonio, 4, 112, 307
Welles, Orson, 104, 288
Wenders, Wim, 103, 285
Wilde, Oscar, 190, 191
Wiseman, Frederick, 44, 53, 91, 98, 107, 116, 130, 138,
140, 154, 304, 313, 336, 358, 374, 386, 422, 424, 428,
433
Wolf, Sergio, 62, 323

X

Xargay, Esther, 41, 192, 197, 198, 202
Xazzar, 44

Z

Zambrano, Benito, 49
Zhang-Ke, Jia, 14, 369
Zulian, Claudio, 42, 43, 183
Zunzunegui, Santos, 3, 56, 69, 128, 151

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	2
PROLOGUE : ETAT DE LA RECHERCHE ET DES PUBLICATIONS	3
INTRODUCTION	7
Le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra	7
Socle et horizon	8
Documentaire de création.....	10
Renouveaux	12
Les films du MDC.....	15
L'organisation de notre texte.....	16
PREMIÈRE PARTIE : CONTEXTES	18
CHAPITRE 1 : CONTEXTES POLITIQUES ET CULTURELS (1996-2008)	19
« España va bien », les années Aznar.....	20
Pour une rénovation des représentations : de quelques réformes pendant le premier mandat de José Luis Rodríguez Zapatero	29
Affronter la centralité de la télévision	34
Des transformations urbaines à Barcelone et de quelques programmations culturelles	40
Changements de paradigme dans la distribution et les esthétiques du cinéma espagnol des années 90 et 2000	45
Distribution.....	46
Postmodernité.....	48
Réalisme timide.....	49
Nouveau réalisme, nouvelles narrations.....	52
CHAPITRE 2 : DU RÉALISME ET DES DIFFICULTÉS DE LA TRANSMISSION DANS LE DOCUMENTAIRE ESPAGNOL, DES ANNÉES 50 AUX ANNÉES 2000.....	55
Documentaire et fiction : des enjeux du réalisme et de la nécessité d'une transmission de modèles documentaires	59
Le NO-DO en héritage : l'Espagne officielle comme tradition	63
De l'espoir au désenchantement, ou de l'impossibilité du documentaire indépendant à devenir un nouveau modèle (1968-1982).....	71

Paradoxes des années 80 et du début des années 90 : cinéma d’auteurs et programmes télévisuels, quelques exceptions contre la règle..... 81

DEUXIÈME PARTIE : LA DYNAMIQUE DU MASTER EN DOCUMENTAIRE DE CREATION DE L’UNIVERSITE POMPEU FABRA..... 93

CHAPITRE 3 : COMMENT S’EST INSTAURÉE LA DYNAMIQUE DU MDC ?..... 94

Une formation universitaire.....	96
Aux origines d’une dynamique culturelle : Jordi Balló	101
La méthode.....	106
Tradition et fondation.....	112
Financements.....	116
Révolution de la diffusion des films	122
Renouveau de la critique de cinéma.....	126

TROISIÈME PARTIE : LES FILMS DU MASTER EN DOCUMENTAIRE DE CREATION DE L’UPF, DE LA PREMIERE A LA QUATRIEME SESSION..... 132

CHAPITRE 4 : PREMIÈRE SESSION (1998-1999), NAISSANCE DE LA FORMATION..... 136

<i>Monos como Becky (1999) de Joaquín Jordá.....</i>	142
Résumé	142
De l’Ecole de Barcelone à l’Université Pompeu Fabra : Joaquín Jordá	144
De la fiction au documentaire	147
Subversion du montage	151
Fiche technique et filmographie sélective	153
<i>Buenaventura Durruti, anarchiste (1999) de Jean-Louis Comolli</i>	155
Résumé.....	155
Interroger le documentaire, documenter l’anarchisme : Jean-Louis Comolli.....	158
L’origine du film et son tournage.....	161
Filmer la lutte, filmer le travail	162
Histoire du document, document de l’Histoire	164
Fiche technique et filmographie sélective	165
<i>En Construcción (2000) de José Luis Guerin</i>	167

Résumé.....	167
Vie des fantômes : José Luis Guerin.....	169
Work in progress.....	173
La condition urbaine.....	177
Fiche technique et filmographie sélective.....	182

CHAPITRE 5 : DEUXIÈME SESSION (2000-2001), VERS UN NOUVEAU MODÈLE DE TRANSMISSION 184

Cravan vs. Cravan (2002) d’Isaki Lacuesta 190

Résumé.....	190
Cinéaste de notre temps : Isaki Lacuesta.....	192
L’origine du film et les modifications du scénario.....	194
Béances et coïncidences : « Print the legend ».....	197
Méta-cinéma.....	200
Fiche technique et filmographie sélective.....	201

Tierra negra (2004 [2005]) de Ricardo Íscar 203

Résumé.....	203
Épique du quotidien : Ricardo Íscar.....	205
L’origine, la production, le tournage et les deux versions du film.....	208
Le retour du refoulé.....	212
Fiche technique et filmographie sélective.....	215

CHAPITRE 6 : TROISIÈME SESSION (2002-2003), UNE NOUVELLE TRADITION..... 217

El Cielo gira (Le Ciel tourne, 2004), Mercedes Álvarez..... 221

Résumé.....	221
Filmer le réel : Mercedes Álvarez.....	222
Manières de faire, formes de rencontres.....	224
Le grain de la voix, le bruit de l’image et l’écran de fumée.....	225
Fiche technique et filmographie sélective.....	231

Aguaviva (2005), Ariadna Pujol 233

Résumé.....	233
-------------	-----

Quand sont partis les journalistes : Ariadna Pujol	235
L'origine du film et son tournage.....	238
A rebours de l'urgence journalistique : ce que dit l'intimité.....	240
Fiche technique et filmographie sélective	242
<i>Memòria negra (2006), Xavier Montanyà</i>	244
Résumé.....	244
Xavier Montanyà, journaliste d'investigation	247
Difficultés lors de la production et de la diffusion du film	252
Se réapproprié un discours historique et donner une place aux mots de l'exil.....	253
Fiche technique et filmographie sélective	257
CHAPITRE 7 : QUATRIÈME SESSION (2004-2005), RECONNAISSANCE DU MDC	259
<i>La leyenda del tiempo (2006) d'Isaki Lacuesta.....</i>	263
Résumé.....	263
L'origine du film et les stratégies de mise en scène.....	264
Ecrire l'émotion et en préserver le mystère.....	268
Fiche technique et filmographie sélective	272
<i>Dies d'agost (Jours d'août, 2006) de Marc Recha.....</i>	274
Résumé.....	274
Ciné-marge : Marc Recha.....	276
La pratique documentaire comme prémices.....	278
Le temps en ruines.....	280
Fiche technique et filmographie sélective	285
<i>Diario argentino (2006) de Lupe Pérez García</i>	286
Résumé.....	286
Images et récits inquiétants du quotidien : Lupe Pérez	288
L'origine du film et les stratégies de mise en scène.....	290
Non-sens et politique en Argentine	291
Fiche technique et filmographie sélective	295

CONCLUSION : PREMIER BILAN DU MASTER EN DOCUMENTAIRE DE CREATION DE L'UPF	296
Critiques du modèle	297
Centralité	300
Fondation d'une tradition	302
Le Master en Documentaire de création, école d'un Nouveau Réalisme ?.....	307
Auto-éthique, complexité et résistance	313
Documentaire et fiction	318
ANNEXES.....	323
Premier entretien avec Jordi Balló	324
Entretien avec Jean-Louis Comolli	342
Entretien avec Eva Vila.....	351
Entretien avec Ariadna Pujol.....	363
Second entretien avec Jordi Balló	380
Entretien avec Ricardo Íscar	393
Entretien avec Amanda Villavieja.....	409
Entretien avec Fanny Guiard.....	420
Entretien avec Mercedes Álvarez.....	427
Lettre de Pablo Llorca	436
Correspondance avec Diana Kuellar	440
BIBLIOGRAPHIE.....	443
1- FILMOGRAPHIE PRINCIPALE	444
2- BIBLIOGRAPHIE PAR RÉALISATEUR.....	445
MERCEDES ÁLVAREZ.....	445
Revue.....	445
Articles	445
Articles de la réalisatrice et entretiens.....	445
JEAN-LOUIS COMOLLI.....	446
Filmographie complémentaire.....	446
Dossiers de <i>Buenaventura Durruti, anarchiste</i>	446

Articles sur le cinéma de Jean-Louis Comolli et <i>Buenaventura Durruti, anarchiste</i> ...	447
Autres	447
JOSÉ LUIS GUERIN	447
Scénario	447
Ouvrage, thèse, revue	447
Articles	448
Entretiens.....	449
Autre.....	449
RICARDO ÍSCAR	449
Article sur le cinéma de Ricardo Íscar et critique de <i>Tierra negra</i>	449
Dossier, articles du réalisateur	449
Entretiens.....	450
Autre.....	450
JOAQUÍN JORDÁ	450
Monographies et revues	450
Articles de Joaquín Jordá	451
Articles sur le cinéma de Joaquín Jordá	452
Entretiens.....	453
Autres	453
ISAKI LACUESTA	454
Filmographie complémentaire.....	454
Scénario et dossier.....	455
Revue.....	455
Articles d'Isaki Lacuesta.....	455
Articles sur le cinéma d'Isaki Lacuesta.....	456
Entretiens.....	457
Autres	458
XAVIER MONTANYÀ	458
Ouvrages de Xavier Montanyà.....	458
Articles sur l'œuvre de Xavier Montanyà	458
Sélection d'articles du journaliste concernant le continent africain.....	459
Sélection d'articles concernant la récupération de la mémoire historique et le travail du journaliste	461
Entretiens filmés.....	461

LUPE PÉREZ	462
Articles sur <i>Diario argentino</i>	462
Articles de Lupe Pérez	462
Entretiens.....	462
ARIADNA PUJOL	463
Article et critiques	463
Dossier et article de la réalisatrice.....	463
MARC RECHA	463
Filmographie complémentaire.....	463
Revue consacrées à Marc Recha.....	464
Articles	464
Entretiens.....	465
Articles de Marc Recha (sélection)	465
Autre.....	465
3- SELECTION D'ARTICLES ISSUS DE <i>CULTURA/S</i>	466
4- BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	473
CINEMA ESPAGNOL ET CINEMA CATALAN	473
Ouvrages et revues	473
Articles	476
Entretiens.....	481
HISTOIRES, THEORIES ET PRATIQUES DU DOCUMENTAIRE (GENERALITES)	481
Ouvrages et revues	481
Articles cités.....	483
HISTOIRES, THEORIES ET ESTHETIQUES DU CINEMA	483
Ouvrages.....	483
Articles	486
AUTRES OUVRAGES CITÉS	486
REVUES	487
FILMOGRAPHIE SUR LA PRATIQUE DU DOCUMENTAIRE	487
INDEX	489
TABLE DES MATIÈRES	497